

TOMAŽ SAJOVIC
JEZIK MED UMETNOSTJO IN ZNANOSTJO



ZALOŽBA
Z R C

LINGUA SLOVENICA

**JEZIK MED UMETNOSTJO
IN ZNANOSTJO**
SLOGOVNE RAZPRAVE

TOMAŽ SAJOVIC

LJUBLJANA 2005

Zbirka: Lingua Slovenica 2
Urednica zbirke: Helena Dobrovoljic

Tomaž Sajovic
JEZIK MED UMETNOSTJO IN ZNANOSTJO
Slogovne razprave

Recenzenta: Igor Grdina, Breda Pogorelec
Oblikovanje: Milojka Žalik Huzjan

Izdal: Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU
Zanj: Varja Cvetko Orešnik
Založila: Založba ZRC, ZRC SAZU
Zanjo: Oto Luthar
Glavni urednik: Vojislav Likar

Tisk: Collegium Graphicum d.o.o., Ljubljana

Izid publikacije je podprl
Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

811.163.6'38(091)
811.163.6'38

SAJOVIC, Tomaž
Jezik med umetnostjo in znanostjo : (slogovne razprave) / Tomaž
Sajovic. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005. - (Zbirka
Lingua Slovenica ; 2)

ISBN 961-6568-02-7
223974656

VSEBINA

Predgovor.....	7
----------------	---

1

Retoričnost in besedilnost Trubarjeve pridige	11
Jezikovnostilistična raziskava baroka na Slovenskem (Svetokriški in Rogerij).....	25
Pomen krajinskih opisov v Tavčarjevi zgodnji prozi.....	41
Prešeren, historizem in argumentacija	53
Historistično oblikovanje slovenskih umetnostnih in neumetnostnih besedil v 19. stoletju.....	65
Poskus skladenjsko-pomenskega določanja Cankarjevega slogovnega razvoja.....	97
Slog je pomen, pomen je slog. Ivan Cankar: <i>Edina beseda</i> , Ciril Kosmač: <i>Pomladni dan</i>	125
Kocbek in nova stvarnost	147
Spiralnost razvoja umetnostnega jezikovnega oblikovanja (Kajetan Kovič, Uroš Zupan)	159

2

Erjavec med znanostjo in umetnostjo	185
<i>Proteus</i> med poljudnostjo in znanostjo. Oblikovanje znanstvenih in poljudnoznanstvenih besedil	245
<i>Proteus</i> med pripovedjo in opisom	257
Umetnostno besedilo in jezikoslovje	275
Jezik, umetnost in kvantna fizika	289

Predgovor

V knjigi so z manjšimi popravki ponatisnjene slogovne razprave, ki sem jih v zadnjih 25 letih objavil v različnih znanstvenih in strokovnih revijah in zbornikih, prvič pa sta objavljeni obsežnejši razpravi Erjavec med znanostjo in umetnostjo in Jezik, umetnost in kvantna fizika. Tematika razprav je izredno široka – v njih sem skušal predstaviti jezikovno oblikovanje tako Trubarjevih in baročnih pridižnih besedil kot umetnostnih in neumetnostnih besedil, ki so nastala v 19., 20. in 21. stoletju. Bralke in bralce naj še posebej opozorim na drugi del knjige, v katerem sem posebno pozornost namenil oblikovanju besedil na prvi pogled tako različnih zvrsti, kot sta umetnostna ter poljudnoznanstvena in znanstvena. Napeto in protislovno razmerje med obema zvrstema pa ostaja nerazumljivo le, dokler ga ne začnemo dojemati kot uresničitev in oblikovalca zabodnega novoveškega zgodovinskega razvoja, ki ga filozofsko usmerjata posebno, metafizično razumevanje resnice in stalno upiranje takemu redukcionizmu.

Knjiga je v prvi vrsti namenjena študentkam in študentom slovenskega knjižnega jezika na slovenskih univerzah in jo je mogoče uporabljati predvsem kot učbenik pri predmetu stilistike. Vendar knjiga ni zasnovana kot klasični učbenik, ki bi stilistiko predstavil kot sistematično zbirko različnih slogovnih jezikovnih struktur in pravil, izločenih iz svojega zgodovinskega besedilnega okolja. Prepričan namreč sem – in v tem spoznanju se pridružujem Babinu, Hallidayu in predvsem Foucaultu –, da je treba vso pozornost usmeriti v vsakokratna posamezna besedila kot tiste zgodovinske dogodke, ki ga niti jezik niti pomen ne moreta nikoli povsem izčrpati in na katerih mestu se tudi ne morejo pojaviti nobena druga besedila. Analiza bi se zato morala posvetiti tudi pogojem, ki omogočajo enkratna besedila kot dogodke – dogodke, ki oblikujejo zgodovino in med seboj stopajo v različna razmerja. Šele tako bi bilo mogoče kaj več povedati o zgodovini, »kjer si znanstvena trditev podaja roko s poezijo, z vsakdanjo frazo, shizofrenim nesmisлом ...«, likovnimi stvaritvami ter drugimi neštevilnimi človekovimi dejavnostmi. Predvsem seveda o zgodovini Slovencev. V tem smislu je pričujoča knjiga pravzaprav knjiga, ki je v svojem sporočilu

še vedno na poti in kot taka nezaključena. Bi pa verjetno tudi sama zahtevala premislek, zakaj je nastajala prav na prelomu 20. in 21. stoletja. Kot bi zahtevalo splošni premislek tudi vse, kar je izrečeno in napisano okrog nas. Hvaležen bi bil, če bi knjiga ne samo študentkam in študentom, ampak tudi drugim bralkam in bralcem kakor koli pomagala pri oblikovanju občutljivosti za sporočilnost besedil, ki danes pogosto na prikriti in neprikrite načine tudi prav nič občutljivo posegajo v naš miselni in čustveni svet.

Da so moja spoznanja lahko izšla v knjižni obliki, se moram posebej zahvaliti Znanstvenoraziskovalnemu centru Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Znanstvenemu inštitutu Filozofske fakultete v Ljubljani, recenzentoma, zaslužni profesorici dr. Bredi Pogorelec in rednemu profesorju ddr. Igorju Grdini, ter gospe dr. Heleni Dobrovoljc, ki je uredila knjigo.

Tomaž Sajovic
V Ljubljani oktobra leta 2005

1

RETORIČNOST IN BESEDILNOST TRUBARJEVE PRIDIGE

Predmet prispevka je jezikovna in slogovna primerjava dveh pridig, Trubarjeve *Ane pridige zhes te Christufesue besede: O Sbena, uelika ye tuia Vera v Katekizmu* iz leta 1550 (1935: 202–243) in *Ta XXVIII. pridige (Na Velika Nôžbni Torèk)* Mihaela Kramerja, bolj znanega po redovniškem imenu Rogerij, ki je slabi dve stoletji kasneje, in sicer leta 1731, izšla v prvem zvezku njegovih *Zmagovitih nebes* oziroma latinsko *Palmariuma empyreuma* (1731: 306–316) – pridigana pa je bila seveda že nekoliko prej, v letih od 1709 do 1728.

Primerjava nam razvidneje pokaže tako skupne kot razlikovalne lastnosti, kar omogoča natančnejšo predstavo o slogu in torej tudi misli Trubarjeve pridige, ki je bila izraz reformacijskega obdobja pri nas, pa tudi Rogerijeve pridige, ki je nastala v času, ko je idejni nasprotnik protestantizma – rimski katolicizem – že na Slovenskem skoraj popolnoma prevladal. Morda še tehtnejši razlog za primerjavo pa je paradigmatski značaj klasificiranja velikih zgodovinskih slogov – značilnosti renesanse npr. določajo značilnosti npr. gotike in baroka ter obratno. Zato lahko upravičeno trdimo, da je Trubarjeva pridiga, seveda na način odsotnosti, sestavni del Rogerijeve.

Analiza obeh pridig zajema retorično besedilno zgradbo, in sicer retorično delitev besedil na posamezne sestavine, razvoj teme v besedilu, oblikovanje odstavkov in kohezivna razmerja med njimi, oblikovanje povedi, ki ga je predstavila Breda Pogorelec (1972), pa le bežno, in sicer predvsem v njeni nadpovedni funkciji.

Vsa ta analiza pa je podrejena glavnemu namenu prispevka – natančnejši določitvi renesanse pri Trubarju (Pogorelec, 1967, 1972, Pogačnik, 1968: 95–168) in baroka pri Rogeriju (Pogačnik, 1968: 202–206). Pri tem se bom oprl na dve temeljni umetnostozgodovinski deli, *Zgodovino likovne umetnosti v zhabodni Evropi* Izidorja Cankarja (1936) in

Osnovne pojme iz zgodovine umetnosti Heinricha Wölfflina (1958), ter tako poskušal dokazati širšo veljavnost najbolj temeljnih dognanj umetnostne zgodovine, s tem pa tudi upravičenost interdisciplinarnega preučevanja slogovnega razvoja.

Pridiga ali cerkveni govor je sestavni del maše, v katerem pridigar zbranim oznanja, kaj morajo verovati in kako naj živijo po veri. Glavna načela pridige kot govora izvirajo iz antične retorike, ki je govore oblikovala po posebnih pravilih. Govore so v glavnem razdelili na štiri dele (pri posameznih retorikah se to število spreminja od dveh do sedem), in sicer exordium ali uvod, narratio ali napoved predmeta govora, argumentatio ali dokazovanje in peroratio (tudi epilogus) ali sklep (Lausberg, 1973: 148–149). Pri Ušeničniku so npr. navedeni samo trije deli, začetek, razprava in epilog, pri čemer je iz podrobnejše razlage razvidno, da začetek zajema tako exordium kot narratio (Ušeničnik, 1919: 254–255).

Trubarjevo pridigo začenja razširjeni naslov v latinščini in slovensčini:

Sermo de vocabulo Fidei & de moribus seu affectibus, quos uera Fides excitat in homine, super haec Christi Verba, O Mulier magna est Fides tua.

Ana Pridiga / zhes te Christufene befede / O Sbena / uelika ye tuia Vera Matbe. xv. koku je ima ta befeda / Vera / vtim suetim pšmu inu vseh pridigab / pron fajtopiti / inu kakoue sbege oli misli tuga zhloueka sturi ana praua Vera / Leta pridiga ye od primofa trubarie zheftu pridigonana / na to ijfo / te druge nega pridige vse kajbeio / gredo inu je glihaio. (202)

Vsebuje prorek (Ušeničnik, 1919: 269) oz. mesto v Svetem pismu, na katerega se pridiga nanaša, glavno misel ali besedilno temo (Plett, 1979: 102), če uporabimo teoretični pojem iz besedilnega pomenoslovja, v slovenskem delu pa še navedbo avtorja pridige in njeno modelnost. Primerjava latinskega in slovenskega dela nam zelo razvidno pokaže Trubarjev način oblikovanja besedil. Zanj je značilno predvsem zavestno ornamentiranje, s katerim Trubar dosega uravnovešanje (Pogorelec, 1972: 318) števila povedi, stavkov in stavčnih členov v besedilni enoti in njeno poudarjeno razmejitev od naslednje besedilne enote, seveda vse z namenom, da bi povečal jasnost izpovedane misli. Dva stavka in citirane Kristusove besede v latinskem besedilu je Trubar v slovenskem besedilu razširil na tri stavke in citat. Na začetku stoji enodelni stavek s citatom – prorekom oz. besedami v Svetem pismu, na katere se pridiga nanaša, s čimer je konotirana misel o svetem pismu kot najvišji avtorit-

teti v protestantizmu, sledita dva prirejena odvisnika, ki imata metase-mantični status (Plett, 1979: 103–104) – napovedujeta namreč obe temi pridige. Oba se začneta z vprašalnima zaimkoma v vezniški funkciji, torej z nečisto anaforo, saj je prvi zaimek prislovni, drugi pa kakovostni, dvojna formula *Jbege oli mišli* pa dobi svojo izokolonsko (Lausberg, 1973: 365) uravnovešene v dvojni formuli prvega odvisnika *vtim sjetim pišmu inu vseb pridigab*. Slovenski del besedila zaključujeta dva stavka (očitno zaradi številčnega ravnovesja z odvisnikoma) z navedbo avtorja pridige in njene modelnosti, pri čemer je zadnji stavek kot zaključek besedilne enote »obremenjen« s trojno (ne samo z dvojno) formulo – sestavljeno tokrat iz sinonimnih leksemov (s tem stilnim sredstvom je dosežen t.i. Achtergewicht, poudarjena obtežitev zadnjega člena besedila, ki jo je poznala npr. tudi nemška umetniška proza 14. stoletja (Eggers, 1969: 85)).

V napovedi obeh tem v odvisnikih moramo biti – upoštevajoč tudi čas nastanka pridige – pozorni na obe zaključni sintagmi *prou fastopiti in ana praua Vera*, v katerih se v prislovnem določilu načina in prilastku ponovi pomenska enota *pravilnosti*, kar nedvomno konotira boje za pravo vero in tudi dvome o njej.

Pomen in oblikovanje obeh priredno povezanih odvisnikov v naslovu sta se dosledno izrazila tudi v delitvi pridige na dva razmeroma samostojna dela, s čimer je Trubar uporabil postopek figure subnexio (Lausberg, 1973: 428) (v naslovu napoved obeh tem, v ostalem besedilu razvijanje tem po istem vrstnem redu).

Prvi del pridige, ki govori o pravilnem razumevanju besede vere, je »obrobjen« s povzetskoma, prvi, začetni rob je četrti odstavek *Ta praua Vera pag /.../*, drugi, zaključni, pa dvanajsti:

Tu bodi / od te besede te Vere kratku gouorienu / de ta Vera / ye anu seržnu peruolene / hti besedi bošhy / inu anu giušhnu fenefene na te ište / de kar Bug gouori / oli on šaponedu oli pryti / oli on trojšta oli oblubi / de tu veryame / de ye / inu bude timu taku. (212)

Ta odstavek z uvodno formulacijo *Tu bodi od te besede te Vere kratku gouorienu /.../* nakazuje komunikacijski konec prvega dela pridige, kar pomeni, da ima, poleg svoje metasemantične funkcije (s semantičnega stališča je besedilo – ali del besedila – omejeno s temo; če kak del besedila temo izrecno oznani, ima ta del besedila metasemantično funkcijo), tudi metapragmatično funkcijo (Plett, 1979: 84–86). Poleg tega je v prvem stavku obeh povzemalnih odstavkov omenjen leksem *vera* (*ta*

praua Vera, ta befeda ta Vera), v sklepnem delu odstavka pa se dobesedno ponovi zveza s predmetnim odvisnikom, v katerem retorična figura poliptotični reddito (Lausberg, 1973: 329) pomensko zaznamuje večnost trditve (*/.../ veryame / de ye / i n u b o d e timu taku*).

Drugi del pridige začenja poved/odstavek:

Nu fdai pag hozhmo / od te Shege inu mijli / tiga Verniga zhloueka / gou-riti. (213)

Odstavek ima tako metasemantično kot metapragmatično funkcijo (metapragmatično zdaj kot napoved začetka komunikacije). Konec tega dela je zaznamovan s povedjo v zadnjem odstavku pridige, in sicer pred obveznim nagovorom vernikov in prošnjo na boga:

Take dobre shege inu mijli / sturi / ana praua kerzhanjska Vera / vtim zhloueku / inu ga cillu premeni / de is noriga moder rata / sturi is grešbniga aniga fuetnika / kratku / is pekla ga postani vta nebeja / . (243)

Poved vsebuje za Trubarja značilno retorično figuro diarezo (Kmecl, 1977: 71). To zaznamuje razčlenitev kakšnega pojma v vrsto sindetično ali asindetično nanizanih različic, ki so z zaključnim povzetkom strnjene v enoten pomen (zadnji trije stavki). Za nadaljnje razpravljanje o Trubarjevem slogu je predvsem pomembno, da ima zaključni povzetek v diarezi funkcijo poudarjanja konca in da si različice antitetičnih dvojic sledijo v urejenem pomenskem stopnjevanju, od splošno človeških lastnosti do teološke antiteze peklo–nebo.

Definicija retorične figure diareze nas opozarja na nedvomen vpliv nominalizma, ki je v srednjeveškem sholastičnem filozofskem sporu o univerzalijah v nasprotju z realizmom zanikal stvarnost oz. realnost bistev pojavov in jim je določil le poimenovalno vrednost. Posledica tega je bila, da so konkretni pojavi dobili mnogo večjo veljavo, kar je v Evropi pomenilo prehod iz spiritualizma srednjega veka v materializem novega veka. Očitno torej je, da je bilo poimenovanje bistva mogoče le po pregledu vrste konkretnih pojavov, kar se izredno razvidno izraža v sami strukturi diareze (Kos, 1970: 44–45).

Diareza kot eno najbolj značilnih načel Trubarjevega oblikovanja obvladuje tudi zgradbo odstavkov.

Take uelike Strafinge bošhye / timu Vernimu zhloueku gredo / gferzju / satu se fynu boy tih grehou inu ferda bošhyga / Is taciga dobriga strahu / pryde potle ta praua pokura de ta Verni fdai sazšne imeiti to prauo greuingo / zbes suie grebe / inu teifste souurafhiti / od tih pufti / inu si cillu v fame naprei / sui stan inu leben pelati inu derfbati po bošhy uoli / Per tim tudi tofbi Bogu suie

*grebe / suoio budo naturo inu nefrezho / ga proffi vedan pobleunu sa gnado
inu sa odpusbzchane tih grebou / In Suma ta Verni / se rishnizhnu pokori / se
preoberne / pušti od hudiga / inu sazghne dobru giati. (219–220)*

Če diarezni povzetek jasno zamejuje konec odstavka, potem predstavlja začetek tega odstavka enega od Trubarjevih značilnih načinov relativnega poudarjanja odstavčnih začetkov v argumentatiu in s tem relativnega osamosvajanja odstavka kot relativno v sebi zaključene enote besedila. Prva poved odstavka je povzetek prejšnjega odstavka, druga poved pa izpeljuje iz te trditve, pravzaprav teme prejšnjega odstavka, kot posledico temo citiranega odstavka. Izhodiščni stavek prve povedi se s sintagmo *Take uelike Strafinge bofhye*, pomemben v njej je predvsem kazalni pridevniški zaimek, navezuje na v drugem delu prejšnjega odstavka naštete božje kazni, sklepalni stavek pa skoraj dobesedno ponovi značilnost druge šege ali misli iz začetka prvega dela prejšnjega odstavka. Druga poved obravnavanega odstavka začne posledično razvijati temo odstavka, pokoro, pri čemer se različni vidiki za Trubarjeva osrednja mesta odstavkov značilno naštevalno nizajo – ob dvojni in trojni formuli ter postopnem vključevanju boga v svoja spokorna dejanja – do z latinskim *Inu suma* zaznamovanega diareznega povzetka. Naslednji, 17. odstavek zopet verižno (Dular, 1984: 330) naveže svojo temo na temo obravnavanega odstavka – seveda preko njenega povzetka.

Odstavki so zamejeni tudi z drugačnimi sredstvi:

*Ta praua Vera pag / od katere / Chriftnus poufod vtih Euangelih gouori /
Inu sueti Paul / ty Iogri inu Preroki pisheio / fkuši katero ta zhlouik dobi
tu odpusbzchane tih grebou / inu fkuši to bode brumen inu prauizghin sturien
pred bugom / taku de pryde vnebesa / ye leta / kir nekarle samuzh vei inu
veryame de ye an Bug / temuzh kir tudi fna tiga prauiga Boga / kir ye Ozha
/ Syn / inu sueti Dub / inu de on tudi vei / kakoue uole / ye bug pruti timu
zhloueku / inu kir terdnu veryame besedi bofhy / de on fto Vero prou zhefti
Boga / kir ga derfhi sa vfigamozhiga tar rishnizhiga / inu nai si on fdai tiga
ne vidi / ne zbuti / ne prime inu prou ne fajtopi / kar Bug gouori oli nemu
oblubi / oli on nishter mane veryame de ye / inu bode timu taku kar Bug
gouori. (203–204)*

To je četrti uvodni odstavek in se na prve tri, v katerih so bili navedeni trije nepravilni vidiki vere, navezuje s protivnim veznikom *pag* (veznik ima torej nadpovedno vlogo), pri čemer je protivnost poudarjena tudi s pomenom v prilastku besedne zveze *praua Vera*. Sledijo štirje prilastkovi odvisniki, ki se navezujejo na osebek in ki pomensko povzemajo veznikom že znane resnice. Očitno torej je, da začetek odstavka obvladuje

že omenjena značilnost povzemanja – tokrat ne pomenov prejšnjega odstavka (povzemanje torej ni znotrajbesedilno), ampak vernikovega predhodnega vedenja (povzemanje je zunajbesedilno). Po osrednjem naštevalnem delu Trubar učinkovito sklene odstavek s kratkotrajno retardacijo pripovedi z dopustnim odvisnikom in sledečo ji glavno mislijo (z že omenjenim poliptotičnim redditiem).

Navesti je treba tudi primer značilnega urejenega nizanja besedilnih enot v odstavku.

Tiga sdravie te dufbe / oli odpufzhanne tib grebou / inu te milofiti bofhye / fo vfi Verni / od fazbetka tiga fueidta / le per Iefufu Chriftufu ijkali Suero / inu fo tu nefhli tar dobili / Taku ye Adam tar Eua / kir fta vtu Seime kir ima byti roienu od ane fbene / verouala / fta fpet vto Milofjt bofhyo prifhla / Taku nega Syn Abel / inu nega brumni otroci tar vnuki / Taku Abraham / Ozhaki / Preroki / Iogri inu vsi Suetniki / Taku tudi ta haidouška fbena vtim vdanašbnim Euangehy / ta ye prou fpofnala / fkeufi to pridigo inu zaihne / Iefufa Chriftufa / timu ye terdnu verouala / de on labko more / inu de on tudi bozbe / nee fzberi pomagati / ftaako Vere inu feuppanem gre btimu Chriftufu / inu vti Veri ye oftala do konza / nei zhiuulala / inu Se nei puftilla fuy fajtponofiti (inu tudi famimu Iefufu / fhnega oftro odguorio) od take Vere inu feuppane odpelati oli odpelniti. Obtu ye ona / fa uole take dobre ftanouite mozhne Vere / timu Iefufu fylnu dopala / de ye on to ifto pred vsem ludmi hualil / Satu ye ona tudi per nim dobilla tu fa kar ga ye profilla / Glih taku tudi My / vfe tu kar nam ye Iefus oblubill / dobodemo per nim / per prauim zhfaju / aku le veryamemo / inu zbokamo do konza fuero inu fterdnim feuppanem / My bomo guifhnu prieli fa uolo Iefufa po le tim lebni ta vezhni. (232–233)

Po povzetku glavne misli prejšnjega odstavka sledijo naštetih verni, ki so verovali v Jezusa Kristusa, ki jim je svoje obljube tudi poplačal – od svetopisemskih oseb do ženske iz evangelija, na katerega se nanaša prorek Trubarjeve pridige, v zaključku pa sledi obljava, da bodo zveličani tudi vsi nagovorjeni verniki – če bodo seveda imeli prav tako trdno vero. Zunanji izraz naštevanja je anaforično ponavljanje prislova *taku*, ki je pri ženski iz evangelija okrepljeno še s členkom *tudi*, pri nagovorjenih vernikih pa še dodatno z *gljh*.

Trubarjevo oblikovanje besedila torej označujejo naslednje glavne lastnosti. Tematska zgradba besedila je ponovitev zgradbe metasemantične napovedi obeh tem v naslovu, pri čemer sta oba dela besedila (o razumevanju prave vere, o vplivu prave vere na človeka) razmeroma samostojno oblikovani enoti – na začetku in na koncu vsebujeta

dele besedila z metasemantičnim ali/in metapragmatičnim statusom; pomenska zveza med njima je sicer jasna, posledična, vendar je izražena znotraj drugega dela, tako da bi drugi del lahko razumeli, tudi če bi ne brali pozorno prvega. Podobno zgradbo imajo tudi posamezni odstavki, ki s svojim povzemanjem vsebine prejšnjega odstavka ter iz nje izpeljano napovedjo in izpeljavo svojih vsebin do zaključne misli (ki je pogosto nekakšen povzetek izpeljane vsebine) prav tako predstavljajo sklenjeno celoto (pri tem je seveda treba opozoriti, da je taka oblika odstavka težnja Trubarjevega sloga, ki je pogosto tudi realizirana v svoji čisti obliki) (Pogačnik, 1968: 143, Pogorelec, 1972: 308, 1974: 7). Razvoj teme znotraj obeh delov besedila je verižen, med odstavki so vzročno-posledična, pogojna, vezalna, protivna razmerja, kar pa zaradi že omenjene značilnosti ne krni relativne samostojnosti odstavkov. Naštevni deli v osrednjih delih odstavkov so urejeni in usmerjeni ter skušajo biti retorično uravnovešeni z dvojnimi in trojnimi formulami (pomembnejša mesta so lahko retorično tudi kontrastno oblikovana, primerjaj oblikovanje naslova).

Če primerjamo opisane značilnosti z izredno jasno in prodorno analizo renesanse v knjigi *Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi* umetnostnega zgodovinarja Izidorja Cankarja, lahko brez posebnih zadržkov rečemo, da je Trubarjeva pridiga zgrajena po renesančnih načelih. Renesančne stavbe so plastična telesa, z vseh strani jasno zamejena (tla z rustikalnimi pritličji in venčni zidci na vrhu stavbe imajo pravzaprav isto vlogo kot npr. metapragmatični deli besedila na začetku in koncu pridige), zamejeni, relativno samostojni in podobno zgrajeni morajo biti tudi deli stavb, npr. nadstropja na fasadah ali pa kapele v cerkvah, kajti po zatrjevanju velikega renesančnega teoretika Albertija se mora ustvarjalec ravhati »po naravi, o kateri je nad vse gotovo, da je v vseh delih sama sebi podobna« (Cankar, 1936: 162). Celota renesančne umetnine kaže harmonijo relativno samostojnih delov, kar pomeni, da je sleherni del oblikovan glede na svojega soseda, je z njim v tesnem medsebojnem odnosu (tudi pri Trubarju so relativno samostojni odstavki med seboj verižno povezani, vsak odstavek lahko beremo kot razmeroma samostojno besedilo, ki pa je vendarle popolnoma jasno povezano s svojimi sosedi).

Rogerijeva *Ta XXVIII. pridiga* z označbo dneva pridiganja *Na Velika Nožhni Torèk* se začne z verzificirano glavno mislijo ali zapopadkom

(latinsko sinopsisom) in temo oz. prorekom, oboje v latinščini in slovenščini. Verzificirana glavna misel se glasi

*Gdùr préd Bugam bóžhe státi
Sibèr, ta imà kasáti,
Rokè pózne dobrìh déll. (306)*

in izraža splošno veljavno krščansko resnico, o kateri ni mogoče dvomiti, s svojo verzificiranostjo pa pri bralcu/poslušalcu povzroči, da začne jezik pridige sprejemati tudi s kodom pesniškega jezika.

Exordium tak občutek še stopnjuje:

*DE JESUS ta zħastíti Syn Boshji po njegovim veššelim od smërte góri
nštajájnu, kakòr govóry S. Lucas Evangelísta: perkásal se je tem na hrípzu
Sion, u' bishi te sadnje vezħérje, ukúpaj sbránim Jógram, inu tajštim, Oftendit
eis manus, je svoje rokè pokásal: tu štúril ni sabstójn, inu brès urshoba; pazħ
pa is tem bótel je nym inu celimu Zblovéštvu en dobèr náuk dáti, tàr eno velíko
skrjunúšt ofnánit.*

*Ofnánit bótel je, právim: is letém JESUS eno vellko skrjunúšt, tu je rëjššnizħnu:
šakaj is tem ofnánil je de, gdùr kóle sbély eno dobro shrèzħo, tò on ima per
njému, inu per njegovih Sveteh rókah yskati; kír kakòr právi David: Inu
manibus tuis omnes fortes meae. V' tvojh rókah šo usè mvoje shrèzħe.
Te on šam tala, te on šam dely unkej tem, katéri leté pèr njému yšzħejo, katéri
leté od njéga próššio, sbéle inu voshjo ší.*

*Dálej is tem kasájnam teb róok ofnánit inu pokásat bótel je JESUS tem Jó-
gram inu celimu Zblovéštvu, de, gdùr sbély dolgu shjuléjne, gdùr bóžbe zħast inu
bogáštvu, ta ima letú per njému yskáti, ta ima h' njegovim S. rókam pèrtezħe;
ker: Longitudo dierum in Dextera ejus, in Siniftra ejus divitiae &
gloria. Dolgu shjuléjne je u' njegóvi Defnizí; u' Leuzízi pak zħast, blagú,
bogáštvu obílno je snájde. (306–307)*

Že prvi odstavek ima v primerjavi s Trubarjevim začetnim odstavkom

*Ta befeda Vera / my luby keršzħeniki / bode zħasti vseta oli šastoplena / ša
vše tu / šzħim se Bogu šlušbi / tar ší bodi prou oli kriuun / tar ší bogu dopadi
oli nekar / Satu my prauimo / Ta keršzħanska Vera / Ta Haidouška inu
Turška Vera. (202)*

precej drugačno strukturo: Trubar začne pridigo z razpravljanjem o pomenu besede vere (prorek omeni šele v drugem delu pridige), Rogerij pa s prorekom oz. evangelijem za tisti dan, torej z razlago svetopi-

semskega dogodka, Trubar začne z glavnim stavkom z vrinjenim nagovornim samostalniškim enodelnim stavkom, Rogerij pa s predmetnim odvisnikom nekako preseneti bralca/poslušalca oz. njegovo predstavo o »pravem« uvodu (verjetno je bilo tako tudi z bralcem/poslušalcem v 18. stoletju). Poleg tega je Rogerij razrahljal zvezo med odvisnikoma in glavnimi stavki: za odvisnikoma je postavil dvopičje, z glavnim stavkom pa ga je povezal s samostalniškim kazalnim zaimkom. Napetost v pripovedovanju prinaša tudi protivna povezanost glavnih stavkov, saj prvi glavni stavek predstavlja retardacijo: protivnost je namreč zgrajena na podlagi vzorca v globoki strukturi, ki bi ga lahko opisali takole: ne brez vzroka, ampak z vzrokom. Zadnja paralelno zgrajena stavka (pred njima stojeci stavek ima sinonimno dvojno formulo) sta sicer komunikacijsko jedro odstavka, vendar bralčeve/poslušalčeve radovednosti ne potešita – nauk in skrivnost nista natančneje določena; Rogerijev odstavek očitno nima trdno zamejujočega konca, kakršnega ima Trubarjev.

Drugi odstavek se navezuje na prvega z retorično figuro anadiplozo, obrnjeno ponovitvijo celega zadnjega stavka, pri čemer je predmet *vellka skerjuništi* posebej poudarjena z vrinjenim modalnim performerjem. Tudi do natančnejše določitve skrivnosti pot ni najpreprostejša: Rogerij za to uporabi vzročni stavek. Tako določena skrivnost se še dvakrat ponovi, in sicer z vzročnim citiranjem Davidovih besed v latinščini in v slovenskem prevodu. Osnovna zgradba zadnjega odstavka se ponovi še štirikrat, v njih so naštetih darovi, ki jih daje Kristus s svojimi rokami.

Argumentatio Rogerijeve pridige se začne s posebno logično metodo *inductio* (Lausberg, 1973: 230), ki pomeni pravzaprav primerjanje predmeta pridige z neko drugo zamisljivo in je postala sestavina baročnih pridig. Vzrok za pridigarjevo uporabo hiromantije oz. prerokovanja iz rok, s čimer bo skušal ugotavljati grešnost oz. nedolžnost vernikov, so Jezusove prebodene roke, ki simbolično pomenijo odrešenje:

V' mei drugime kumsbte, katére so od S. M. Cèrkeve prepovédane, prepovédana je túdi ta Chyromantia, katéra obštóy u' tem na róko glédajnu, inu is gvíshnih rířřou, řtrířou, krířřřou, inu druřřih tazíř řnámín prerokávát tu příbódnú, inu kaj se ima přegodíti. Lety řóuš inu lařbnívi Přerokáváuzi en řtríř teh róok iménujejo: lineam vitae: alí řtríř téga řhjuléjna. Eníga druřříga pak, lineam honoris, řířř te řhřřřř. Téga řtrířřříga, lineam fortunae, řnáménje te řhřřřř: inu takú dalei druge dèřřřřří Klířřřř; inu takú is teh přerokújejo tému, katéri je tem řapelávím golířřam te róke pokářřal, tu kar se ima přegodíti:

kakor zbe ta rifs téga shjuléjna je cel, pomeni sdráuje inu dolb shivítik: zbe je pak letá is enim drugim stribam pretégnjen, smèrt inu boléšan. Dálej, zbe ta strib te zbafty je cel, poméni zbaft, inu shtimájne: zbe ta pak refréšan je, poméni sbpót inu sanizbhuvájne. She dále, zbe tu snámenje te Shrézbe, celú, ali: restérganu je, poméni sbrézho inu nasfrézho, inu slasti tèm norskim Fantam inu Deklízham: katéru usè drufiga ni, kakòr ena debéla, zéplena lásb, ena páklenska foushja, ena od budízha snájdena golufia b' sapeluvájnu teb Dúsh: sa volo katériga savèrsbena, prekléta, ferdámána inu prepovedána je od S. M. Cérkve: is hatéro S. Matèrjo dèrshym, tàr barknem tò prekléto humsbt od sebe: véner na tako visho, kakòr tà zhebéliza, katéra is ene strupéne róshe, is eniga sbkòdliviga zvéjtja usáme ja se nekólku níza, takú jest ofstanem per te kumsbte, inu poglédam na vasbe róke, de vam povejm, ali: bofte síbèr, ali: nasíbèr stáli préd Bugam: kir, kakòr sim od sgóraj djál: Coram DEO qui vult ftare tutus, debet demonftrare, manus plenas meritis. Gdùr pred Bugam hózbe státi síbèr, ta ima kasáti róke pózne dobrih déll: de pak letú kaj bul fastópíte, opómnim vaf, kakor Jebu Jonadaba, namerzò. (308–309)

Izhodišče za hiromantijo oz. prerokovanje iz roke kot primero v inductiu je že simbolična, torej prenesena razlaga Kristusovega kazanja rok po smrti in metaforičnost sinopsisa. Za nas je predvsem pomembno spoznanje, da obvladuje Rogerijevo pridigo velika metaforičnost besednega izraza, vključno z metaforičnostjo metaforičnega (Pogačnik, 1968: 203), saj postane hiromantija metafora za že metaforični sinopsis. Odstavek sam oblikuje podobno načelo, kakršnega zasledimo že v prvem odstavku, in bi ga lahko imenovali retardacijska protivnostna lomljenost odstavka. Prva sporočilna enota je omemba prepovedanosti hiromantije. Druga sporočilna enota je podroben opis postopka, ki je poln zelo strogih paralelizmov (pri Trubarju sta taka strogost in obilica paralelizmov precej redkejši), tretja enota še stopnjuje omembo prepovedanosti prerokovanja iz rok s številnimi sinonimnimi negativnimi pomeni, sledi navidezna popolna pridigarjeva pridružitev cerkveni obsodbi hiromantije (zaviralna prвина pri razvoju odstavčne teme), ki pa jo takoj omeji besedna zveza s protivnim veznikom *véner na tako visho*. Z njo je uveden z obsežno primero poudarjeni del besedila, v katerem pridigar zavrženost hiromantije obrne v svoj prid in jo spremeni v orodje lastnega razlaganja glavne misli. Vendar s tem odstavek še ni končan, saj Rogerij začne misel razlagati z napovedjo svetopisemskega zgleda, ki sledi v naslednjem odstavku. (Pri razmejevanju odstavkov je v tem, pa tudi drugih primerih Rogerij zelo dvoumen: grafično in pravopisno je jasen začetek drugega odstavka, če pa ga primerjamo s koncem na-

vedenega odstavka, vidimo, da poteka tako zamišljena meja pravzaprav prav čez stavek. Za naše razpravljanje bo zadoščala ugotovitev, da so meje med odstavki, v primerjavi s Trubarjevimi načeli, nejasne in prekrivajoče.) Omeniti moramo tudi, da je pomen hiromantije kot orodja omenjen že v prejšnjih dveh odstavkih, kar pomeni, da se ponavlja iz odstavka v odstavku.

Gdùr prèd Bugam bòzbe státi fibèr, ta ima kasáti róke pólne dobrìh dèll: kakòr pokáfal nam je David ta S. Prèrok is tem, kar.

Letà S. Krajl, kir spremishlúval je tu zhlóvestvu, inu samèrkal, de takú rekbòzòh: ni eniga, katèri bi kai dobriga dèlal; zòès tu postávil je enu uprasòajne, rekbòzòh: Gospùd, Quis ascendet in montem Domini, aut quis stabit in loco Sancto ejus? Gdu pójde bke góri na brìb téga Gospùda? inu gdù bode stál na njegóvim svetem meste? na tu podúzòhen od Svetega Dúba, dàl fì je sam ta odgóvar rekbòzòh: Innocens manibus. Ta nadólsbni u' rókab, tu je: ta katèri lepe, dobre, brúmne, nadólsbne róke, ali: dèlla ima, kir, kakòr právi Lauretus is vèzòb drugimi Vzòbényki, per manus opera intelliguntur. Skúfì te róke fastópjo se te dèlla, inu fìzèr ne slédnja; témúzòh, kakòr S. Augustinus perstáve: Opera bona. Te dobra dèlla. Te dobra dèlla tédaj potrebna so tému, katèri bòzòbe en cel rìfs téga shjuléjna, te zòhasty inu shrèzòbe imèti. Te dobra dèlla káfat ima ta, katèri práti bòzòbe na brìb téga Gospùda, inu státi na njegóvim Svetem meste. Te dobra dèlla ima ta imèti, katèri bòzòbe fibèr pred Bugam obstáti. Te dobra dèlla ima káfat ta, katèri trósbta se tu Nebú inu vèzòhnu Isvèlzòhajne dosòzòbe: kir ty samy prìsbli bodo b' temu, katèri kasáli bodo te róke is dobrim djájnám, is S. tugentlivim dèllám napólnjene. Ty pak, katèri práfne bodo letè, inu na teb restergane te rìffe is tò pregreòho imèli, usì bodo favèrshehi inu pogublèni, kakòr téga pakáfal je nam JESUS en exempel is tèm, kar samèrka, inu. (312)

Za ta odstavek prav tako velja *antitetična* zgradba in prelivanje vsebin čez meje odstavkov, in sicer z napovedjo zgeda ali eksempla za končni, antitetični del odstavka. Nekoliko podrobneje pa si moramo ogledati, kako Rogerij razvija temo. Izhodišče je Davidovo vprašanje, ki je navedeno v *latinščini* in *slovenščini*: *Gdu pójde bke góri na brìb téga Gospùda? inu gdù bode stál na njegóvim svetem meste?* Odgovoru v *latinščini* in *slovenščini* *Ta nadólsbni u' rókab*, kar že samo po sebi asociira glavno misel pridige, ki je navedena v zaključnem, antitetičnem delu prejšnjega odstavka, sledi, uvedena s pojasnjevalno vezniško zvezo, sintagma štirih sinonimnih prilastkov, ki določajo leksem *roka*. Toda tudi ta beseda ni nič trdnega, saj je z ločnim veznikom *ali* takoj zamenjana z besedo *dela* (zvezo iz sinopsisa *roke polne dobrìh del* je mogoče spremeniti v metoni-

mijo *dobre roke* in tudi obratno). V oklepaju razvita asociacija na glavno misel pa še ni uresničena, saj je beseda *dela* vzročno pripeljana v zvezo z Lauretusovim stavkom. Tako besedno poigravanje še ni končano, saj je treba ta *dela* še natančneje razložiti, in sicer s pojasnjevalno-protivno vezniško konstrukcijo in z Auguštinovo besedno zvezo *Te dobra délla*. Ta besedna zveza se, ob spremenjeni skladenjski vlogi (imenovalnik → tožilnik), anaforično ponovi v štirih paralelno zgrajenih povedih (glavni stavek – osebkov odvisnik). Značilno za Rogerijevo oblikovanje je, da so odvisniki pomensko sinonimni (glavni stavki so prav tako sinonimni, dva celo identična), vendar sinonimni na prav poseben način. Prvi odvisnik povzame besedno gradivo iz opisa hiromantije, drugi iz Davidovega vprašanja, tretji iz sinopsisa, četrti iz prejšnjega odstavka. Iz navedenega primera take povedi *Te dobra délla ima ta iméti, katéri hóžhe fibèr pred Bugam obštáti* je razvidno, da je v glavnem stavku naklonski izraz nujnosti, v odvisniku pa hotenja, kar je pomembno zaradi vzročnega sklepa *kir ty samy prishli bodo b' tému, katéri kasáli bodo te róke is dobrim djájam, is S. tugentlivim déllam napólnjene*, ki ima naklonske izraze zamenjane s prihodnjikom; zanimivo je, da je formalno vzeto paralelizem še vedno ohranjen (prvi stavek je nadrejen drugemu), vsebini pa sta zamenjali hierarhična predznaka. Tako oblikovanje je pripeljalo do tavitološkega sklepa, ki s svojo ponovitvijo glavne misli krepi učinek na poslušalca. Sledi antitetični del, ki tudi povzema besedno gradivo iz hiromantije, kar pomeni, da postaja besedno gradivo glavne misli in hiromantije iz inductia glavna pomenska os cele pridige. Nanjo se lepijo vedno novi pomeni, celo celi deli besedil, npr. svetopisemski zgledi, ki pa so vsi podrejeni glavni osi.

Treba je opozoriti tudi na razliko med Trubarjevimi in Rogerijevimi naštevalnimi deli besedila; Trubarjeva težnja je stvarno, toda urejeno naštevanje različnih prvin, Rogerijeva pa urejeno nizanje različnih poimenovanj iste prvine, kar vpliva bolj na človekova čustva kot razum.

Iz vsega povedanega lahko Trubarjevo pridigo uvrstimo med didaskalične govore (Ušeničnik, 1919: 290), torej govore, ki poučujejo o krščanskih resnicah, Rogerijevo pa med parenetiške govore (Ušeničnik, 1919: 301), ki skušajo vplivati na poslušalce, da bi svoje življenje uravnali po kaki resnici.

Glavne značilnosti Rogerijeve pridige so naslednje. Vsa pridiga je zgrajena okoli glavne osi, ki jo predstavljata glavna misel in prenesena

raba pravil sicer od cerkve prepovedanega prerokovanja iz roke. Ker vsebujejo tako glavna misel, ta le v presupoziciji, kot pravila hiromantije že v sebi nasprotje med dobrim in zlim, se tudi razvijanje teme giblje med nasprotji in stopnjevanji. Odstavek nima trdnih meja in je v sebi prelomljen. Če so odstavki pri Trubarju sopostavljeni, se pri Rogeriju vsebinsko deloma prekrivajo. Rogerijevo pridigo obvladujejo različna metaforična poimenovanja istih prvin in zgledi, vrste povezav med odstavki pa so precej manj pestre kot pri Trubarju. Vsa ta načela se kažejo tudi v baročni likovni umetnosti. Na fasadah stavb je os poudarjena s portalom ter posebno organizacijo okenskih odprt in okraskov, za renesanso značilna stroga razmejitve nadstropij je ukinjena, kakor so ukinjene meje med ostavki pri Rogeriju, stena postane gibek material, ki lahko iz sebe iztisne pilastre, okenska čela, lahko pa tudi vzvalovi, kakor je gibko in spremenljivo tudi besedno oblikovanje z različnimi metaforičnimi prenosi. Taka fasada ima videz dinamične, zaradi nasprotij zelo gibljive celote, kakršno je tudi Rogerijevo razvijanje teme.

LITERATURA

- CANKAR, Iz., 1936: *Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. III. del. Od leta 1400 do leta 1546. 1. snopič. Razvoj stila v italijanski renesansi*. Ljubljana: Slovenska matica.
- DULAR, J., 1984: Odstavek kot predmet slovenističnega raziskovanja. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Ljubljana: Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti. 321–336.
- EGGERS, H., 1969: *Deutsche Sprachgeschichte III. Das Frühneuhochdeutsche*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- KMECL, M., 1977: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba Borec.
- KOS, J., 1970: *Oris filozofije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LAUSBERG, H., 1973: *Handbuch der Literarischen Rhetorik*. München: Max Huber Verlag.
- PLETT, H. F., 1979: *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik*. Heidelberg: Quelle und Meyer.
- POGAČNIK, J., 1968: *Zgodovina slovenskega slovstva I. Srednji vek, reformacija in protireformacija, manirizem in barok, Slovstvo v dobi reformacije in protireformacije*. Maribor: Založba Obzorja.

- POGORELEC, B., 1967: Nastajanje slovenskega knjižnega jezika. *Jezikovni pogo-
vori* II. Ljubljana: Cankarjeva založba. 75–105.
- 1972: Trubarjev stavek. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbor-
nik predavanj*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Od-
delek za slovanske jezike in književnosti. 305–323.
- 1974: *Razvoj slovenskega knjižnega jezika. Slovenski jezik, literatura in kultura.
Informativni zbornik* (dodatek). Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozof-
ska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.
- ROGERIJ P., 1731: *Palmarium empyreum, seu Conciones CXXVI. de sanctis totius
anni ...* Ap. Rogerio Labacensi, Ord. Min. Capuc. Concionatore Carnio-
lico, Pars I, Clagenfurti.
- TRUBAR, P., 1935: *Catechismus*. Ljubljana: Akademsko založba.
- UŠENIČNIK, F., 1919: *Pastoralno bogoslovje*. Prvi zvezek. Ljubljana: Jugoslovan-
ska knjigarna.
- WÖLFFLIN, H., 1958: *Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti. Problem razvitka
stila u novijoj umetnosti*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Prva objava v zborniku *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Obdobja* 16. (1986), 499–513.

JEZIKOVNOSTILISTIČNA RAZISKAVA BAROKA NA SLOVENSKEM (SVETOKRIŠKI IN ROGERIJ)

Prispevek nadaljuje razpravo *Retoričnost in besedilnost Trubarjeve pridige*, objavljeno v zborniku prispevkov s simpozija *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* (Sajovic: 1986).

Raziskavo sem razdelil na tri dele: prvi del predstavlja kratek povzetek dognanj o renesančnosti Trubarjeve *Ane pridige zhes te Christufseue besede: O Shena, uelika je tuia Vera* v *Katekizmu* iz leta 1550 (Trubar, 1935: 203–243) in baročnosti Rogerijeve pridige *Na Velika Nózhi Torék* iz 1. zvezka *Palmariuma empireuma* iz leta 1731 (Rogerij, 1731: 306–316), v drugem delu bom predstavil najpomembnejše besediloslovne in jezikoslovnostilistične izsledke iz besedilne primerjave pridig Janeza Svetokriškega *Na tretjo nedeljo po veliki noči* (izšla v 1. zvezku leta 1695) (Rupel, 1937: 11–27) in Rogerijeve pridige *Na dan Svétéga Blásba Shkoffa inu Martyrnika* (izšla v 1. zvezku *Palmariuma empireuma* leta 1731 na straneh od 108 do 118), v tretjem delu pa bodo prikazani nekateri odmevi baročnih pridig, predvsem njihovih uvodov, v proznih in poljudnoznanstvenih besedilih druge polovice 19. stoletja.

Trubarjevo oblikovanje besedila označujejo naslednje glavne lastnosti. Tematska zgradba besedila je ponovitev zgradbe metasemantične napovedi obeh tem v naslovu, pri čemer sta oba dela besedila (in sicer o razumevanju prave vere in o vplivu prave vere na človeka) razmeroma samostojno oblikovani enoti – na začetku in na koncu vsebujeta dele besedila z metasemantičnim (izraz pomeni ubesedeno napoved teme, primerjaj Plett, 1979: 103–104) ali/in metapragmatičnim statusom (kar pomeni, da je izrecno omenjen komunikacijski začetek oz. konec besedila, primerjaj Plett, 1979: 84–86); pomenska zveza med njima je sicer jasna, posledična, vendar je izražena znotraj drugega dela. Podobno zgradbo imajo tudi posamezni odstavki, ki s svojim povzema-

njem vsebine prejšnjega odstavka ter iz nje izpeljano napovedjo in izpeljavo svojih vsebin do zaključne misli (ki je pogosto nekakšen povzetek izpeljane vsebine, kar oblikuje posebno retorično figuro diarezo) prav tako predstavljajo sklenjeno celoto (pri tem je seveda treba opozoriti, da je taka oblika odstavka težnja Trubarjevega sloga, ki je pogosto tudi realizirana v svoji čisti obliki). Razvoj teme znotraj obeh delov besedila je verižen, med odstavki so vzročno-posledična, pogojna, vezalna, protivna razmerja, kar pa zaradi že omenjene značilnosti ne krni relativne samostojnosti odstavkov. Naštevani deli v osrednjih delih odstavkov so urejeni in usmerjeni ter skušajo biti retorično uravnovešeni z dvojnimi in trojnimi formulami. Kot taka je Trubarjeva pridiga zgrajena po renesančnih načelih, kajti za celoto renesančne umetnine je značilna harmonija relativno samostojnih delov, kar pomeni, da je sleherni del oblikovan glede na svojega soseda, je z njim v tesnem medsebojnem razmerju (tudi pri Trubarju so relativno samostojni odstavki med seboj verižno povezani, vsak odstavek lahko beremo kot razmeroma samostojno besedilo, ki pa je vendarle popolnoma jasno povezano s svojimi sosedi).

Glavne značilnosti Rogerijeve pridige pa so naslednje. Vsa pridiga je zgrajena okoli glavne osi, ki jo predstavljata glavna misel in prenesena raba pravil sicer od cerkve prepovedanega prerokovanja iz roke. Ker vsebujejo tako glavna misel, ta le v presupoziciji, kot pravila hiromantije že v sebi nasprotje med dobrim in zlim, se tudi razvoj teme giblje med nasprotji in stopnjevanji. Odstavek nima trdnih meja in je v sebi pomenskoantitetično prelomljen. Če so odstavki pri Trubarju sopostavljeni, se pri Rogeriju vsebinsko deloma prekrivajo. Rogerijevo pridigo obvladujejo različna metaforična poimenovanja istih prvin in zgledi, vrste povezav med odstavki pa so precej manj pestre kot pri Trubarju.

Treba je opozoriti tudi na razliko med Trubarjevimi in Rogerijevimi naštevalnimi deli besedila: Trubarjeva težnja je stvarno, toda urejeno naštevanje različnih pomenskih prvin, Rogerijeve pa urejeno nizanje različnih poimenovanj iste pomenske prvine, kar vpliva bolj na človekova čustva kot razum.

Raziskava skuša biti umeščena predvsem v jezikoslovno besediloslovje.

Izhodišče jezikoslovnih raziskav temelji v razlikovanju med strukturo in funkcijo jezikovnih znamenj (Brinker, 1985: 136).

S strukturnega vidika ločimo gramatično in tematsko strukturno ravnino.

Osrednja analizna kategorija gramatične ravnine je gramatična koherenca, ki jo vzpostavljajo skladenjska in pomenska povezovalna razmerja med stavki oz. povedmi besedila.

Tematsko ravnino predstavlja struktura besedilne vsebine, ki jo razumemo kot sestav razmerij med tematskim jedrom (besedilno temo) in v propozicijah oz. propozicijskih delih besedila izraženimi delnimi vsebinami oz. delnimi temami. Najpomembnejši analizni kategoriji sta besedilna tema in oblika razvoja teme.

Drugi osnovni vidik jezikoslovne besedilne analize, komunikacijskofunkcijski, se nanaša na značaj dejanja besedila, tj. na njegov pomen v komunikativnem razmerju med tvorcem (emitentom) in naslovnikom (recipientom). Analizna kategorija je besedilna funkcija, ki je opredeljena kot v besedilu konvencionalno izraženi tvorčev prevladujoči komunikacijski namen.

Treba je tudi poudariti, da mora med oblikami razvoja teme in besedilnimi funkcijami obstajati določena stopnja združljivosti.

Glavni namen referata pa je seveda prispevati nekaj spoznanj k jezikoslovnobesediloslovni tipologiji baročnih besedil na Slovenskem.

Pridigo uvrščamo med besedilne vrste, ki imajo predvsem apelno funkcijo (kar pomeni, da je prevladujoča) (Brinker, 1985: 102–109).

Z apelno funkcijo tvorec besedila daje sprejemniku vedeti, da ga želi pripraviti k temu, da določeno razmerje do stvari prevzame (vplivanje na mnenje) in/ali da izvrši določeno dejanje (vplivanje na ravnanje).

Apelna funkcija je združljiva z argumentnim besedilnim razvojem teme (Brinker, 1985: 68–76), za katero so za naše razpravljanje pomembne predvsem tri relacionalne logičnosemantične kategorije: sporna trditev oz. teza, ki predstavlja besedilno temo, dokazi (argumenti), ki tezo utemeljujejo, in ključno pravilo, ki omogoča utemeljevanje (ključno pravilo je splošna hipotetična trditev, ki jo lahko parafraziramo takole: *Če veljajo ta in ta dejstva (dokazi), potem lahko domnevamo, da velja tak in tak sklep (teza)*). Zato je smiselno, da v odlomkih iz obeh pridig analiziramo, seveda zelo shematično, oba vidika hkrati.

V Rogerijevi pridigi (1731: 117–118) je apelna funkcija najbolj razvidna v predzadnjem odstavku, zato ga navajam v celoti:

16.1 *Tu, tu, Ah! tu, spódbosti imélu bi nafs, kakor opómyna S. M. Cèrkou, prútje tému S. Martyrniku eno právo inu sèrzhno andoht, inu stanóvitnu savupajnje káfat ne le u' teh boléfnab; témúzh túdi u' usèh drugih nadlúgab: kir Blafius u' slédni nam samóre pomágat.* 2. *Slasti pak iméli bi se my podvysat po Exemplan S. Blasha u' nashih dneb G. Bogú dopásti; kir zhè njému nadopádemo, usà nasha andoht inu vúpajnje na S. Blasha bode sabstojn inu práshnu: usà pomúzh inu práshnja S. Blasha na bo nizh sdála.* 3. *Sa tu, de my kbi u' eno tako nafrézhbo napridemo pódvysat se nam je tréba is Blasham G. Bogú dopásti: is Blasham biti imamo, Magnae humilitatis, mirae patientiae, fummae pietatis: mente Sancti, corpore casti, actu innocentes, eloquiò puri, verbis veraces, moribus modesti.* 4. *Biti imamo is S. Blasham velíke ponishnoste, zhudne potèrpéshlivofste, visóke brúmnofte; biti imamo is S. Blasham Svéty na Dúsbe, na truplu zhífti, u' djájnu nadólsbni, snáshi inu framoshlívi u' govórejnu, réjssnízhni u' befsédab, inu u' sadèrhájnu poshténi; kir eniga preúsetniga, napotèrpéshliuiga, naušmileniga, nazhíftiga, nafrámniga, lashnúviga, naposhténiga; ali: eniga drugiga takiga zhlovéka G. Bug naušbhlyshi te próshnje, kakòr se púšty shlishat skúsi Ifaia Preróka: Cùm multiplicaveritis orationem, non exaudiam: manus enim vestrae sanguine plenae sunt.* 5. *Kadàr gmírali bofte uashe próshnjè, te na bom ushlyshal; sa vol kir vashe roké so kryvy, ali: Seeleribus, teb Grèjhon, pólnè.* 6. *Tu, tu tèdáj jashtópymo, grèjh sapústymo, tar brúmni, inu sa vol tugentou G. Bogú is S. Blasham dopásti se podvisáimo; kir takú nashe próshnjè ushlyshane bodo od Buga, kakòr so bilè uniga, is katérim sklénem.*

(Številke pred povedmi so dodane zaradi lažjega spremljanja analize. Številka 16 pred prvo povedjo pomeni 16. odstavek v pridigi.)

V tem odstavku je apelna funkcija razvidno povezana z dvema tezama oz. temama, ki sta bistveni za pridigo. Prva je izražena v prvi povedi:

1. *Tu, tu, Ah! tu, spódbosti imélu bi nafs, kakor opómyna S. M. Cèrkou, prútje tému S. Martyrniku eno právo inu sèrzhno andoht, inu stanóvitnu savupajnje káfat ne le u' teh boléfnab; témúzh túdi u' usèh drugih nadlúgab: kir Blafius u' slédni nam samóre pomágat.*

Jezikovni indikator apelne funkcije v prvem delu povedi predstavlja zveza naklonskega glagola *imeti* (v pomenu »morati«) v pogojnem naklonu (ki nujnostno določitev omili) in nedoločnikov. V propoziciji tega dela povedi je izražena tema, ki jo lahko povzamemo takole: *V Blaža je treba zaupati v boleznin in drugih nadlogah*. Ostali del povedi je dokaz za temo (oz. tezo).

Drugo, prvi nadrejeno temo izražata druga poved z enakim jezikovnim indikatorjem apelne funkcije:

2. *Slasti pak iméli bi se my podvyfat po Exemplu S. Blasha u' nasbih dneb
G. Bogú dopafiti; /.../*

in šesta z velelniško izraženim pozivom, ki ima bolj neposreden učinek na poslušalce (kar glede na drugo poved hkrati pomeni tudi njegovo stopnjevanje):

6. *Tu, tu tédáj safítópymo, grějb sapústymo, tar brúnni, inu fa vol tugentou G. Bogú is S. Blasham dopáfiti se podvisáimo; kír takú nasbe prósbnyě ushlyshane bodo od Buga, kakòr jo bilè uniga, is katérim sklénem.*

Ti dve hierarhično urejeni temi pa seveda nista edini temi pridige, saj je njen največji del posvečen sv. Blažu kot eksemplu za glavno, v obeh temah vsebovano sporočilo besedila.

Očitno je, da sta obe temi na poseben način povezani s sinopsisom (*Dàn Bóhnykam je od Buga, / Te, kír táre ta nadlúga, / H' Pomóžhniku Blafius.*) in pridižno temo (*Póle ta je ta veliki Masbnik, katéri u' svojb dneb je Bogú dopádil.*). V eksemplskem delu pridige obstajata dve hierarhično povezani temi, in sicer nadrejena tema o Blažu, ki je bil vseh bogu, in podrejena (ki je pravzaprav posledica prve) o Blažu kot zavetniku bolnih, ubožnih ali kako drugače prizadetih ljudi. Nadrejena tema z argumenti (vzroki in posledicami) vred je obdelana v delu besedila od 5. do 10. odstavka, po pridigarjevem vložku pa sledi od 12. do 15. odstavka podrejena tema s tremi eksempli in s skrajno razvidnimi prehodi med odstavki. Obe temi v Blaževem eksemplu tako predstavljata dokaz za glavni tezi v 16. odstavku, kar vse priča o premišljeni, jasni in integrativni kompoziciji besedila.

Pri Svetokriškem razpade glavna tema pridige (skupaj z apelno funkcijo jo lahko parafraziramo kot *Živite s strahom božjim*) v dve podtemi, ki sta med seboj tesno povezani. V prvi do vključno osmega odstavka pridigar na razne načine osvetljuje pozitivne posledice strahu božjega, od devetega odstavka dalje pa prevladuje podtema o negativnih posledicah opustitve takega razmerja do boga. Vendar je treba takoj opozoriti, da je kompozicija pridige Svetokriškega precej manj jasna kot kompozicija Rogerijeve. V vsakem odstavku (splošno gledano) sta v prvem delu, ki ga obvladuje prva podtema, sopostavljena koristni strah, torej strah božji, in nekoristni, drugi del pa je razpet med pogubljenjem (druga podtema) in milostjo (kar je posledica prve podteme). Pogosto slabo motivirani preplet podtem povzroča, da se logična konstrukcija podtem ne ujema z ubesediljeno, kar nedvomno zmanjšuje koherentnost besedila, čemur prispeva tudi posebno pojmovanje odstavka

kot samostojne besedilne enote, ki ima pogosto vrednost minipridige. Na to kaže tudi pojavljanje razvidnejših jezikovnih indikatorjev apelne funkcije v večjem številu odstavkov.

Primerjalna analiza delov besedil obeh pridigarjev nam bo razkrila še nekatere druge razlike.

Najprej bo analiziranih prvih šest odstavkov Rogerijeve pridige (1731: 108–110).

1.1 *Sa ena velika sbrézha dèrshat si je spodòbnu mògel Joseph Syn téga Jacoba tu, de on, kakòr en shùshen dopádlil je Putipharju svojmu Gofpúdu takú, de préd nym fnèshil je, Gratiam, ali: gnado zhè usè tajfiga blagù, en Skérbnyk, en Gofpodàr postáulen biti; inu is tem po léstne volje délat inu obrázhat, gofpodárit inu rounáti bres usè rajtenge, kakór pishe Moyfes.*

2.1 *Sa ena velika sbrézha dèrshat si je spodòbnu mògla Efther ta Judouska Deklíza tu, de ona dopádlila je takú tému Affverufu, de: Adamavit eam rex plùs quàm omnes mulieres. 2. Salúbil se je u' njò ta krajl búl kakór u' usè druge njegóve shenè. Ja, ta imèla je to gnado, de. Pofuit diadema regni in capite ejus. 3. Postávil je bil nje to crono téga Krajléustva na glávo.*

3.1 *Sa ena velika frézha dèrshat si je mògel Daniel ta Mladénizh tu, de on: placuit Dario, dopádlil je Dariufu tému Babilonskimu Krajlu takò, de on, nammerzh: Dariuf postávil je Daniela téga Mladénizha zhèš usè druge velike Firshte njegóviga Krajléustva, de bi on imèl od nyh to rájtengo pobyrat, & Rex non fultineret moleftiam, de bi najmel on napokoja.*

4.1 *Sa ena velika sbrézha dèrshat si je mògla Herodias bzky te Herodias tu, de ona takú, placuiffet Herodi, dopádlila je tému Krajlu Herodeshu is njè plessam; de sa vol tega dopadéjnja djal je h' njè: Pete à me, quod vis, & dabo tibi: Pròssì od mene kar hòzhesh, inu tu hòzhem tebi dat, aku si lih polòvyza mvojga Krajleustva: licet dimidium regni mei. 2. Tu imash imeti.*

5.1 *Sa ena velika sbrézha dèrshat, právim: so si mògli ty, inu vézh drugih tu, de so oni tym Krajlam, tym Firshtam inu Monarcham dopádlili; de sa vol dopadéjna prejéli so dáry, zhast, hválo, povíshajnje inu drugu poshtimájnje. 2. Ali: Ah! kaj hòzhe tu, de dopádel je Joleph, tému Putipharju; de dopádlila je Efther, tému Affverufu; de dopádel je Daniel, tému Dariufu; de dopádlila je ta Herodias, tému Heródeshu; de dopádlu je vézh drugih, drugim Firshtam, Krajlam inu Caessarjam. 3. Tu právim: kaj hòzhe biti prújte tému, kar sadúbil, kar dofségel je Blafius ta danásbni S. Shkoff inu Martyrník? kir ta dopádel, kir ta ushézh, perjéten inu lùb postál ni le Jamú enimu posemelskimu Firshtu, enimu povjéjtnimu Krajlu, enimu zhasnimu Caessarju, ali: enimu drugimu mèrtvasbkimu zhlovéku: pazh pak, kakór sim djál odjgòraj: Ecce Sacerdos magnus, qui in diebus fuis placuit Deo. 4. Pòle ta je ta velíki*

Mashnik, kateri u' svojih dnèh dopádil je, ali: komú? dopadél je samimu vézbnimu, samimu Vsíga Mogòzbnimu, Deo, samimu G. Bogú: inu sîzèr takò, de njéga postávil ni le samú k' enimu Skérbnyku eniga posemelskéga bogáftva kakòr Putiphar téga Jofepha: pazb pak stúril je G. Bug Blasha k' enimu Gospodáruju njegoviga pèrhódysba, kir ga je stúril inu postávil k' enimu Shkoffu inu Páftyrujtu tèh kárbhánskib Dúsh u' tèm Meste Sebaftea. 5. Dálej dopádil je búl G. Bogú ta Blafius, kakòr Eftther tému Alfverufu: kir G. Bug cronal ni Blasha is eno posemelsko crono, kakòr Alfverus to Eftther; tèmúzèh njéga cronal je is to crono Nebeshko. 6. Shè dálej dopádil je G. Bogú vézèh inu búl Blafius, kakòr Daniel tému Dariufu; kir G. Bug povibshal ni le samú Blasha zèhè Firshite eniga Babilonskéga Krajléustva, kakòr Darius téga Daniela; tèmúzèh zèhè Firshite celiga svejtà inu Monarche te semle. 7. Shè usélej dálej búl, inu vézèh dopádil je G. Bogú Blafius, kakòr Herodias tému Herodeshu; kir G. Bug dàl ni Blashu polòvyza eniga posvéjtniga Krajléustva, kakòr oblúbil je búl Herodesh te Herodiadi; tèmúzèh dàl je búl njému tu celu Krajléustvu Nebeshku: ja kar je vézèh, inu.

6.1 *De teh besédy: Ecce Sacerdos magnus, qui in diebus fuis placuit Deo. 2. Póle ta je veliki Mashnik, kateri u' svojih dnèh je Bogú dopádel: dálej kaj to réjsnyzo sfošnàmo inu vidimo, právim: de zèhè usè tu, kar je od Buga prejèl ta danáshni S. Shkoff inu Martyrnik Blafius, prejèl je túdi tu, de. 3. Eft à Deo aegris datus, hos, cùm premat cruciatus, in Patronum Blafius. 4. Dàn Bólnykam je od Buga, te, kir täre ta nadlúga, b' Pomòzbnnyku Blafius. kateru b' sabváli G. Bogú, b' zèhástè tému danáshnimu S. Shkoffu inu Martyrniku; tär b' nashimu tròshitu inu véjséluju bòzèhem kaj dálej is káfat: letú tédáj de sáfítjpo, prósem u' molzèhájmu sashlúshat inu sáfítjpit bodo pèrprauleni.*

Rogerijev uvodni del (do vključno *propositia*) je sestavljen takole: v prvih štirih odstavkih so predstavljene štiri starozavezne osebe, ki so na tak ali drugačen način pridobili zaupanje svojih posvetnih gospodarjev. Vsi ti odstavki so si po skladenjskih in pomenskih razmerjih skoraj popolnoma enaki, poleg tega pa je velik del besednega gradiva anaforično ponovljen, kar predstavlja dokaj togo krasilnost, hkrati pa pomaga k razvidni integrativnosti besedila.

1.1 *Sa ena velíka shrèzba dèrsbat sî je spodòbnu mògel Jofeph Syn téga Jacoba tu, de on, kakòr en shúshen dopádil je Putipharju svojmu Gospúdu takú, de préd nym fnèshil je, Gratiam, ali: gnado zèhè usè tajlúga blagú, en Skérbnyk, en Gospodár postáulen bití; inu is tem po léftne volje délat inu obrázbat, gospodárit inu rounáti bres usè rajtenge, kakór pisbe Moyfes.*

Odstavek tvori ena sama poved (pri drugih treh ni vedno tako, toda pomembna so razmerja), ki je sestavljena iz glavnega in treh od-

visnih stavkov, pri čemer je s predzadnjim povezan še niz nedoločniških polstavkov. Za nas je najpomembnejše, da nas pridigar uvede v pridigo pravzaprav z izrazjem, ki pomensko zaznamuje razmerje med glavnima aktantoma (Joseph /.../ *dopádil* je Putipharju: njuno družbeno razmerje kaže konverzivnopolarni (Bušman, 1983: 275) leksemski par *shúshen–Gofpúd*), pri čemer je Putifar pomensko v vlogi nosilca razmerja (skladenjsko pa je osebek nasprotno Jožef) (upoštevati moramo tudi abstraktna samostalnika *shrézha* in *gnada*, ki tudi izražata razmerje). To pomeni, da nas Rogerij pripelje do konkretnega sporočila preko modalnosti v najširšem pomenu.

Nedoločniški polstavčni niz, v katerem je ubesedena konkretizacija razmerja, je izrazito retorično oblikovan z dvojnimi formulami (v drugem odvisniku in prvem polstavku *Gratiam, ali: gnado, en Skérbnyk, en Gofpodár* – prvi izraz v latinščini in slovenščini, drugi sinonim; drugi polstavčni niz je sestavljen iz dveh dvojnih formul, pri čemer so si vsi štirje izrazi pomensko izredno blizu).

V petem odstavku Rogerij zoži perspektivo na glavno temo. Odstavek se začne z anaforično ponovitvijo začetnega dela povedi v prejšnjih štirih odstavkih – kar v prvem trenutku poslušalca zopet zaziba v utečen ritem, ki pa je pred novo informacijo (ki v skladu s to utečenostjo seveda ne bi predstavljala kaj bistveno novega) nenadoma prekinjen s pridigarjevim performativom (*právim*), kar okrepi poslušalčevo pozornost. Nadaljevanje povedi, opremljeno s trojno (nosilci dopadenja) in peterno formulo (nosilčevi darovi), predstavlja pravzaprav splošen povzetek vsebine prvih štirih odstavkov (integrativno vrednost povedi signalizirata samostalniška fraza v osebkú *ty, inu vézħ drugih* – kazalni zaimek *ty* kaže na že omenjene osebe – in skladenjsko-pomenska skoraj paralelna zgradba).

Obrat v pridigi določneje napovejo protivni veznik *ali*, medmet *ab* in stavčna oblika *kaj bózħe tu, de dopádel /.../* (v smislu *to ni nič proti*), kateri sledijo kratke, formulaične paralelne ponovitve štirih odstavkov in začetka petega, ki se integrativno navežejo na že povedano, hkrati pa glede na bistveno novost v informaciji že povedano vrednostno postavljajo na nižje mesto. Sledi s performativom opremljena ponovitev stavčne oblike, ki se zdaj osredotoči na Blaža, škofa in mučenca – seveda z dvojnima formulama. Za baročno oblikovanje je značilno oklevajoče približevanje jedru sporočila, v našem primeru odgovoru na

vprašanje, komu je bil Blaž tako všeč. Zato je treba navesti pridigarjevo dokazovanje v (delu) povedi:

/.../ kir ta dopádel, kir ta usbézh, perjéten inu lùb postàl ni le samú enimu pošemelskimu Firštu, enimu pošvéjtnimu Krajlú, enimu zħafsnimu Caeffarju, ali: enimu drugimu mèrtvashkimu zħlovéku: pazħ pak, kakòr sim djàl odsǵóraj: Ecce Sacerdos magnus, qui in diebus fuis placuit Deo.

V prvem delu povedi (poenostavljeno ga lahko parafraziramo *ta ni bil všeč le pozemeljskim gospodarjem* – kakor navedene biblične osebe) je v prilastku *pozemeljski* (da ne naštevam vseh) nakazan obstoj binarno-opozicijskega (Leech, 1983: 99) nosilca razmerja dopadenja – pri čemer so bile vse do sedaj opisane biblične osebe všeč očitno le pozemeljskim gospodarjem (kar je seveda še ena prvina integrativnosti z že povedanim), v drugem, stopnjevalnem delu pa je s citiranjem teme končno ekspliciran – to je bog. Ustrezno pomembnosti sporočila je tudi retorična oblikovanost prvega dela povedi (sinonimne ponovitve izrazov razmerja v povedku in nizanje različnih posvetnih nosilcev tega razmerja).

Po tem oklevajočem nalaganju že znanih, prevrednotenju že znanih in popolnoma novih informacij sledi niz konkretizacij te nove informacije, ki pa je ves čas antitetično in seveda stopnjevalno soočan s primeri iz štirih poprejšnjih odstavkov (kar je podobno figurativnemu postopku, pogostnemu v baročni poeziji, ki se je imenoval »versus rapportati«; zanj je značilno veččlensko zaporedje pomenskih enot in njihovih stopnjevanih korekcij; primerjaj Paternu, 1976: 87, 89).

Primer enega člena:

Dálej dopádil je bìl G. Bogú ta Bláfius, kakòr Ešther tému Affverufu: kir G. Bug cronal ni Blasha is eno pošemelsko crono, kakòr Affverus to Ešther; tèmúzh njéga cronal je is to crono Nebeshko.

Vsi členi so skladenjsko enako oblikovani: poved je sestavljena iz dveh delov, prvega predstavlja glavni stavek, drugi del – sestavljen iz dveh stavkov – pa ga vzročno pojasnjuje. V prvem stavku je na splošno povedano, da je bil Blaž bolj všeč bogu kakor Ester Asverusu (ob po vlogah v razmerju hiazemski postavitvi obeh parov aktantov). V drugem delu je to podrobneje razloženo na popolnoma antitetični način: zopet so vsi aktanti poimensko navedeni, primerjava je eksplicitna, antiteza je popolnoma razkrita: *ena pošemelska crona – ta crona Nebeshka*. Besedi v prilastku sta v binarno-opozicijskem razmerju, pri čemer je komunikativno pomembnejša še poudarjeno zapostavljena.

Zanimivo je tudi primerjanje tega dela povedi s povedjo v drugem odstavku, na katero se nanaša:

Pofstávil (Affveruf) je bil nje (Eíther) to crono téga Krajléúftva na glávo.

V tem »posvetnem« delu je dejanje kronanja izraženo izrazito opisno, gre torej za nekakšen »ljudski« metaopis besede *kronati*, za katerega je značilen predvsem glagol z zelo splošnim pomenom *postaviti* (kar naj bi konotiralo posvetnost), v »svetnem« delu povedi v petem odstavku pa je Rogerij uporabil glagol *cronati* (kot znamenje višje jezikovne zmoglosti in kot konotacijo »svetnosti«), ki mu je dodan tudi že v njem implicirani predmet (*crona*) z že omenjenimi prilastki. Tudi pomeni privednikov ob samostalniku *crona* kažejo prevrednotenje od konkretnega k abstraktnemu (Pogorelec, 1982: 594).

Šesti odstavek končno vsebuje *propositio* oz. napoved pridigarjeve teme, pri čemer imata latinska citata *sinopsisa* in *teme* integrativno funkcijo.

Za Rogerijevo oblikovanje pridige so torej značilne naslednje lastnosti. Kompozicija, torej tematska struktura, je izredno premišljena in jasna, razvidnejši jezikovni indikatorji apelne funkcije so zbrani na koncu pridige (ali na koncu besedilnih delov, ki jih obvladuje delna tema), prehodi med odstavki pa so tekoči. K veliki integrativnosti besedila prispeva pogosto ponavljanje besed in precejšnjih delov povedi (sem je treba šteti tudi ponavljanja *teme* in *sinopsisa*) ter kopičenje retorično paralelno oblikovanih primerov, ki pojasnjujejo tezo (najpogosteje so nanizani trije primeri, na za sporočilo pomembnejših mestih jih redkeje najdemo tudi več, na splošno pa jih je manj kot pri Svetokriškem). Analizirani odlomek kaže značilno baročno antitetično lomljeno in oklevaljoče približevanje glavni temi pridige, pri čemer prihaja do prevrednotenja besednih pomenov od posvetnega k svetemu. Prav gotovo pa lahko trdimo, da je Rogerijev barok že zelo ustaljen in da kaže v svoji precej racionalistični kompoziciji in zaradi številnih ponavljanj sicer umetelni, pa vendar razmeroma togi in hladni retorični figuriranosti tudi že prvi ne klasicizma (Pogorelec, 1982: 594).

Zdaj pa si najprej na hitro ogledajmo uvodna odstavka pridige Svetokriškega. Začne se takole:

En resničen inu hvale vreden príguvor je taisti: strah je dober; zākaj ka-dar v eni hiši, v enem mesti ali deželi nej straha, temuč sledni sturi, kar

boče, tamkaj malu dobriga inu brumniga se bode našlu. Ali vener sledni strah nej dober inu hvale vreden, /.../. (Rupel, 1937: 11.)

V prvi povedi Svetokriški dokazuje koristnost strahu na splošno, v drugi pa svojo pozornost antitetično zoži na trditev, da vsak strah pa vendar ni dober. Za povedi so značilne dvojne formule. Sledi niz šestih malce komičnih primerov strahu, ki v primerjavi z Rogerijevimi primeri v *exordiumu* sploh niso retorično paralelno oblikovani. Odstavek se razvidno konča s kratkim povzetkom, ki ga predstavlja latinski citat:

Od le-teh se more reči: Timuerunt timore, ubi non erat timor. (V prevodu Tresli so se od strahu, kjer strahu ni bilo.) (Rupel, 1937: 12.)

Drugi odstavek je antiteza prvemu. Prva poved je sicer razvidno retorično oblikovana z dvojno in trojno formulo:

Strah pak imejti, kir je vrednu inu nucnu se bati, le-tu čast, hvalo inu nuc prnese. (Rupel, 1937: 12.)

V dokaz tezi Svetokriški navede šest svetnikov in apostolov, ki so se bali Boga. Odstavek končuje najprej povzetek:

Tak strah je dober inu nucen, zakaj le-ta, kateri se Boga boji, brumnu inu pravičnu živi inu vselej Boga časti, /.../. (Rupel, 1937: 12.)

v potrditev izrečenega pa sledi latinski citat:

Qui timet Dominum, faciet bona. (Rupel, 1937: 12, 13.)

Zadnja poved napoveduje jedro:

Od nuca tedaj strahu božjiga danes jim bodem govuril. (Rupel, 1937: 13.)

Za naše razpravljanje sta pomembni predvsem dve dejstvi: odstavek učinkujeta kot relativni celoti predvsem zaradi pojavljanja teze na začetku in na koncu, kar spominja na Trubarjevo oblikovanje odstavka, primerov/dokazov za tezo pa je v primerjavi z Rogerijem precej več in so tudi retorično manj skrbno oblikovani.

Najbolj retorično oblikovan je deveti odstavek, ki uvaja drugo delno temo pridige:

9.1 Ali zakaj jest danes moje poslušavce z le-to nenucno pridigo gori držim? 2. Kej se bode eden nešel na zemli, de bi se G. Boga ne bal inu v strahu božjim ne živet? 3. Le-tu nej mogoče, zakaj človik od nature ima, de se boji tiga, kateri njemu škodit more. 4. Se boji eniga psa, de bi ga ne ujedel, ene kače, de bi ga ne upičila, eniga škarpijana, de bi ga ne ubodel, se boji vode, de ne bi utonel, ene iskre, de bi se ne spekel, ene gobe, de bi ga ne oskrunila. 5. Koku tedaj se ne bode bal Boga vsigamogočiga? 6. Ali ah, Bogu stu tavženkrat vender se smili, de veliku njih se več boje eniga psa, ene kače, eniga škarpijana kakor Boga vsigamogočiga. 7. Ti ne rezdražiš psa, de bi tebe ne ujedel, se ne dotakneš kače, de bi tebe ne upičila, ne prtisneš škarpijana, de bi tebe ne ubodel – inu G.

Boga tulikajn rezdražiš s tvojim grešnim djanjom, ga rezsrdiš s tvojim grešnim jezrikam, ga raniš s tvojo hudo mislijo, inu vonder za le-tu ne maraš, kakor de bi Bug nad tabo ne mogel se maščuvati inu po tvoji pregrebi tebe štrajfat. 8. *Ne premisliš, koku G. Bug je mogočen, de bi vsaj zavolo njega mogočnosti se imel njega bati, zakaj aku eden je močnejši, ble se njega človik boji.* 9. *O, koku mogočna je njega s. roka!* 10. *O, koku močna je njega štima!* 11. *Z eno samo besedo je stvaril vus volni svejt; zapovej oblakam inu vus svejt z dež jam končajo; zapovej, de ogen ima Sodomu in Gomorho pošgati, kar preci vse pepel rata; zapovej morju inu kakor skala trdu rata; zapovej skali inu začne se potiti inu iz svojga puta sturi en velik potok; zapovej soncu inu se ustonovi.* 12. *Inu eniga taku mogočniga gospuda se ne bojiš?* 13. *Kadar ti rezžališ inu rezsrdiš tvojga firšta inu gospuda, lahku pobegneš v eno drugo deželo, pod drugjga firšta greš prebivat, ali kam boš bejžal pred Bugom, kateri tebe štrajfat ljejl hotel?* 14. *Kdu bode tebe mogel ubranit, kadar povsod krajlava, povsod oblast ima?* 15. *Kadar bode tebe ranel, kaj z' en arcav bode tebe ozdravil? Kadar bode tebi boleznje poslal, kaj z' ena arnija ali želišče bode tebe ozdravilu?* 17. *Kadar bode tebe hotel umoriti, kej boš nešel drivu tiga lebna?* 18. *Aku bode hotel tebe v keho zvezaniga djati, kaj z' en Sampson bode taiste strike inu ketene reztrgal?* 19. *Aku vas bode v to peklensko ječo vrgel, kaj z' en Orfeus vas bode vunkaj spravil?* 20. *Job očitnu pravi: Cum sit nemo, qui de manu tua possit eruere.* 21. *Zatoraj: Hunc timete, hunc timete, qui potest animam & corpus perdere in gehennam.* 22. *Tiga se imate bati, kateri vašo dušo inu telu zamore v ta večni ogen vreči, inu drugih ne bujte se, kateri cilu v malo škodo vas prpravit morjo.* (Rupel, 1937: 17–19.)

Svetokriški uvede odstavek z vprašalno povedjo: *Ali zakaj jest danes moje poslušavce z le-to nenucno pridigo gori držim?* V povedi so eksplicitno povezani tvorec (pridigar: *jest*), sprejemniki (*moji poslušavci*) in besedilna vrsta (*pridiga*), pri čemer je posebej pomembna besedna zveza *nenucna pridiga* (nekoristna pridiga), ki s svojo vrednostno oznako izničuje namen pridigarjevega početja. Pridigar s tako oznako, z govorniško vprašalno obliko povedi in s posrednim obračanjem na poslušalce (ne ogovarja jih neposredno z zaimkom *vas*) vzpostavi ironično obarvano distanco do svojega ubesedovanja, ki pri poslušalcih takoj vzbudi pozornost (do zdaj je res ves čas nizal trditve, da strah božji povzroča samo dobro). Z drugim konkretnjšim retoričnim vprašanjem, ki je z dvojno sinonimno formulo eksplicitno usmerjeno na samo temo oz. tezo pridige, Svetokriški izrazi dvom tudi v obstoj takih naslovnikov, ki bi jih bilo treba »razsvetljevati«. Sledi tretja poved, retorični odgovor, *Le-tu nej mogoče, zakaj človik od nature ima, da se boji tiga, kateri njemu škodit*

more. Z zanikanim možnostnim naklonskim izrazom v prvem stavku potrdi že povedano, z vzročno priredno povedjo pa to še argumentira. Za nadaljnjo analizo je treba opozoriti, da je Svetokriški v prvem delu pridige govoril o za človeka osrečujočih posledicah strahu božjega, v navedeni povedi pa o negativnih posledicah morebitne človekove opustitve strahu, pri čemer splošna trditev povedi predstavlja uvodni člen v figuri diarezi, ki jo tvori skupaj z naslednjo, četrto povedjo. V njej je splošna trditev konkretizirana s šestimi primeri strahu pred naravnimi stvarmi, ki lahko človeku škodijo. Vsi primeri so skladenjsko popolnoma enako zgrajeni, iz glavnega stavka in namernega odvisnika, le da je povedek glavnega stavka *se boji* izražen samo v prvem in četrtem stavku; taka členjenost ima svojo utemeljitev v izraženih pomenih v predmetih glavnih stavkov: prvi trije predstavljajo živali, drugi trije druge naravne stvari (sama četrta poved je realizacija retorične figure adiunctio). Peta poved (retorično vprašanje) pomensko na prvi pogled ponavlja drugo retorično vprašanje, v katerem je izražena pridigarjeva gotovost v človekov strah pred Bogom. Vendar pa temu ni čisto tako, saj se je glede na prvi del pridige v četrti in peti povedi pridigarjeva strategija spremenila v sporočanje negativnih posledic morebitne opustitve strahu – sicer res le pred naravnimi stvarmi, kar pa sobesedilno nedvomno vpliva tudi na peto poved (čeprav ni eksplicitno izražena). Učinek seveda krepi tudi leksemu Bog zapostavljeni prilastek *vsigamogoči*.

Šesta in sedma poved prinašata pravi preobrat. V šesti, ki jo uvaja protivni veznik *ali* in medmet *ab*, se z omenjanjem ljudi, ki se bolj bojijo naravnih stvari (navedene so vse tri živali iz četrte povedi) kot boga, zopet vzpostavlja naslovnik pridigarjevega sporočila in s tem smiselnost pridige. Sedma poved eksplicira tako dvopolnost šeste kot naslovnika: pridigar se obrača na poslušalce neposredno, z osebnim zaimkom *ti*. Poved pomensko razpade v tri dele: v prvem je s paralelizmom treh skladenjsko enakih stavčnih zvez opisana človekova previdnost pred tremi že omenjenimi nevarnimi živalmi, v drugem zopet s paralelizmom treh stavkov človekovo žaljenje boga, v tretjem pa sledi pridigarjevo opozorilo pred božjo kaznijo (ki je oblikovano s sinonimno ponovitvijo). Pridigarjeva težnja po čim večjem učinku na poslušalca doseže svoj vrh v nizu retoričnih vprašanj pred zadnjimi tremi povedmi odstavka. Vsi so usmerjeni neposredno na poslušalca in vsi ubesedujejo božje kazni, ki jih ni mogoče odpraviti. Z Jobovim citatom pridigar daje

retorični odgovor na niz retoričnih vprašanj, odstavek pa sklene z Matejevim latinskim citatom, ki predstavlja *težo* odstavka (pogubne posledice življenja brez strahu božjega) in hkrati poziv poslušalcem k strahu božjemu (apelna funkcija je izražena preko svetopisemske instance). V zadnji povedi Svetokriški potrdi Matejev citat in pomiri poslušalce z mislijo *inu drugih ne bujte se, kateri cilu v malo škodo vas prpravit morjo*.

Stična točka med Svetokriškim in Rogerijem je predvsem značilno baročno antitetično zalomljen odstavek: tvorec besedila se preko mnogih zastranitev nekako oklevajoče približuje jedru svojega sporočila, pri čemer je Svetokriški nedvomno ustvarjalnejši kot Rogerij (značilno zanj je na primer igra z ukinjanjem in ponovnim vzpostavljanjem naslovnika in izredna stopnjevanja učinkov; primerjaj tudi Pogorelec, 1967: 84). Mnogo več pa je razlik. Svetokriški oblikuje besedilo na bolj adicijski način: odstavki kot relativno osamosvojeni deli z lastnimi razvidnejšimi jezikovnimi indikatorji apelne funkcije (Svetokriški je tudi v tej prvini ustvarjalnejši od Rogerija, saj pozna tudi vrsto posrednih indikatorjev, izraženih na primer v latinskih citatih svetopisemskih ali cerkvenih instanc in pa na način analogije v posameznih eksemplih) se zaradi pogoste nepovezanosti s sosednjimi (skupna jim je le glavna tema, ki pa jo vsak ubeseduje po svoje) oblikujejo v že skoraj samostojne manjše pridige, kar od daleč nekoliko spominja na renesančno oblikovanje. Tej slogovno nekoliko retrogradni težnji pa je – kot kompenzacija morda – izredno poudarjena težnja po slikovitosti, ki se kaže v že skoraj manieristično preobilnih kopičenjih primerov, oblikovno izredno različni oblikovanosti odstavkov in postavitvi retorično najbolj umetelno oblikovanega odstavka na nenavadno mesto – v sredo pridige (pri Rogeriju je to ponavadi začetek besedila). Nadaljnje raziskave bodo morale natančneje pojasniti oba tipa baroka, tako, pogojno imenovano, »Rogerijevega« kot tega, ki se kaže pri Svetokriškem.

Jezikovnostilistično raziskovanje slovenskih baročnih besedil pa odpira še eno izredno zanimivo vprašanje, in sicer vprašanje recepcije nekaterih njihovih prvin v besedilih kasnejših obdobj. Enega od takih vzorcev predstavlja uvod (tj. *exordium*) v Rogerijevi pridigi *Na dan Svetega Vida Martyrnika inu Továrshou* (1731: 173–175), ki je oblikovan po naslednjem načelu: v prvem odstavku je navedena trditev, sledijo trije primeri, ki dokazujejo njeno resničnost, peti odstavek pa vsebuje opo-

zorilo na še druge podobne primere, ponovitev trditve in četrti primer, ki je tudi glavna oseba v pridigi in hkrati antiteza.

Ta model uvoda je v drugi polovici 19. stoletja postal v slovenskih pripovednih, pa tudi poljudnoznanstvenih besedilih razmeroma zelo pogost. Temu modelu se še najbolj približa Josip Jurčič v uvodih h *Kloštrskemu žolnirju* (1866) (1949: 65) in *Telečji pečenci* (1872) (1967: 107): osnovna shema je ostala skoraj nedotaknjena, figuriranje v drobnih formah je še prisotno, se pa seveda ne da primerjati z baročno Rogerijevo dikcijo, za katero lahko rečemo, da je »strogo ponavljalna« (npr. ponovitve glagolov v posameznih paralelnih delih itd.). Tudi Janko Kersnik ohranja v *Ponkrčevem očetu* (1882) (1951: 7) skoraj popoln model, le da je zanj porabil precej manj leksemov kot Jurčič. Ivan Tavčar (1953: 41) v uvodu *Kobiljekarja* (1878) poseže že tudi v samo shemo, in sicer v njen dokazovalni del, število dokazov se poveča, tipično ponavljalno figuriranje pa izgine, tako da ima bralec vtis kaotičnosti. Leta 1890 Janko Kersnik v *Kmetski smrti* (1951: 63–64) še enkrat aktualizira model uvoda, figuriranost pa zlasti z razmeroma velikim številom posebnih dvojnih in trojnih figur že napoveduje Cankarjevo vinjetno prozo. Primerjati pa je treba npr. tudi prirodoslovni članek Simona Robiča *Subadolnikova dolina v naziru polšev* v *Novicah* leta 1882 (332–333), katerega uvod kaže osnovno shemo, pri čemer je dokazovanje mnogo preprostejše in manj figurirano.

Vse te tako imenovane ponovitve »baročnega« uvoda seveda odpirajo novo vprašanje, in sicer vprašanje historičnih slogov oz. historiziranja v slovenski literaturi 19. in začetka 20. stoletja, kar pa ne more biti več predmet te razprave.

LITERATURA

- BRINKER, K., 1985: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Grundlagen der Germanistik, 29. Berlin: E. Schmidt.
- BUßMAN, H., 1983: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Kröners Taschenausgabe, 452. Stuttgart: Kröner.
- JURČIČ, J., 1949: *Zbrano delo* 3. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1967: *Zbrano delo* 5. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KERSNIK, J., 1951: *Zbrano delo* 3. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- LEECH, G., 1983: *Semantics. The Study of Meaning*. London: Penguin Books.

- PATERNU, B., 1976: *France Prešeren in njegovo pesniško delo* 1. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PLETT, H. F., 1979: *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorique*. Heidelberg: Quelle und Meyer.
- POGORELEC, B., 1982: Zvrstna in slogovna razčlenjenost slovenskega knjižnega jezika v obdobjih pred Prešernom. *Makedonski jazik*. Godina XXXII–XXXIII, 1981–1982. Skopje: Institut za makedonski jazik »Krstje Misirkov«.
- 1967: Nastajanje slovenskega knjižnega jezika. *Jezikovni pogovori* II. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ROBIČ, S., 1882: Suhadolnikova dolina v naziru polžev. *Novice gospodarske, obrtniške in narodne*. Ljubljana 18. oktobra 1882. 332–333.
- ROGERIJ P., 1731: *Palmarium empyreum, seu Conciones CXXVI. de sanctis totius anni ...* Ap. Rogerio Labacensi, Ord. Min. Capuc. Concionatore Carniolico, Pars I. Klagenfurti.
- RUPEL M., 1937: *Janez Svetokriški. Sacrum promptuarium Janeza Svetokriškega*. Akademska biblioteka 7. Ljubljana.
- SAJOVIC, T., 1986: Retoričnost in besedilnost Trubarjeve pridige. *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Obdobja* 6. Ljubljana: Univerza Edvarda Kardelja. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 499–513.
- TAVČAR, I., 1953: *Zbrano delo* 3. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- TRUBAR, P., 1935: *Catechismus*. Ljubljana: Akademska založba.

Prva objava v zborniku *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Obdobja* 9. (1989), 335–348.

POMEN KRAJINSKIH OPISOV V TAVČARJEVI ZGODNJI PROZI (1871–1875)

Glavna teza članka se glasi: v zgodnjih Tavčarjevih romantičnih noveletah najdemo krajinske opise, ki sooznačujejo razna občutja. Problem sem zastavil in s primeri ponazoril že v svoji diplomski nalogi (Sajovic, 1977), v članku pa sem ga samo še teoretično poglobil.

Vprašanje skušam osvetliti s stališča jezikoslovne stilistike, predvsem semantike, semiotike in tekstne gramatike. Ta vidik je bil pri preučevanju umetnostnih besedil do sedaj nekoliko zapostavljen. Preprosto bi se dalo zadevo razložiti takole: vse prevečkrat smo umetnostno besedilo skušali omejiti zgolj na vsebino, ki smo jo pojmovali kot idejo, oblikovno oziroma čutno plat pa smo zanemarjali kot manj pomembno. Tak enostranski, v bistvu dualistični pristop k umetnini je značilen za tako imenovane vsebinske estetike (glavna predstavnik Platon in Hegel) (Focht, 1976: 32). Ker v tem članku ni moj namen, da govorim podrobneje o filozofski plati estetskih problemov, naj samo na kratko predstavim svoje stališče, ki je načelno sorodno Lotmanovemu. Vsako umetnostno besedilo (v bistvu vsak umetnostni izdelek) je znak, kar pomeni, da obstaja med označujočim (zaznamujočim) in označenim (zaznamovanim) oziroma med »obliko« in »vsebino« dialektični odnos, ali preprosteje, že »oblika« je »vsebina« in obratno; vsaka spremenjena »oblika« da tudi spremenjeno »vsebino« (Lotman, 1976: 52–57).

Iz tega sledi, da je treba na vsako umetnostno besedilo tudi resnično gledati kot na besedilo in da je zato treba upoštevati dognanja razvijajoče se tekstne gramatike. Ta trdi, da ima besedilo, če je besedilo, svojo koherenco, kar pomeni, da so vsi deli besedila med seboj pomensko povezani. Prav ta semantična koherenca oziroma semantična kohezija (Dressler, 1973: 16, Werlich, 1976: 23–38) (po Greimasu, 1976: 69–101, tudi izotopija) je bila v jezikoslovju do sedaj zanemarjena in so jo obravnavale druge discipline.

Tako je tudi krajinski opis, kadar se pojavlja v besedilu, njegov del. Brž ko se tak opis pojavi v besedilu, je bralec postavljen pred nalogo: kaj pomeni ta krajinski opis, zakaj se je pojavil in zakaj prav na tem mestu, kakšna je njegova zveza z ostalim besedilom (sobesedilom) – skratka, sprašuje se po koherenci besedila.

Zdaj se lahko lotimo natančnejšega pregleda krajinskih opisov v Tavčarjevih zgodnjih pripovedih. V *Doni Klari* (1871/72) beremo naslednji prizor: Ljubezensko hrepenenje do Done Klare pripelje viteza Riharda v Granado pod njeno okno. Sledi romantično srečanje dveh srečnih zaljubljenecv, ki ga Tavčar poudari in izzveni z nežnim, harmoničnim pejsažem. Ta zaključni del je opisan takole:

*In preskočil je balkon ter ostal pri njej.
Na nebu pa so sijale zvezde, ali na zemljo padala je nežna megla
ter jo zavila v tanek pajčolan.*

Dona Klara, TZD I, 16.

Pisatelj bi seveda lahko že po prvi povedi *In preskočil je balkon ter ostal pri njej* zaključil prizor, s čimer pa bi dosegel že drugačen, mirnejši učinek. Ker pa je dodal še krajinski opis, ki ni z ljubimcema v nobeni stvarnejši zvezi, se bralec zlahka usmeri v počustvovanje srečnega dogodka. V jeziku semiotike (teorije o znakih) bi dejali, da krajinski opis konotira vse tiste občutke sreče in izpolnitve, ki jih doživljata zaljubljenca. (Za pojme denotacije, denotirati, in konotacije, konotirati, najdemo v Kmeclovi *Mali literarni teoriji* (1977: 26, 29) naslednje slovenske izraze: denotacija – sopomen, sooznačitev, priložnostni (ekspresivni) pomen, konotirati – sooznačevati. V članku bom uporabljal slovenske izraze.)

Na tem mestu naj na kratko razložim pojma denotacije in konotacije. Znak je sestavljen iz označujočega in označenega. V jeziku je zveza označujočega in označenega v glavnem nemotivirana, arbitrarna (de Saussure, 1969: 85). Vzemimo na primer znak, besedo *sra*ka. Njeno označujoče je glasovna podoba, sestavljena iz natančno določene zapovrstja fonemov. Ta fonemska podoba označuje pojem *sra*ke, to je ptice, ki krade (to je označeno). Pravimo, da tako nemotivirano označujoče označuje (denotira) pojem *sra*ke. Označujoče je določeno samo z jezikovnim sistemom (za pojem pes uporabljajo Angleži svoje označujoče *dog*, Nemci *Hund*, Italijani *cane*, Francozi *chien*). Toda brž

ko rečemo sosedi, ki vam iz poštnega nabiralnika ukrade časopis, da je sraka, uporabimo besedo *sraka* že v prenesenem pomenu. Znak sraka sooznačuje, konotira sosedo, ki krade. Sooznačitev ali konotacija je hierarhično drugi sistem pomenjanja, običajni besedni pomen prvi. Prvi sistem je vložen v drugega, kar pomeni, da ves znak prvega sistema (pri nas je to ptica sraka) postane označujoče višjega, širšega znaka za neko drugo vsebino, označeno (pri nas za pojem kradljive, zmikavtske sosede). Pri sooznačitvi zveza med označujočim in označenim ni več nemotivirana, saj se označeno, pojem človeka, ki krade, povezuje s pojmom ptice srake, ki krade. Sooznačitev te vrste lahko nastanejo le zaradi nekih skupnih osnovnih elementov pomena, ki jih imenujemo semi (pojem je razvila semantika) (Greimas, 1976: 22) – v našem primeru je to lastnost kradljivosti. Pri tem se sem živalskosti umakne v ozadje (morda celo briše), v ospredje pa stopi sem človeškosti (za pojem konotacije primerjaj Barthes, 1971: 382). Oglejmo si še drug tip sooznačitve, ki je v bistvu soroden sooznačitvi pri krajinskem opisu iz *Done Klare*. Če nekdo pokliče svojega očeta z besedo *očič*, pomeni to, da je zanj označeno pojem očeta – moškega roditelja (torej običajni besedni pomen). Toda za nekoga drugega lahko ljubkovalna beseda *očič* pomeni tudi to, da ima sin očeta rad. Pojavi se torej sooznačitev, ki je motivirana s semom ljubkovalnosti v besedi *očič*.

Pri Tavčarjevih krajinskih opisih je zadeva podobna: krajinski opis sicer označuje neko krajino, obenem pa sooznačuje tudi različna razpoloženja. Problem seveda je, kdaj se sooznačitev osamosvoji, kajti jasno je, da pri takih opisih osnovni besedni pomen in sooznačitev nastopata skupaj. Vse to dokazuje, da gre pri vsej zadevi za semantična vprašanja, ki so v znanosti pri semantičnih raziskavah še zmeraj premalo formalizirana.

Zdaj se lahko natančneje lotimo razlage Tavčarjevega opisa. Pisatelj je prvo poved *In preskočil je balkon ter ostal pri njej* pustil nekako nezaključeno. Stavek *ter ostal pri njej* pušča bralcu precejšnjo svobodo pri doživljanju, kaj vse se je dogajalo potem, čeprav je jasno, da je prišlo do izpolnitve ljubezenskih čustev. Takoj za takim odprtim, slutenjskim skopobesednim zaključkom stavka pa se pripoved brez vsakega stvarnega vzroka prelomi ali bolje prevesi, spolzi v krajinski opis. Očitno je, da zaradi semantične koherence iz prejšnjih povedi še vedno vlečemo za seboj seme, ki jih lahko poimenujemo »ljubezenska izpolnitev«. Ti

semi bi se lahko uknili le v primeru, če bi lahko krajinski opis razumeli v koherenci s katerim drugim delom besedila, česar pa v *Doni Klari* ni mogoče storiti. Pri realiziranju pomenov nam pomaga tudi samo oblikovanje krajinskega opisa. Premišljeno poenoten izbor besed (na nebu pa so *sijale zvezde, nežna megla, tanek pajčolan*) in metaforizacija (*zavila v tanek pajčolan*) sooznačujeta izrazito pozitivno občutje, za katerega lahko skupaj s sobesedilnimi semi rečemo, da je ljubezensko čustvo. Osnova za tako sooznačitev so semi svetlosti (*sijale zvezde*), nežnosti (*nežna megla*), mehкости, zabrisanosti itd. (*nežna megla, zavila v tanek pajčolan*). Vse to omogoča, da zlahka sooznačujemo oziroma doživljamo nežno, zaslanjano ljubezensko vzdušje. Poudariti pa moramo, da bi vsaka sprememba v izboru besed, ritmu in zvočnosti ustvarila tudi drugačno vzdušje.

Krajinski opis postane torej označujoče, občutje pa označeno. Ko nam besedilo vsili tako sooznačitev, pride seveda tudi v krajinskem opisu do pomenskih sprememb; nekateri semi krajinskosti, stvarnosti se umaknejo v ozadje (ali pa se celo brišejo, vsaj ko začnemo opis brati kot občutje), v ospredje pa stopijo semi ljubezenske izpolnitve ter vsi tisti semi (zelo pogojno netvarni), ki lahko omogočijo tvorjenje nove občutenjske sooznačitve. To pomeni, da pokrajina ni več samo pokrajina, ampak predvsem tudi občutje. Pri tem je treba opozoriti, da bi bilo seveda popolnoma mogoče, da bi kdo zapisal namesto krajinskega opisa občutje kar z besedami (na primer *in bila sta srečna, in potopila sta se v ljubezenski sen* ali kaj podobnega), kar pa ne bi ustvarilo tistega poetičnega, lirično zabrisanega valovanja, ki ga doseže »ovinkarski« krajinski opis. Brez dvoma postane pri takem umetnostnem oblikovanju pripovedi izredno pomembno samo jezikovno ustvarjanje pomenov.

V *Doni Klari* zasledimo isti postopek tudi v prizoru, ko don Alfonzo, mož done Klare, v navalu ljubosumja ubije ljubimca svoje žene, viteza Richarda. Krajinski opis je tako oblikovan, da sooznačuje tragično občutje.

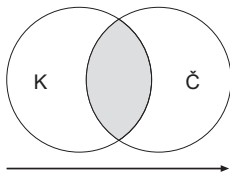
A oni se je zgrudil na pesek.

»Dona Klara! Pri Granadi, pri Granadi!«

Potem pa je zaspal za večno. Tedaj pa so se na nebu pretrgali črni oblaki in luna je zasijala, a le za malo časa. Zatem pa je nastala črna tema, dežne kaplje so padale na zemljo in iz daljine bučalo je morje, ki je s srditimi valovi butalo ob kamnito strugo.

Dona Klara, T²ZD 1, 17.

Tak način oblikovanja omenja tudi *Slovar poetike in retorike*, ki ga je sestavil Henri Morier, in sicer pod geslom *fixation* (1975: 467–471), kar pomeni utrditev, v tem primeru torej utrditev določenega občutja. Morier ugotavlja, da bi lahko tak postopek imenovali tudi »psihična metafora«, saj pri njem zunanji svet (pokrajina) skladno drhti s čustvi upovedenih oseb ali pa pripovedovalca. Pri tem pride do prekrivanja, križanja med subjektom (osebo ali osebami) in objektom (krajino). Taka razlaga je v bistvu enaka naši. Tudi pri nas je krajinski opis (torej objekt) s svojo ustrežno oblikovanostjo sooznačeval, torej fiksiral, utrjeval določena občutja, ki jih ima neka upovedena oseba ali pripovedovalec (torej subjekt); pri tem so bili uporabljeni nekateri skupni semi, kar pomeni, da je prišlo do križanja, prekrivanja skupnih lastnosti. Grafično bi to lahko prikazali takole:



K – krajina

Č – čustvo

sivi del – skupne lastnosti

puščica – smer sooznačevanja

Bralec je torej prisiljen (zaradi sobesedila in skupnih lastnosti), da se preko krajinskega opisa (to je izhodišče) dokoplje do sooznačenega občutja. Prav taka pa je tudi semantična definicija metafore, zato bi morda lahko za take primere uporabili za sedaj še delovni termin psihična metafora, čeprav se ta pri branju realizira šele na določeni stopnji (saj lahko kdo razume krajinski opis tudi le kot fiksiranje situacije, kar je sicer malo verjetno).

V slovenski strokovni literaturi je Matjaž Kmecl (1970: 124–133, 1977: 252), imenoval ta postopek »ponotranjenje«: opisuje ga kot »nekakšno presejanje zunanjega sveta skozi sito osebnega razpoloženja, pri tem pa seveda pridejo skozi sito samo tiste prvine objektivnega sveta, ki se s tem osebnim razpoloženjem ujemajo; drugo odpade.«

Pri Tavčarju pogosto naletimo tudi na opise, ki napovedujejo sreč-

ne ali pa nesrečne dogodke. Branje takih opisov poteka nekoliko drugače, čeprav je končni učinek zelo podoben. Povrnimo se spet k *Doni Klari* – čeprav najdemo podobne opise tudi drugje, na primer v pripovedi *Mlada leta*, 1875, TZD 1, 84 (tragični prizor je vstavljen v viharen, temačen in deževen jesenski pejzaž) – in h koncu pripovedi. V Granado se vrne mož done Klare, pred prizorom vitezovega slovesa od done Klare in njegovega tragičnega konca (za oba ljubimca in še zlasti za dono Klaro tragični dogodek) pa je prilepljen naslednji krajinski opis:

Bil je večer in bila je noč.

Tibo je vstala dona Klara in stopila na balkon. Danes ni svetila luna in zvezde se niso prižgale na večnem oboku.

Dona Klara, TZD 1, 16.

Že prva poved s svojo skladenjsko in pomensko figuro – oba stavka sta skladenjsko paralelna, v globini pomensko podobnih besed *večer* in *noč* pa se dvakrat ponovi sem *tema* – preprosto vsili bralcu temna občutja. Po vmesnem delu z opisom Klarinega početja je zopet dodana podobno skladenjsko in pomensko figurirana poved *Danes ni svetila luna in zvezde se niso prižgale na večnem oboku*, ki je tokrat hiazemsko zgrajena; osebka obeh stavkov – *luna*, *zvezde* – sta v središču povedi, oba zanikana povedka pa ju obkrožata. Semantično je svetloba dvakrat zanikana, kar zopet poudarja temo. Skupaj s privzdignjeno klasično metaforo za nebo *večni obok* oba krajinska opisa sooznačujeta temno in resno občutje. Obenem se je z izpostavljenim prislovnim določilom časa *danes* bralec prisiljen spomniti, da so v prejšnjem prizoru svetile luna in zvezde in da je bilo dogajanje srečno, kar še poudarja grozeče vzdušje. Ko vitez Richard nekaj povedi kasneje pove Klari, da se morata ločiti, in ko ga takoj zatem ubije Klarin mož, bralec takoj vzpostavi pomensko koherenco z vzdušjem, ki sta ga prinašala krajinska opisa. Krajina začne izgubljeni seme, ki bi kazali samo na opis okolja, in začne delovati kot napoved tragičnih dogodkov, kar je značilnost nerealističnih postopkov.

Pri Tavčarju zasledimo v tem obdobju tudi tako imenovani smerni motiv; določen krajinski opis se v pripovedi ponovi (redkeje ponavlja). Ponavadi se tak motiv pojavi nekje na začetku pripovedi, ko sploh še ni prišlo do zapleta, in po razpletu zgodbe. Moram pa pripomniti, da je

v teh letih Tavčar ta oblikovalni postopek tolikokrat uporabil, da ga je končno spremenil v kliše.

V *Povesti v kleti* (1872) (v *Margareti* delujejo taki motivi skoraj že kot okras) najdemo nekoliko bolj domiseln melanholičen motiv. Pripoved je okvirna (o okvirnih pripovedih pri Tavčarju Kmecl, 1973–1974). V okviru prvoosebni pripovedovalec obišče svojega sorodnika, posestnika malega gradu nekje na Dolenjskem. V razgovoru sorodnik pove očno svojega življenja:

»Mladost preide,« govoril je *zopet*. *»Koliko je tega, ko sem bil tak kot ti, zdrav, radosten življenja in prihodnosti! In vendar se mi marsikaj ni zgodilo po volji potem v življenju!«*

Povest v kleti, TZD 1, 20.

Tu preide pripoved v vloženi, uokvirjeni del; sorodnik (v prvi osebi) začne pripovedovati svojo tragično ljubezensko zgodbo iz mladosti, ko je še hotel študirati za duhovnika. Med počitnicami pride domov na obisk. Nekega vročega dne se odpravi hladit k studentu na Dolinčevi posesti. V krajinskem opisu se pojavi tudi tale prizor:

Odprl sem knjigo svetega Avguština in z njim se trudil nekaj časa. Na moji strani šumljala je voda, iz brezovega vrha pa se je oglasil vrtni ilček ter pel svojo melanholično pesem v nastopajoči večer kakor zapadajočemu soncu v slovo.

Povest v kleti, TZD 1, 23.

Takoj za tem opisom se pojavi Ančika, najmlajša hči pri Dolinčevih. Opis okolja ustvarja zadržano melanholično razpoloženje (*melanholično pesem*, rahlo personificirano prislovno določilo načina/primere kakor *zapadajočemu soncu v slovo*); upoštevati moramo tudi predhodni, s podobnimi oznakami opremljeni poosebljeni opis breze (*šepetala je otožno s srebrnimi listi*), katerega vzrok pa bralec ne more odkriti takoj. Pripoved teče dalje, sorodnik se seznani z Dolinčevo Ančiko, med katerima se vname ljubezen, ki kaže, da bo pokopala duhovniške študije mladega fanta. Toda sorodnikov nori brat poseže vmes in ubije Ančiko. Šele zdaj se melanholično razpoloženje iz krajinskega opisa dokončno vzpostavi, v okviru pa ga Tavčar še utrdi z nekoliko spremenjeno ponovitvijo že navedenega opisa:

Tako je končal stari gospod. Sonce je bilo med tem zapadlo in mrak prišel na zemljo. V bezgovem grmu pri kletnem oknu pa je vzdihoval kos žalostno svojo večerno pesem.

Povest v kleti, TZD 1, 28.

Natančna analiza je odveč. Ta opis, ki zaključuje pripoved, sooznačuje samo še skupni pomen pripovedi – melanholičnost in trpko vdanost v usodo.

Vsi ti primeri so ustvarjali jasne in poudarjene sooznačitve. Pri Tavčarju pa najdemo tudi take krajinske opise, pri katerih je sooznačitev nekako skrita za običajnimi besednimi pomeni:

Nabiral sem zopet cvetje v logu blizu grada. Bil je jasen, sončen dan, ali vendar je od severne strani pihala precej hladna sapa.

Tedaj pa sem začul zopet znani peket. Tudi danes prijezdila mi je nasproti. Sapa potegne in krasni florentinec pade v pesek, kodri pa ji zavibrajo v zraku.

V hipu sem blizu nje, poberem slamniki ter ga ji s poklonom podam.

Gospa Amalija (1875), TZD 1, 60.

Prva poved ne prinaša nobenih razpoloženskih sooznačitev, zato pa je bolj dvoumna druga. Krajinski opis ima namreč v sebi izrazito kontrastne pomene (*jasen, sončen dan, hladna sapa*), pri čemer je besedna zveza *hladna sapa* v poudarjenem koncu povedi. To ustvarja nekakšen nelagodni občutek, ki pa se ne more popolnoma osamosvojiti. V nadaljevanju pripovedi namreč preberemo, da je sapa odpihnila gospodični klobuk z glave in da ga je pripovedovalec pobral ter ji ga vrnil. Pomenska koherenca veže običajne besedne pomene v stvarno delujočo celoto, kar pomeni, da imamo pred seboj čisto običajen opis nekega dogodka. Kljub vsemu pa še ni dosežena popolna koherenca z vsemi elementi krajinskega opisa. Bralec namreč ne ve, zakaj je za tak prizor bila potrebna *hladna sapa* in zakaj je bil sploh ves opis tako kontrastno oblikovan (poudarek je bil na negativnem delu kontrasta, to je na *hladni sapi*, kar poudarja tudi močna protivna vezniška zveza *ali vendar*), da je sooznačeval nelagodne občutke. To razpoloženje, ki ima v tem prizoru zaradi takega bralčevega spraševanja le drugotno vlogo, se potrdi šele čez nekaj strani, in sicer ob tragičnem koncu Amalije. Ugotoviti mora-

mo, da je v tem krajinskem opisu običajni besedni pomen (denotativna semantična koherenca se je vzpostavila še v istem prizoru) vsekakor potisnil sopomen v ozadje.

Preden se lotimo še slogovne opredelitve opisanih postopkov, moramo še enkrat poudariti estetski učinek sooznačitev, ki jih prinašajo krajinski opisi. Občutij, ki jih sooznačujejo posebej oblikovani krajinski opisi, sploh ni mogoče opisati z eno besedo, kajti to bi takoj osiromašilo njihov pomen. Beseda *žalost* na primer vsebuje malo semov, krajinski opis, ki postane označujoče za žalosten občutek, pa s svojo posebno oblikovanostjo daje sooznačitvi mnogo več semov, s tem pa oblikuje tudi neko novo, v jeziku še neujeto razpoloženje. Prav v tem lahko vidimo ustvarjalnost umetnostnega jezika.

Za konec lahko nekoliko podrobneje premislimo vlogo, ki jo ima v članku obravnavani tip krajinskega opisa v celotni zgradbi. Ugotovili smo, da pri Tavčarju v zgodnjem obdobju taki opisi prevladujejo in da opremljajo zgodbo z izrazito čustvenimi sopomeni. Opis je potreben za poglobljanje čustvene napetosti v pripovedi, pri čemer pokrajina ni več samo pokrajina, kar pomeni, da izgublja stvarne obrise. Tak tip je uporabljala romantika, ki je dajala prednost čustvom in osebni oceni sveta, realnost pa je skušala zanikati. S takim ustvarjanjem je Tavčar utiral pot tudi poznejši moderni (Kmecl, 1973–1974), saj Cankar v *Vinjetah* uporablja popolnoma enake postopke (Pirjevec, 1964: 405–406), nadaljnje raziskave bodo pokazale, ali je Tavčar s takimi postopki vplival na Cankarja tudi neposredno ali pa je tako oblikovanje le skupna značilnost romantike in nove romantike. Podobne krajinske opise, čeprav že precej klišeizirane, najdemo tudi pri Franu Saleškem Finžgarju (Toporišič, 1964: 193–207). Zanimivo pa bi bilo raziskati, od kod je tak opis prišel v romantiko. Tukaj lahko postavimo le hipotezo, ki jo ponuja sama kompozicija besedil. V pripovedih imamo glavno os, to je zgodba, fabula, njo pa na ključnih mestih – na začetku in ali na koncu prizorov – podpirajo (torej so ji podrejeni) krajinski opisi, ki sooznačujejo določena občutja (napovedujejo ali pa potrjujejo srečne oziroma nesrečne dogodke). Ti opisi torej niso samostojni. Prav tak kompozicijski postopek pa je značilen za baročno umetnostno oblikovanje (Wölfflin, 1958: 157–197). V baročnem slikarstvu je krajina pogosto izražala razpoloženje naslikanih oseb (Poussin, Rembrandt), pri flamskih mojstrih pa najdemo tudi popolnoma samostojne razpoloženjske pejsaže. Znano

je tudi, da je romantika oboževala preteklost in pretekle kulture ter da je začela uporabljati umetnostne oblike preteklih slogovnih obdobj (v umetnostni zgodovini znani pojav historičnih slogov, primerjaj Literatura, 1977: 214, Likovna umetnost, 1979: 226, o historičnih slogih v besedni umetnosti Pogorelec, 1977: 290), kar bi le še potrjevalo našo domnevo, da je opisani postopek pravzaprav historična forma. Brez dvoma bodo raziskave morale iti tudi v to smer.

LITERATURA

- BARTHES, R., 1971: *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
- DE SAUSSURE, F., 1969: *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit.
- DRESSLER, W., 1973: *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- FOCHT, I., 1976: *Tajna umetnosti*. Zagreb.
- GREIMAS, A. J., 1976: *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- KMECL, M., 1970: *Uvod v razlago sodobne slovenske novele*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani. Filozofska fakulteta. Oddelek za slovanske jezike in književnosti.
- 1973–1974: Okvirjenost Tavčarjeve pripovedi. *Jezik in slovstvo*. 73–79.
- 1977: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba Borec.
- LIKOVNA UMETNOST, 1979: Leksikon Cankarjeve založbe. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LITERATURA, 1977: Leksikon Cankarjeve založbe. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LOTMAN, J. M., 1976: *Struktura umetnič kog teksta*. Beograd: Nolit.
- MORIER, H., 1975: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: Presses universitaires de France.
- PIRJEVEC, D., 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- POGORELEC, B., 1977: O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ljubljana: Slovenska matica. 290–304.
- SAJOVIC, T., 1977: *Semantične strukture v Tavčarjevi kratki prozi v letih 1871–1888*. Diplomatska naloga. Mentorica Breda Pogorelec. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.
- TOPORIŠIČ, J., 1964: *Pripovedna dela Frana Saleškega Finžgarja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- WERLICH, E., 1976: *A Text Grammar of English*. Heidelberg: Quelle/Meyer.

WÖLFFLIN, H., 1958: *Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Prva objava v reviji *Jezik in slovstvo* (1981–1981), 99–104.

PREŠEREN, HISTORIZEM IN ARGUMENTACIJA

Razmišljanje je morda najbolje začeti z nekaterimi enciklopedijskimi podatki o sonetu (npr. Träger, 1986; Cuddon, 1986):

- petrarkistični sonet je sestavljen iz dveh kvartet in dveh tercet, tako da oblikovna os poteka med prvimi osmimi in zadnjimi šestimi verzi;
- teoretiki soneta so že kmalu opozarjali tudi na vsebinsko dvodelnost: kvarteti sta predstavljali napev (Aufgesang), terceti pa odpev (Abgesang); nekateri so zahtevali tudi poseben miselno-abstraktni vzorec: prva kvarteta – trditev, druga kvarteta – dokaz zanjo, prva terceta – njena potrditev in zadnja terceta – posplošitev, vendar ga pesniki v prav taki obliki niso uporabljali prav pogosto;
- sonet je svoj prvi vrh doživel v renesansi in bil izredno razširjen še v baroku (nekako do začetka 17. stoletja), zopet pa je postal priljubljen ob koncu 18. in v 19. stoletju.

Za naše razpravljanje, ki ga zamejuje naslov *Prešeren, historizem in argumentacija*, so pomembne sledeče značilnosti soneta: oblikovna in vsebinska dvodelnost, argumentacija oziroma utemeljevanje pesnikovega spoznanja in oživitev sonetne oblike v obdobju, ki ga je zaznamoval duhovni in umetnostni pojav historizma. Vprašanje, ki se zastavlja, je, ali in kako je mogoče vse tri značilnosti povezati ter to tudi širše potrditi in utemeljiti.

Historizem kot umetnostni pojav v 19. stoletju (njegovi začetki segajo že v 18., v raznih oblikah pa se je obdržal tudi v 20. stoletju) je obvladoval vse zvrsti umetnosti, najjasnejši in že na prvi pogled prepoznaven pa je bil v oblikovanju arhitekture. Za tako oblikovanje je bila značilna napetost med funkcijo arhitekture in njenim pomenom, ki se je izražal s prevzemanjem oblik preteklih obdobj (Klingenburg, 1985: 16–17). S historističnimi arhitektonskimi oblikami si je meščanstvo po

utrditvi gospodarskega položaja prizadevalo tudi na zunaj zagotoviti priznanje legitimnosti svoje vladavine (H.-J. Kunst, navedeno po Klingenburg, 1985: 14; Prelovšek, 1979: 220–221), kar pomeni, da so historistične oblike imele argumentno in s tem vplivajnsko vlogo v družbi.

Hegel je v svoji *Estetiki* historizem razumel kot pojav, ki zaznamuje konec romantične oblike umetnosti (Hegel, 1970) (pojma seveda ne smemo zamenjevati z literarnozgodovinskim pojmom romantike). Nov položaj umetnika sta določala dva sklopa značilnosti:

- umetnik ni več vezan na neko posebno vsebino in samo njej ustrezno obliko, z njegovim najglobljim bistvom niso neposredno identične nobene posebne vsebine in nobene posebne oblike; umetnik je postal svoboden, zanj ni več »svete« vsebine niti »svete« oblike;
- umetnik je do svoje vsebine (pa tudi oblike) odtujen; pri ustvarjanju uporablja zalogo slik, slogov, preteklih umetniških oblik, glavno merilo uporabe je njihova primernost umetniškemu gradivu; iz tega je tudi jasno, da so pretekli slogi in pretekle umetniške oblike ostale brez svoje zgodovinske podlage, nova uporaba jim je podelila tudi popolnoma nov pomen (Hegel, 1970: II, 303–304).

Po Heglu je zgodovinsko pogojeno samorazpadanje umetnosti v romantični obliki umetnosti posledica notranje nujnosti razvoja duha, ki si mora pri svojem spoznavanju resnice najti primernejšo obliko spoznavanja, kot je umetnost (najvišja oblika je filozofija oziroma znanost) (Hegel, 1970: I, 102–106). Hegel (1970: I, 105) s tem seveda ni razglasil konca umetnosti, saj je bil prepričan, da se bo umetnost še naprej razvijala in izpopolnjevala, samo njena oblika ne pomeni več najvišje potrebe duha (ločitev znanosti in umetnosti predpostavlja različno razumevanje resnice, kar pa ni predmet te razprave).

Historistično umetnostno oblikovanje je prav z uporabo različnih preteklih umetnostnih slogov in oblik povzročilo dialektično napetost med spoznavno vsebino umetnostnih izdelkov in njenim oblikovanjem oziroma, po Mukařovskem, med težnjo po sporočanju (komunikaciji) in usmerjenostjo na znak (Mukařovski, 1986: 51–52).

Poleg omenjene razcepljenosti historistične arhitekture na funkcijo in pomen, ki se je izražal s prevzemanjem oblik preteklih obdobj (ki se v Evropi začne ukinjati šele po letu 1880, ko se začnejo hkrati krečiti tudi glasovi proti t. i. recepciji preteklih oblik (Klingenburg, 1985: 18)), ugotavlja umetnostna zgodovina (Šumi, 1981) tudi v slikarstvu tistega

obdobja dualistično strukturo. V našem slikarstvu je treba primerjati portrete Stroja, Langusa in Tominca, na katerih so portretiranci upodobljeni do zadnje podrobnosti natančno, idealizirana narava v ozadju pa ima funkcijo simboliziranja njihovih duševnih lastnosti. Zanimivo je, da Tavčar v svojih zgodnejših noveletah uporablja podoben postopek; tudi pri njem ima narava vlogo fiksacije razpoloženj in dogodkov (Sajovic, 1980–1981).

Posebej pa je treba opozoriti na še eno, izredno pomembno in razmeroma pogosto obliko razcepljenosti slovenskih pripovednih besedil v drugi polovici 19. stoletja, in sicer razcepljenosti na skrajno retorično oblikovan uvodni del in manj retorični zgodbeni del. Kot zgled omenjam uvodni del Kersnikovega *Ponkerčevega oča* (1882) (Sajovic, 1991: 283–289; 1994) (enake ali podobne zglede najdemo pri Jurčiču, Stritarju, Tavčarju in tudi v drugih Kersnikovih delih (Sajovic, 1991)), ki je oblikovan v skrajno zapleteni retorični različici tako imenovane patetične amplifikacije (pogosta tudi v slovenskih baročnih pridižnih besedilih) (Lausberg, 1973: 243; Sajovic, 1991–1992: 65–66) in predstavlja argumentni besedilni strukturni vzorec s pozivno funkcijo (Brinker, 1985: 68–76, 102; Heinemann, Viehweger, 1991: 249–251). Prva poved *Vsi grajski in kmetski lovci pripovedovali so, da je tamkaj na razpotji izvršten stan za vsakovrstno divjačino* ima vrednost izhodiščne trditve, ki jo naslednji dve povedi utemeljujeta s tremi skladenjsko paralelno in z dvojnimi formulami oblikovanimi zgledi (to so živali, godne za odstrel), četrta poved ponovi trditev, peta omeni srne (*Izvršten stanje bil to! Tudi za smice, labkonoge, živooke srnice!*), šesta pa z protivnim veznikom poudarjeno predstavi protitrditve in utemeljitev zanjo: *A po teh streljati bilo je strogo prepovedano; grajski gospodarji so varovali svojo divjačino* (zanimivo je, da je stavek *A po teh streljati bilo je strogo prepovedano* protitrditve implikacije v trditvi o *izvrstnem stanu za vsakovrstno divjačino* – implikacije, da je tam dovoljen ulov). V nadaljevanju Kersnikovega besedila pripovedovalec ne govori več o srnah in prepovedi njihovega streljanja, čeprav je uvodni del z antitezo to posebej poudaril. Bralec je prisiljen razkriti skriti smisel uvodnega dela, ki ga odkrije v sami pripovedi o neetičnem učitelju, ki je iz kratkočasia zapeljal vaško dekle, ji naredil otroka, potem pa jo zapustil. Dekle je po porodu umrla, čez trideset let pa se na Ponkerčevi kmetiji, za katero skrbi prav ta otrok, oglasi osamljeni, ostareli in oslabei učitelj in tam tudi umre. Iz tega je razvidno, da je retorično, to je historistično

in argumentno oblikovan uvodni del na simbolni način vpeljal glavno temo besedila, temo o zločinu in nujni kazni zanj. Ubeseđen je torej metafizični mit o etični izravnavi, za katerega Kmecl (1981: 94) trdi, da korenini v realni, materialno-politični šibkosti slovenskega meščana. Za naše razpravljanje je pomembno, da je Kersnik na ta mit simbolično opozoril s historistično oblikovanostjo uvoda. Pri tem se tudi pokaže, da ima narativni, zgodbeni del pripovedi pravzaprav vlogo zgleđa spoznanja, ki ima tudi pragmatično, družbeno vlogo. Torej značilnosti, ki jih najdemo tudi pri historistični arhitekturi.

Dvojnost je mogoče videti tudi v razliki med visoko, skrajno retorično dispozicijo Kersnikovega uvodnega dela in popolnoma vsakdanjim besediščem. V Jurčičevem krajšem besedilu *Telečja pečenka* to razliko še povečuje prav nepoetično besedišče, kar omogoča pripovedovalčevo skrajno ironično razmerje do glavne osebe pripovedi in njegovega popolnoma nekoristnega, pritlehnega življenja (Sajovic, 1991: 226–235). Tak človek nikakor ni mogel ustrezati potrebam slovenskega meščanstva; uvod prav s tako, historistično jezikovno oblikovanostjo povzdiguje načela slovenskega meščanstva – per negationem! Delo je Jurčič napisal leta 1872, ko je bila narodnostna ideologija še izredno močna.

Razpravljanje o nekaterih vidikih historističnega oblikovanja v Prešernovih sonetih naj začnem najprej s krajšo analizo zadnje tercete prvega soneta in prve kvartete drugega soneta iz *Sonetnega venca*, analizo, ki pravzaprav nadaljuje in dopolnjuje analizo B. Pogorelec, objavljeno v zborniku Simpozija o Ivanu Cankarju (1977). Kitići se glasita:

*Ti si življenja moj'ga magistrale,
glasil se 'z njega, ko ne bo več mene,
ran mojib bo spomin in tvoje hvale.*

*

*Ran mojib bo spomin in tvoje hvale
glasil Slovincam se pribodnje čase,
ko mi na zgodnjem grobu mah porase,
v njem zdanje bodo bolečine spale.*

Temeljna razlika se razkrije med retorično, hiperbatonsko zaznamovanim besednim redom v prvih dveh verzih drugega soneta *Ran mojib bo spomin in tvoje hvale* / *glasil Slovincam se pribodnje čase*, in nezazna-

movanim v tretjem *ko mi na zgodnjem grobu mah porase*, (četrti verz bomo zanemarili) globoko pomenska: v retorično zaznamovanem besednem redu je upesnjena tema pesništva, v nezaznamovanem smrt lirskega subjekta. Zanimivo pa je, da je v zadnji terceti prvega soneta to pomensko nasprotje še izraziteje oblikovano, kar zadeva predvsem temo smrti. Tercetni stavek *ko ne bo več mene* je namreč napisan v retorično precej skromnejšem, skoraj vsakdanjem jeziku in je slogovno nižje od kvartetnega *ko mi na zgodnjem grobu mah porase*. Slednjega lahko beremo kot konvencionalno metonimično perifrazo samo do pojava naslednjega verza, ki potencialno metonimičnost razveljavi in vzpostavi nasprotje med »konkretnimi« samostalniki *grob* in *mah* in »abstraktnimi« *rane* (duševne), *spomin* in *hvala* v retorično zaznamovanem stavku s temo pesništva. Razlike v jezikovnem oblikovanju med terceto in kvarteta dodatno krepijo nekatere ponovitve. Najizrazitejša je skladenjska in leksemna ponovitev zadnjega tercetskega verza v prvem kvartetnem, medtem ko je tema pesništva v obeh upovedena v glavnem stavku, tema smrti pa v časovnem odvisniku. Iz tega je mogoče modelirati dva niza, in sicer glavni stavek – retoričnost – pesništvo ter časovni odvisnik – neretoričnost – smrt, ki sta med seboj v skladenjskem razmerju nadrejeno – podrejeno.

Očitno torej je, da je pesnik z opisanimi jezikovnimi sredstvi svoje pesništvo opredelil kot posebno vrednoto, ki se bo ohranila še dolgo po njegovi smrti – in to Slovencem, kar pomeni vrednoto, ki ima nacionalni pomen (kar je prav tako ena od značilnosti historizma) (Sajović, 1991: 52–62).

Pri besedilnem oblikovanju slovenskih pripovednih besedil v drugi polovici 19. stoletja smo ugotovili dokaj pogosto razcepljenost na retorično in argumentno oblikovan uvod in manj retorično oblikovan zgodbeni del, ki ima pravzaprav vlogo zgleada izražene ali zgolj nakazane misli v uvodu in stoji nekako v ospredju. Gre torej za razcepljenost na komentar in dogajalni del (Pogorelec, 1976: 28), skrajna različica takega oblikovanja je okvirna pripoved (Kmecl, 1973–1974; za nas ima poseben pomen na strani 77 zapisana misel, »da je nova vloga pripovednega okvira« – v njem je napovedana teza umetnostnega besedila – »nazoren izraz hegeljanske predstave o književnosti, ki da je 'počutenje ideje'«; v tem prispevku mora ostati odprto vprašanje, zakaj obstaja v takih

besedilih teza oziroma ideja v dveh oblikah: bolj ali manj eksplicitni in »počuteni«).

Sonet, ki je bil v obdobju historizma izredno priljubljen, v eni od svojih najznačilnejših oblik – oblikovna in pomenska dvodelnost, pri čemer je sklepna jasno izražena misel podprta z zgledom v kvartetih – že skoraj tipsko potrjuje do zdaj navedena spoznanja o historističnem oblikovanju. Od vseh Prešernovih sonetov je takih več kot četrtnina, če pa odštejemo *Sonetni venec*, ki ima le šestino sonetov z zgledom, jih je kar tretjina (samo za primerjavo, Kette jih ima le desetino, pa še pri tej desetini so marsikateri posebej preoblikovani).

Posebej pa je treba opozoriti, da gre pri tej obliki soneta pravzaprav za retorično argumentacijo misli z zgledom, na kar je v svoji knjigi *Kraljestvo retorike* opozoril tudi Perelman (1993).

Z naslonitvijo na Moeschlerjeva jezikoslovna raziskovanja argumentacije (1985, primerjaj tudi Ghiglione: 1995, in Wolton: 1995), ki se napajajo pri Anscombru in Ducrotu, bom skušal, zelo na kratko, predstaviti še nekatere druge argumentne postopke v Prešernovih sonetih. Argumentacija je po Moeschlerju ilokucijska, torej pragmatična dejavnost in pomeni navajanje razlogov za kak sklep. Argumentno besedilo je torej vedno v razmerju do kakega protibesedila, resničnega ali pa le predpostavljenege, virtualnega. Argumentacijo konvencionalizirajo argumentna znamenja, ki jih delimo na aksiološka (aksiološki izraz, na primer beseda, usmerja utemeljevanje k pozitivnemu ali pa negativnemu sklepu), argumentne operatorje, ki omejujejo argumentne možnosti (členki, prislovi), in argumentne konektorje, ki pripisujejo izjavam vrednost argumenta ali sklepa in odločajo o načinu razmerja med argumentom/argumenti in sklepom (razna vezniška sredstva).

Tretji ljubeznjeni sonet

*Tak kakor brepeni oko čolnarja
zagledat' vajni zvezdi, Dioskúri!
kadàr razgraja piš ob hudi uri,
ko se tepó valovi, grom udarja –*

*zakaj, ak vajnih zvezd zasije zarja,
retrovam Eol kój zaklene duri,*

*po morji, po razjasnjem azuri
kraljuje mir, potibne šum viharja –*

*tak, draga deklica! zvezd tvojih čakam,
takó in bolj še čakam hrepeneče,
oči zagledat' tvojih svítle žarke;*

*zakaj, ak tí rekó bežút' oblakam,
ak še takó vihari jezga sreče,
nebo se kój zvedri krog moje barke.*

ima podobno zgradbo, kot je bila omenjena že v enciklopedijskem navedku v začetku, in predstavlja tip retorične argumentacije ljubezenske izjave lirskega subjekta v tercetah z zgledom v kvartetih, tokrat mitološko zgodbo o čolnarju, Dioskurih (neločljivih zvezdah Kastorju in Poluksu) in Eolu, navedeno pokrajšano: *Tak kakor hrepeni oko čolnarja / zagledat' vajni zvezdi, Dioskuri! /.../ tak, draga deklica! zvezd tvojih čakam, /.../*. Za naše razpravljanje je, poleg opozorila na apostrofiranje Dioskurov in drage deklice, – marsikatero druge zanimive ugotovitve najdemo v Paternujevi monografiji o Prešernu (1976: 125–126) – posebej pomembno hierarhično zapleteno razvrščanje argumentnih izjav in dosledna uporaba argumentnih znamenj oziroma veznikov. Primerjalni vezniški par *tak kakor – tak* uvaja prvo argumentacijsko ravnino zgleda in ljubezenske izjave, znotraj zgleda in ljubezenske izjave pa argumentni priredni vzročni veznik *zakaj* podeljuje prvi kvarteti in prvi terceti vrednost sklepa, drugi kvarteti in drugi terceti pa vrednost argumenta, pri čemer sta argumentni kvarteta in terceta še dodatno paralelno zgrajeni iz pogojne stavčne zveze.

Taka stroga, skrajno simetrična in z argumentnimi znamenji opremljena argumentna oblika tudi pri Prešernu ni preveč pogosta. Predzadnji sonet nesreče je oblikovan že popolnoma drugače.

*Življenje ječa, čas v nji rabelj budi,
skrb vsak dan mu pomlájena nevesta,
trpljenje in obup mu hlapca zvesta,
in kes čuvaj, ki se nikdar ne utrudi.*

Prijazna smrti predolgo se ne múdi:

*ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta,
 ki pelje nas iz bolečine mesta,
 tje, kjer trobljivost vse verige zgrudi;*

*tje, kamor moč pregánjovcov ne seže,
 tje, kamor njih krivic ne bo za nami,
 tje, kjer znebi se človek vsake teže,*

*tje v posteljo poslano v črni jami,
 v kateri spi, kedor vanjo spat se vleže,
 de glasni brup nadlog ga ne predrami.*

Prvo kvarteto

*Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi,
 skrb vsak dan mu pomlajena nevesta,
 trpljenje in obup mu blapca zvesta,
 in kes čuvaj, ki se nikdar ne utrudi.*

in drugo kvarteto

*Prijazna smrt! predolgo se ne mudi:
 ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta,
 /.../*

ne povezuje več argumentni povezovalc oziroma konektor, ampak si moramo sklepalni *zato*, ki prvo kvarteto razkriva kot argument in prvo vrstico druge kvartete kot sklep (torej obratno kot v prejšnjem sonetu), misliti oziroma ga inferirati. Identifikacijske metafore, ki izražajo razmerje lirskega subjekta do življenja, imajo negativno argumentno aksiološko vrednost, pridevnik *prijazna* v apostrofi *prijazna smrt* in ostale metafore pa pozitivno. Druga vrstica, pred katero lahko inferiramo vzročni veznik *kajti*, uvaja do konca pesmi argumentni del besedila, ki utemeljuje prijaznost smrti.

Na začetku omenjene značilnosti umetnostnega oblikovanja v 19. stoletju – tako v Evropi kot pri nas –: razcepljenost, argumentacija in historizem, se dolgo časa pojavljajo skupaj, grobo rečeno – kajti po-

drobnejših raziskav s tega stališča je še vedno premalo – pa bi lahko rekli, da se ta zmes začenja razkrajati šele s predhodništvom Moderne (Kersnik, Tavčar) in samo Moderno. Leta 1900 je Murn napisal pesem *Zima*:

*Prešla pomlad, po bliskovo prešlo poletje
in sveti Mihael.*

*Po polju so pospravljeni sadovi,
listje je požoltelo, trava orjavela,
po brdih breže žalostno blešče.
Višje nad njimi bori in smereke
kot lovci mi zeleni čakajo.*

Namočena

*od ranega dežja je pot. Iznad vode
in črne prsti tam in travnikov
dviguje se sopar. Na desni je smerečje,
na levi gorska pot, rujava, skerita,
ko lisičja dlaka.*

*Tod hodimo vrhovci. Tibo vse življenje
in tih naš običaj. Pride poletje, žge in peče,
pride jesen, zapre čebele in pride zima,
oddahne si in zapre duri naše.*

*Tam v zgornjici odpre si skerinjo.
Poišče sukna si in kril volnenih
in plavih toplih rut in nogavic;
obutev vzame novo si, podšito z jarcem,
kolovrat, par janičjih rokavic in kožuh
bel, keratek in ustrojen, z rožami.*

*Nato pregleda kašče ...
na pod nabije jazbeca in čuka,
nabrusi še sekiro si, zaneti ogenj
in zagodrnja ...*

Tam v zraku pa po snegu zadiši.

V njej je upesnjeno življenje gorjanca/-ev v reduciranem narativnem besedilnem strukturnem vzorcu, brez njegovih bistvenih prvin: zapleta in razpleta, torej samo z opisom okoliščin in popolnoma vsakdanjih opravil (dejansko je to opisni besedilni strukturni vzorec, ki že s svojo nenavadnostjo glede na običajna sočasna umetnostna besedila poudarjeno opozarja na odsotnost narativnega ali argumentnega besedilnega vzorca, zanju pa je značilna poanta, teza, ideja), zavrne retorična dispozicijska, to je kompozicijska pravila napetosti, izžene iz svojega besednega gradiva besede, ki zaznamujejo misli in čustva (Sajovic, 1995). Pesem ne postavlja pred bralca v »čutni obliki« nobene razvidne ideje več, ampak samo še golo bivanje. Pirjevec (1967) je o njej napisal, da med lirskim subjektom in zgodovino ni več nepremostljivega prepada. Očitno torej je, da je Murn izstopil iz tiste oblike umetnosti, ki jo je Hegel imenoval čutno svetenje ideje in za katero je bil prepričan, da ni več najvišja potreba duha.

Ideja zanikanja realnega, pesniku sovražnega dogajanja, ki je obvladovala velik del Murnovega pesništva pred pesmijo *Zima*, se je razkrila kot nezanesljiv temelj bivanja. Življenje torej ni nekaj popolnoma negativnega (Pirjevec, 1967).

Na tem mestu je treba posebej opozoriti na porajanje moderne zavesti in zavedanja o jezikovnem oblikovanju umetnostnih besedil, ki jih je povzročila že sama historistična funkcionalizacija preteklih slogovnih oblik in postopkov, kar se je v 20. stoletju samo še stopnjevalo. Na pomen jezika v umetnostnih besedilih je v *Izviru umetniškega dela* Heidegger (1967: 271–272, 274) opozoril na pronicljiv način: »V izgotavljanju orodja, npr. sekire, se kamen uporablja in izrablja; izginja v služnosti. Snov je toliko boljša in primernejša, s kolikor manj upora izgine v orodnosti orodja. Nasprotno pa delo tempelj, v tem ko odpre neki svet, ne pusti, da bi snov izginila, temveč ji omogoči, da se šele pokaže, in sicer v Odprtem sveta dela: skala pride do tega, da nosi in miruje in šele tako postane skala; kovine se zalesketajo in zableščijo, barve zasijejo, zvok zazveni in beseda spregovori.«

In dalje: »Sicer tudi pesnik uporablja besedo, vendar ne tako, kot morajo porabljati besedo tisti, ki običajno pišejo in govorijo, temveč tako, da beseda šele zares postane in tudi ostane beseda.«

Heideggerjeve besede niso navedene slučajno na koncu razprave. Že Murnova pesem postavlja pred bralca neskritost bivanja nekega

sveta, kar je glavni predmet Heideggerjevega pisanja. Ta neskritost bivanja sveta pa se dogaja le v jeziku in po njem, pogosto tako nesrečno pojmovanem kot »(zgolj) oblika pesemskega sporočila.« Razprava skuša s Heideggerjevimi besedami samo potrditi izjemen pomen jezika v umetnostnih besedilih in iz tega izvirajoč – v našem prostoru pogosto omalovažujoč – pomen jezikoslovnih raziskav umetnostnega jezika. Seveda pa morajo jezikoslovne raziskave nujno potekati ob razmisleku o širšem duhovnem in družbenem okolju, v katerem so umetnostna besedila nastala. V umetnostnih besedilih se namreč razkriva resnica tega okolja.

LITERATURA

- BRINKER, K., 1985: *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Grundlagen der Germanistik 29. Berlin: Erich Schmidt.
- CUDDON, J. A., 1986: *A Dictionary of Literary Terms*. Harmondsworth: Penguin Books.
- GHIGLIONE, R., 1995: Opérateurs argumentatifs et stratégies langagières. *Argumentation et rhétorique* 1–2. Ur. Wolton, D. Hermès 15, 16. Cognition, Communication, Politique. Paris: CNRS Éditions. 227–244.
- HEGEL, G. V. F., 1970: *Estetika* I, II. Beograd: Kultura.
- HEIDEGGER, M., 1967: Izvir umetniškega dela. *Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 239–318.
- HEINEMANN, W., VIEHWEGER, D., 1991: *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- KLINGENBURG, K.-H., 1985: Statt einer Einleitung: Nachdenken über Historismus. *Historismus - Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*. Ur. K.-H. Klingenburg. Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag.
- KMECL, M., 1973–1974: Okvirjenost Tavčarjeve pripovedi. *Jezik in slovstvo*. 73–79.
- 1981: *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- LAUSBERG, H., 1973: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München: Max Hueber Verlag.
- MOESCHLER, J., 1985: *Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours*. Paris: Hatier-Credif.
- MUKARŽOVSKI, J., 1986: *Struktura pesničkog jezika*. Jakobson, R., Trubeckij, N., Matezijus, V., Havranek, B., Bogatirjov, P., Durnovo, N., Mukaržovski, J., Savicki, P. *Teze Praškog lingvističkog kružoka*. Beograd: Zavod za učbenike i nastavna sredstva.

- PATERNU, B., 1976: *France Prešeren in njegovo pesniško delo* 1. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PERELMAN, C., 1993: *Kraljestvo retorike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- PIRJEVEC, D., 1967: Uvod v umevanje Murnove poezije. *Josip Murn. Topol samujoč*. Kondor 97. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- POGORELEC, B., 1977: O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ljubljana: Slovenska matica. 290–304.
- PRELOVŠEK, D., 1979: Nekateri problemi raziskovanja arhitekture 19. stoletja. *Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta XIV–XV, 1978–1979*. Ljubljana. 219–222.
- SAJOVIC, T., 1980–1981: Pomen krajinskih opisov v Tavčarjevi zgodnji prozi (1871–1975). *Jezik in slovstvo*. 99–104.
- 1991: *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- 1991–1992: Historistično oblikovanje uvodnih delov Jurčičevega pripovednega besedila Kloštrski žolnir in Dežmanovega poljudnoznanstvenega besedila Notranjske gore in Cirkniško jezero. *Jezik in slovstvo*. 62–74, 97–106.
- 1994: Funkcija uvodov v Kersnikovem besedilu Ponkerčev oča in Tavčarjevem Kobiljekarju. *Uporabno jezikoslovje* 2. 100–117.
- 1995: *Razmišljanja o Edvardu Kocbeku*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo. 37–46.
- ŠUMI, N., 1981: Slovenska umetnost v dobi romantike. *Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Obdobja* 2. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 545–555.
- TRÄGER, C. (ur.), 1986: *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- WOLTON, D. (ur.), 1995: *Argumentation et rhétorique* 1–2. Hermès 15, 16. Cognition, Communication, Politique. Paris: CNRS Édition.

Prva objava v reviji *Jezik in slovstvo* (1996–1997), 229–236.

HISTORISTIČNO OBLIKOVANJE SLOVENSКИH UMETNOSTNIH IN NEUMETNOSTNIH BESEDIL V 19. STOLETJU

Glavna teza prispevka je, da slogovni pojav historizma v 19. stoletju tudi v slovenskih deželah ni bil značilnost samo likovne (stavbarstva, kiparstva, slikarstva, uporabnega oblikovanja) in besedne umetnosti oziroma drugače povedano umetnostnih besedil, ampak tudi neumetnostnih, tako znanstvenih in poljudnoznanstvenih kot celo časopisnih besedil. Prav zadnjim je namenjena tudi večina mojega razmišljanja v tem prispevku.

Da bi se lahko približali zastavljenemu problemu, je treba najprej pojasniti, kaj slogovni pojav historizma sploh je. Najbolj temeljito se je z njim ukvarjala umetnostna zgodovina, zato je najbolje, če za začetek navedemo njegovo najbolj osnovno, enciklopedično opredelitev. Po njej izraz zaznamuje pojav privzemanja preteklih umetnostnih oblik in preteklih slogov, ki je bil značilen za konec 18. in večino 19. stoletja, njegove odmeve pa je mogoče zaslediti še v 20. stoletju. Prelomni novosti historizma sta bila pluralizem preteklih umetnostnih oblik in preteklih slogov ter njihova funkcionalizacija.

Pri razmišljanju o historizmu v umetnosti se ni mogoče izogniti Heglu in njegovim *Predavanjem o estetiki*. Hegel (1970: 11–13) je v skladu s svojo filozofijo v času, ko se je historizem začel razvijati, dejal, da umetnost ne velja več za najvišji način, v katerem si resnica priskrbi eksistenco, ampak je to znanost, kajti le ona lahko neposredno spozna absolutno idejo. Konec romantične oblike umetnosti je opredelil približno takole: Umetnik ni več vezan na neko posebno vsebino in samo njej ustrezno obliko, z njegovim najglobljim bistvom niso neposredno identične nobene posebne vsebine in nobene posebne oblike. Umetnik je postal svoboden. Umetnik je do svoje vsebine (pa tudi oblike) odtujen. Pri ustvarjanju uporablja zalogo slik, slogov, preteklih umetniških oblik, glavno merilo uporabe je njihova primernost umetniškemu gra-

divu (Hegel, 1970: 303, 304). Pretekli slogi in pretekle umetniške oblike so ostale brez svoje zgodovinske podlage, nova uporaba jim podeljuje tudi popolnoma nov pomen (Klingenburg, 1985: 9).

Umetnostna zgodovina je pri svojih raziskavah historistične arhitekture ugotovila, da je stavbna naloga razpadla na funkcijo in pomen, pri čemer se je pomen kazal v obliki historičnega sloga (npr. v novi gotiki, novi renesansi, novem baroku), ki je živel samostojno, od namena neodvisno življenje (Klingenburg, 1985: 8–9, 16–17). Tak »slog« v 19. stoletju ni bil več organski rezultat povezave naloge s tradicijo, ampak postane označevalec idejnih vsebin. Arhitektura postane simbolična, politično motivirana (Klingenburg, 1985: 10–11). To pomeni, da si je meščanstvo po utrditvi ekonomskega položaja s historističnimi arhitektonskimi oblikami tudi navzven prizadevalo zagotoviti priznanje legitimnosti svoje vladavine (Prelovšek, 1978–1979: 219, podobno na primer trdi tudi Hans-Joachim Kunst, ki ga navaja Klingenburg, 1985: 14). Posebej je treba poudariti, da cilj historističnega oblikovanja ni bil nadaljevanje starega, ampak snovanje novega – nova gotika je na primer nastala iz spoznanja, da je srednji vek nepreklicno minil (Kunst, navedeno po Klingenburg, 1985: 14). Povedano najlepše ponazarjata nemški in slovenski narodni dom v Celju: nemški je bil zgrajen v začetku 20. stoletja v tako imenovanem staronemškem slogu, mešanici nemške nove gotike in nove renesanse, ki je odsevala nemški romantični iracionalizem, in je predstavljal odgovor na leta 1897 dograjeni slovenski narodni dom v slogu češke različice razsvetljene italijanske nove renesanse. Nacionalno nasprotje simbolizirata *izbiri* ustreznih historičnih oblik – Slovenci so se pri tem v pomanjkanju svojih naslonili na češke zglede prestižnih arhitektur (Šumi, 1979: 217).

Historizem ni bil le slogovni, ampak širši zgodovinski in duhovni pojav, ki je koreninil v prepričanju, da je narava človeškega duha, političnih institucij, prava, jezika, religije in umetnosti razumljiva le ob pomoči njihove zgodovine in da prav njihovo življenje v zgodovini kaže te tvorbe najbolj neposredno, jasno in bistveno (Hauser 1962: 159). Rojstvo razumevanja za zgodovino in njene ločitve od narave je le eden od vidikov nezadržnega procesa ukinjanja teocentričnega oziroma aksiomatskega razmerja do sveta, ki je že od renesanse dalje določal zahodno civilizacijo. Drugi je znanstvena revolucija, ki je bila posledica prepričanja, da pot spoznavanja ne vodi od pojmov in načel (aksiomov) k pojavom,

ampak v nasprotni smeri. Tretji, družbeni vidik je vzpon meščanstva in njegove vere v človeški razum, s čimer sta neločljivo povezana razvoj kapitalističnega gospodarstva in nastanek nacionalnih držav.

Seveda pa historizem ni bil omejen samo na likovno oblikovanje. Za zahodnoevropsko besedno umetnost omenjenega obdobja je bilo prav tako značilno privzemanje različnih antičnih in drugih zgodovinskih oblik in drobnih načinov upovedovanja za prikazovanje izbrane in določene tematike.

Ključna sestavina posameznih zgodovinskih poetik je bila seveda retorika. Zanimivo je, da je retorika imela v družbeni praksi tudi v 19. stoletju zelo podobno vlogo kot historični slogi v likovni umetnosti. Retorika je bila v zgodovini sicer vedno privilegirana tehnika, s katero so si vladajoči razredi zagotavljali lastnino nad besedo, pomenila pa je tudi iniciacijsko posvetitev v buržoazno kulturo. Meščanstvo je pač poskušalo posnemati aristokracijo: gospostvu kapitala so hoteli dodati še simbolni prestiž (Barthes, 1990: 14).

V slovenskem prostoru je na pojav historizma in s tem tudi na pomen retorike v jezikovnem oblikovanju prva opozorila Breda Pogorelec z besedami: »/P/rihajalo /je/ do sožitja in spopadanja dveh slogovnih naravnosti, retorike, ki se je naslanjala na kulturno tradicijo, in ‚naravne‘ poetike živega jezika, ki so jo ne nazadnje pospeševale tudi družbene preobrazbe.«

Eden najbolj nazornih zgledov historističnega načela oblikovanja v umetnostnih besedilih v 19. stoletju je uvodni, komentatorski del Jurčičeve »izvirne povesti iz 18. stoletja« *Kloštrski žolnir* (*Slovenski glasnik*, 1866), ki s svojim pomenom odločilno določa ne samo zgodbeni del besedila, ampak celotno besedilo (Jurčič, 1866: 1–2).

Kloštrski žolnir.

(Izvirna povest iz 18. stoletja, spisal J. Jurčič.)

Zares čudnega, rekel bi poetično mislečega duha so morali biti tisti naši predniki iz starih časov, o katerih pozemskem djanji in nehanji nam pričajo njih starbe in razna v razvalni ali še v živečih ostankih obranjena dela. Zakaj če vidiš, potujoč po deželi, na strmovitih brbih sledi stanovanj nekdanje gospóde, če zagledaš na prijaznem holmciu tik poraščene vrste hrbov belo cerkvico, ktera bi bila po razsoji tvojega razuma ljudém pripravniša na ravnem polji, če moraš dalje sopihaje stopati po cestah, ki te vodijo visoko gori na rob strmega vrha ob skalah in gosti hosti in vendar po natančnem razgledu sprevidiš, kako lebko bi se bili nekdanji

cestarji ognili klanecu in strmini, ko bi bili zdolej ob bribu le majhen ovinek napravili – če prevdariš vse to in še druge enake zapuščine, kaj ne da mi pritegneš: naši očaki so imeli več fantazije, ko mi njihovi vnuki, katerim je več mar za dobroto in korist ko za naravno lepoto.

Takega duba so bili tudi ustanovitelji mesta dolenske Kostanjevice. Videli so menda lepi zeleni otok v Krki in mislili so si kakor sv. Peter: »Gospod! tukaj bode dobro bivati, naredimo šatorov: tebi enega, Mojzesu enega in Eliju enega.« In postalo je otočno mestice Kostanjevica, opasana z vodo okrog in okrog. Da se je le lepo na otoku stanovalo, pa je bilo vse; tega ustanovljavci niso dosti šteli, če jim bo Krka od leta do leta nadloge delala, pri vsaki povodnji jim hiše zalivala ter je tako podila ven od gorke peči v hribe in vzvišene kraje.

Tako sem si reč včasih mislil po svoji subti pameti; ali zgodovina uči, da so po vsem tem stari Kostanjevčanje imeli dovolj zrelega prevdarka in da niso bili tako nepraktični, kakor bi danes človek menil; kajti ravno tista voda, ktera jim je o povodnjah nadloge delala, branila jim je proti sovražnikom življenje in imenje.

Kaj hitro je mogoče ugotoviti, da je besedilo oblikovano po vseh glavnih načelih retorike. Zanj je najprej in predvsem značilna argumentacija, ki je bila glavni predmet retorike oziroma govornišva in katero je jezikoslovje intenzivno začelo raziskovati šele v zadnjih dvajsetih letih. Jedro argumentacije v uvodnem delu Jurčičevega besedila je, da je pripovedovalec pri najpomembnejšem zgledu (argumentu) za svojo izhodiščno trditev o *poetičnosti* in nepraktičnosti prednikov prisiljen samoironično (najbolj eksplicitno v izjavi v sklepnem odstavku *Tako sem si reč včasih mislil po svoji subti pameti*) priznati svojo zmoto, saj je resnica, ki jo izpričuje zgodovina (očitno izredno pomembna instanca), drugačna.

Učinkovitost samega sklepa se skriva seveda v sami zgradbi besedila, od zgradbe oziroma dispositia pa je retorika zahtevala dva učinka, napetost in sklenjenost. Natančnejše branje pokaže, da so posebni učinki mogoči že pri sami zahtevi po sklenjenosti. Uvod ima tri odstavke, pa vendar se bralcu zazdi, da je že prvi odstavek popolnoma sklenjena celota: uvodno pripovedovalčevo trditev o *poetičnosti* naših prednikov namreč sklene druga poved, ki je – zelo shematično gledano – sestavljena iz pogojnoodvisniškega dela, ki vsebuje niz argumentov, in jedrnega dela, ki vsebuje iz argumentov v pogojnoodvisniškem delu izpeljani sklep, ki potrjuje izhodiščno trditev: *naši očaki so imeli več fantazije, ko mi njihovi vnuki, katerim je več mar za dobroto in korist ko za naravno lepoto*. Vendar uvodnega dela besedila ni konec: drugi odstavek namreč vsebuje še en, za nadaljnjo pripoved najpomembnejši argument pripovedovalčeve

trditve – Kostanjevico, mesto na otoku –, s čimer je učinek sklenjenosti nekako presežen. Za tako besedilno zgradbo je retorika poznala tudi ime: patetična amplifikacija. Učinka resnične sklenjenosti in napetosti se združita v tretjem odstavku, v katerem se otoško mestece Kostanjevica nenadoma razkrije kot dokaz za čisto drugačen sklep, ki je ubeseden v lepem entimemu oziroma retoričnem silogizmu: /.../ *ali zgodovina uči, da so po vsem tem stari Kostanjevčanje imeli dovolj zrelega prevdarka in da niso bili tako nepraktični, kakor bi danes človek menil, kajti ravno tista voda, ktera jim je o povodnjah nadloge delala, branila jim je proti sovražnikom življenje in imenje.*

Izhodiščna, pripovedovalčeva trditev in argumenti zanjo so pravzaprav pretveza za čimbolj učinkovito uveljavitev popolnoma nasprotno trditve, trditve o preudarnosti in praktičnosti prebivalcev Kostanjevice, in še posebej dokaza oziroma argumenta zanjo, ki ga uvaja argumentni veznik *kajti: kajti ravno tista voda /.../ branila jim je proti sovražnikom življenje in imenje.* In prav taka oblikovanost podeljuje sklepnim trditvi in argumentu zanjo v uvodnem delu besedila, ki sicer na prvi pogled ni posebej trdno povezan z ostalim besedilom, poseben simbolni pomen. Kakor je namreč voda branila pred sovražniki *življenje in imenje* starih Kostanjevčanov, tako je v zgodbenem delu slovenski katoliški prior Avguštin obvaroval pred tujcem in drugovercem Adamom Žabrankom slovensko katoliško dekle Katrico, bodočo lastnico premožne in dobičkonosne kmetije. *Kloštrski žolnir* je tako eno od mnogih pripovednih besedil v 19. stoletju, ki so na čuten, umetnostni način ponazarjali ideologijo zgodnjega kopičenja slovenskega narodnega kapitala, na kar je posebej opozoril Matjaž Kmecl.

Zanimivo in za slogovni pojav historizma izredno pomembno dejstvo je, da je bil tak način retoričnega argumentacijskega besedilnega oblikovanja uvodov, pa tudi drugih delov besedil, posebno priljubljen zlasti v baročni pridižni literaturi (pri nas na primer Janez Svetokriški in Rogerij), samo vsebina je bila popolnoma druga.

Historizem pa ni slogovno zaznamoval le umetnostnih besedil, ampak vsaj do 80. let 19. stoletja tudi neumetnostna. Zgleda časopisnih besedil iz ljubljanskih *Novic* (1868) in celovškega *Mira* (1882) ni sta izbrana naključno. Oba tako ali drugače pričata o gospodarskem in družbenem razvoju slovenskega naroda v Avstro-Ogrski monarhiji, prav konstituiranje naroda pa je bila ena od najpomembnejših vsebinskih prvin historizma.

Leta 1868 v *Novicah gospodarskih, obrtniških in narodnih* objavljeni časopisni prispevek s pomenljivim naslovom *Delo z rokami nasproti delu z mašinami* je opozarjal na eno od največjih groženj za delavce v razvijajoči se kapitalistični proizvodnji – uvedbo strojev, ki so pospešeno nadomeščali ročno delo, s tem pa jemali zaslužek velikemu številu delavcev, hkrati pa je tudi nakazal izhod iz nevarnosti.

Národno-gospodarske stvari.

Delo z rokami nasproti delu z mašinami.

Ali me ne bode jutri ali morebiti že danes spodrinila mašina? – tako se skrbno vprašuje delavec, in celo kadar zaspi, v sanjah sliši ropot kolés, ki gonijo mašine, in ki mu žugajo še ta kosček kruha vzeti, ki ga danes ima?

In ta skrb ni prazna. Koliko delavcem so dandanes mašine res že vzele ves zaslužek! Fužine delajo z mašinami, kjer je prejšnja leta priden kovač sukal kladvo; mašine izdelujejo žeblje in igle, ki so jih poprej delali žeblarji (cvekarji); mizarjem so stružnice, rezbarice in druge mašine vzele mnogo zaslužka; mašine, ki izdelujejo pile, podkve, verige, kaveljne, šivanke, kopita, doge itd. so mnogim rokodelstvom snedle krub; predilnice, kjer se po 50.000, pa tudi 100.000 vretenec suče, so brezštevlnim predicam in predivcem iz pridnih rok vzele vreteno. Mašine, ktere tkó, so vzele tkalcem delo in sto in sto tisoč tkalcev je ob zaslužek. Mašine, ktere same šivajo in pletó (štrikajo), vzele so šivaricam in pleticam dela. Papirnice z mašinami so ustavile papirnice, kjer so pred le rokó delale.

In kdo more že danes reči, kakošne druge mašine se bojo še iznašle, da namestujejo človeško rokó?

Tako vprašanje si stavi boječ rokodelec, in ker vidi, da z najdeb človeškega uma ne more ovirati, ker so na korist človeštvu, misli in misli, dubta in dubta, kako bi odvrnil od sebe še večó škodo in si vendar prislužil kaj kruha.

*V tolažbo pridnim delavcem moremo to reči: če tudi so mašine dobrotljive z najdbe, vendar je meja, čez katero ne morejo séči, in meja, ktera mašinam kliče »stojte!« je ta, da je mašine ondi konec, kjer se začne **delo s premišljevanjem in svobodna umetnost.***

Kakor pajek svojo pajčevino zmiraj enako prede, kakor čbela svoje celice zmiraj enako izdeluje, kakor lastovica svoje gnjezdo zmiraj enako zidari, tako mašina zmiraj le po istem kopitu dela. Človeška roka pa preminja in boljša svoje delo, ker um in pamet jo vodi v vsacem trenutku, da zmiraj kaj novega, kaj lepšega lahko stvari. Pri kmetijskih delih je prevdarka treba, ki ga nimajo mašine, – pri rokodelcih, kjer je premislika treba, ne zadostuje slepa mašina sama, in kjer je umetnost treba, mašina ne zmore.

Moč vode, sape in pare ni nadomestila roke, ampak roko je le olajšala teškega dela in slepega hlapčonskega dela, da se je človek znebil teh težav in da svoj um more obračati na delo, kjer je prevdarka, kjer je umetnosti treba.

Mnoga rokodelstva se nikdar ne bojo dala po mašinah opravljati; roka bode v nekterih delih zmiraj ostala orodje, ktero vodi človeški um.

Vprašanje je po takem, kako se more rokodelec varovati, da mu mašine ne vzamejo vsega kruba?

*Odgovor na to vprašanje je ta, da svoj **um** in svojo **pamet** vpreže in da ta dva vodita roko in se tako navadno rokodelstvo loči od umetnosti.*

*Delavca takega, kateri brez **omikanega** pameti in brez **umetalnega dubá** le samo robotno ali tlačansko kako delo opravljati zná, lahko mašina ob krub pripraví; takemu pa, čegar roko um in umetalni dub vodi, se ni tega bati. Ta že veljá pri delih v domačem gospodarstvu in pri kmetijstvu: za grobo perilo imamo mašine, fino perilo more le roka perice prati; sejati, mlatiti, škopo rezati se more z mašinami; drevesa cepiti, sadje obirati, grozdje trgati itd., to more le roka.*

*Še bolj pa veljá to od **obrtistev**. Če tudi imamo izvrstne mašine predilnice, si vendar predice, ki v Indii in Belgii predejo mušelinovo prejo, veliko zaslužijo, in tisoč in tisoč čipkaric (delavek, katere čipke ali špice delajo) si na Angleškem, Francozskem, v Belgii in Švajci še dober kos kruba služí, če tudi je mnogo izvrstnih mašin čipkarnic v teh deželah. Veziljam (štikaricam), ki tako rekoč z iglico malajo, se od mašin šivaric nimajo nič bati. Umetnim ključarjem, umetnim mizarjem, rezljarjem itd. ni treba strahú imeti pred mašinami. Kjer koli **rokodelstvo** prestopi v **umetnost**, ondi je konec mašinam; takim delom je le umetna človeška roka kos.*

Kaj je tedaj dandanes rokodelcem treba, da si vkljub vsem mašinam morejo pošten kos kruba služiti?

***Učiti, mikati, izobraževati** se jim je treba v vseh tistih vednostih, katere segajo v njih rokodelstvo: treba je učiti se **risanja**, pridobiti se dobrega **okusa**, učiti se **mehanike, fizike in kemije** in sploh vsega, kar iz tlačanskega delavca in rokodelca naredí **umnega rokodelca in mislečega umetnika**.*

*Zato pa je treba **šol**, katerih nam v Avstrii še želó manjka, – treba pa je tudi, da rokodelce in gospodarje prešine ta zavest, da se je treba **učiti**.*

*Ker so tako dolgo v Avstrii zanemarjene bile učilnice za **obrtništvo** in **kmetijstvo**, in nismo imeli drugih šol kakor šole za nemški abece (od tod imé »**nemških šol**«) in pripravljajoče šole za pravoslovce, zdraviloslovce in bogoslovce, to je, tako imenovane »**latinske šole**«, ni čuda, da so naši obrtniki in rokodelci tako zaostali. Pa ravno zato se tudi ni čuditi, da so Francozje v tem, kar se tiče okusnega obrtnijstva, prekosili vse druge narode, kajti oni imajo šole in učilnice za te razdelke človeškega življenja že davno. In da je res tako, pričala je obrtnijska razstava, ki je lani bila v Parizu.*

*Zato le **poduka** več in več dobre **volje učiti se!** – in človeški umetni roki ni se treba bati, da si ne bo mogla kruba služiti.*

Posebnost argumentacijskega postopka v besedilu, ki bi ga v retorični terminologiji uvrstili v svetovalno zvrst, je, da je izhodiščna trditev oziroma izhodiščna tema *Ali me ne bode jutri ali morebiti že danes spodrinila mašina?* predstavljena v premem govoru kot vprašanje (zanimivo je, da

so retorike vpeljavo nove besedilne teme imenovala *questio*, vprašanje), ki si ga ne zastavlja pisec prispevka, ampak zaskrbljeno delavec. V drugem odstavku se perspektiva spremeni, saj argumentacijo nadaljuje pisec prispevka, ki v prvem stavku *In ta skerb ni prazna* potrdi delavčevo bojazen, v drugem *Koliko delavcem so dandanes mašine res že vzele zaslužek!* pa svojo izjavo iz prvega stavka utemelji. Členi retoričnega silogizma so tako razloženi: delavčevo spraševanje po svoji usodi ima vrednost male premise, piščev prvi stavek sklepa, trditev v drugem stavku o žalostni usodi številnih delavcev, ki jih je prizadela uvedba strojev, pa velike premise, ki jo pisec v skladu z retoričnimi pravili v nadaljevanju dokazuje z nizom kar osmih umetno – paralelistično – oblikovanih zgledov in končnim vprašanjem: *In kdo more že danes reči, kakošne druge mašine se bojo še iznašle, da namestujejo človeško rokó?* Dialog nadaljuje četrti odstavek, v katerem delavec sicer mora priznati koristnost strojev za človeštvo, ne more pa najti rešitve za svojo zaposlitev, in peti odstavek, v katerem »vsevedni« pisec besedila z dopustno oblikovano sestavljeno trditvijo *če tudi so mašine dobrotljive znanjbe, vendar je meja, čez katero ne morejo seči, in meja, ktera mašinam kliče „stojte!“ je ta, da je mašine ondi konec, kjer se začne delo s premišljevanjem in svobodna umetnost začne argumentno razvijati izhod iz na videz brezizhodnega položaja.* Čeprav v tem članku ni mogoče podrobno analizirati vsega nadaljnega argumentacijskega postopka, je vendar treba opozoriti še na nekaj značilnosti, ki so pomembne za historično oblikovanje v 19. stoletju. Z zgradbenega in elokucijskega oziroma ubeseditvenega vidika je najprej treba opozoriti na tisti del besedila, ki argumentira piščevo trditev o meji med delom strojev ter delom s premišljevanjem in svobodno umetnostjo. Besedilo ornamentirajo predvsem tri drobne retorične oblike – paralelizem, besedne ponovitve in dvojna formula –, kar najbolj nazorno razkriva njegovo grafično preoblikovanje (dvojne formule so v krepkem tisku):

*Kakor pajek svojo pajčevino zmiraj enako prede,
kakor čbela svoje celice zmiraj enako izdeluje,
kakor lastovica svoje gnjezdo zmiraj enako zidari,
tako mašina zmiraj le po istem kopitu dela.*

*Človeška roka pa **preminja** in **boljša** svoje delo, ker **um** in **pamet** jo vodi v vsacem trenutku, da zmiraj **kaj novega**, **kaj lepšega** lahko stvari.*

Pri kmetijskih delih je prevdarka treba, ki ga nimajo mašine, –

pri rokodelcih, kjer je premisljka treba, ne zadostuje slepa mašina sama, in kjer je umetnost treba, mašina ne zmore.

Argumentnemu delu besedilne enote sledi eksplicirani sklep: *Mnoga rokodelstva se nikdar ne bojo dala po mašinah opravljati; roka bode v nekterih delih zmiraj ostala orodje, katero vodi človeški um.*

Druga značilnost zadeva način piščevega oblikovanja izhodiščnih trditvev oziroma eksplicitnega napovedovanja besedilnih tem naslednjih dveh besedilnih enot. Najbolj nazorno lahko osvetlimo problem s so-postavljenim navajanjem začetkov obeh enot. Napoved prve besedilne teme se glasi:

Vprašanje je po takem, kako se more rokodelc varovati, da mu mašine ne vzamejo vsega kruba?

Odgovor na to vprašanje je ta, da svoj um in svojo pamet vpreže in da ta dva vodita roko in se tako navadno rokodelstvo loči od umetnosti.

druge pa:

Kaj je tedaj dandanes rokodelcem treba, da si vkljub vsem mašinam morejo pošten kos kruba služiti?

Učiti, mikati, izobraževati se jim je treba v vseh tistih vednostih, katere segajo v njih rokodelstvo: treba je učiti se risanja, pridobiti se dobrega okusa, učiti se mehanike, fizike in kemije in sploh vsega, kar iz tlačanskega delavca in rokodelca naredi umnega rokodelca in mislečega umetnika.

Prvo, kar opazimo, je, da je napoved teme v obeh primerih razločena na sporočanjski obliki vprašanja in trditve oziroma odgovora, to pa je retorični način, ki ga je še danes mogoče zaslediti na primer v političnih govorih ali pa pri podajanju učne snovi v šolah in ki učinkuje precej patetično. Se pa oba primera ločita med seboj po eni bistveni jezikovni značilnosti, ki je bila v besedilih v 19. stoletju zelo pogosta: pisec je v napovedi prve teme svoji performativni izjavi eksplicitno opredelil kot stalni sporočanjski obliki vprašanja in trditve oziroma odgovora.

Drugo, kar je mogoče razbrati iz oblikovanosti obeh izhodiščnih trditvev, pa zadeva sam način argumentacije. Obe vprašanji na začetku

zadnjih dveh besedilnih enot sta namreč – če ju beremo izolirano – pomensko sinonimni (vprašanje je torej – pogojno rečeno – anaforično ponovljeno), odgovora, ki pomenita jedro obeh izhodiščnih trditev, pa sta različna, pri čemer obstaja med njima razvidno logično pomensko razmerje. »Umnost« in »pametnost«, ki jo potrebujejo delavci, da bi lahko služili svoj kruh s tistim delom, ki ga ne morejo opravljati stroji (tako trdi pisec v izhodiščni trditvi predzadnje besedilne enote), je namreč mogoče doseči le z ustreznim izobraževanjem, kar je izhodiščna trditev zadnje besedilne enote. Pisec svoj argumentacijski prispevek logično končuje z dvojnim sklepom, pri čemer je njegova »sklepalnost« eksplicitno zaznamovana s t. i. uvajalcem sklepa oz. zaključka: *Zato pa je treba šol, katerih nam v Avstriji še želó manjka, – treba pa je tudi, da rokodelce in gospodarje prešine ta zavest, da se je treba učiti.*

Sklep in sledeči odstavek besedila sta posebej zanimiva zato, ker je v njih posebej poudarjena kritika tedanjega avstrijskega šolskega sistema, ki je zanemarjal obrtno in kmetijsko izobraževanje. Končni piščev sklep ima razvidno pozivno funkcijo: *Zato le poduka več in več dobre volje učiti se! – in človeški umetni roki ni se treba bati, da si ne bo mogla keruba služiti.*

Leta 1882 je v celovškem *Miru* izšel uredniški uvodnik s simptomatičnim naslovom *Kaj nam Slovencem menjka?*, ki skuša v Slovencih okrepiti narodno samozavest. Besedilo je izbrano namenoma, saj se v njem zrcali usoda Slovencev na Koroškem, ki so bili v tistem času pod hudim nemškim pritiskom.

Mir. *V Celovcu 25. januarja 1882. Leto I., Št. 2.*
(Izdajatelj in urednik Andrej Einšpieler. Celovec)

Kaj nam Slovencem menjka?

No! to je pač abotno prašanje! Eden bo odgovoril: Meni menjka dnarja, – drugi: Meni menjka posestva, – tretji: Meni menjka žganja, – štirti: Meni menjka neveste in tako dalje. Vsi ti in še vsi drugi imajo prav: Ni ga človeka pod solncem, da bi vsega po volji imel.

V tem dubu in v tej smisli pa tudi nisem stavil tega prašanja.

Kaj nam Slovencem menjka, pomenja le toliko: Kaj nam menjka, da se povzdignemo na višo stopnjo, da bomo bolje stali, da bomo lažej in zložno živeli, da bomo bolj spoštovani in več veljali med narodi našega cesarstva.

V tem dubu in v tej smisli odgovarjam na to prašanje: Menjka nam Slovencem na-

rodne zavesti, – menjka nam, da se zavemo in čutimo Slovence. – Baraj Francoza, Talijana, Nemca, Madjara ali kogarkoli bočeš: kdo je, vsak se ti bode po koncu zravnal in ponosno zavpil: Jaz sem Francoz, Talijan, Nemec, Madjar. Prav imajo, prav lepo in hvalevredno je to!

Zdaj pa baraj Slovenca, kdo je in – mravlje ga bodo spreletele, rudečica ga oblila in ves plašen ti bode zašepetal: Jaz sem Slovenec. Marsikteri morebiti bode to še clo zatajil pa izdal svoj rod in jezik!

Mi Slovenci se še ne čutimo, da smo Slovenci, da nas je slovenska mati rodila in dojila, da je naša žibelka na slovenski zemlji tekla, da se po naših žilah slovenska kri preljuje, da smo prve besede po slovensko jeclali: Mi se še ne zavemo, da smo Slovenci.

Pa tudi ni se čuditi, da je z nami taka, da smo se skoraj vsi poptujčili in zgubili slovensko zavest. Žalostni časi so bili za Slovence, težek jarm je tlačil in žulil narod slovenski. Od leta do leta se nam je priškercevala naša slovenska zemlja, mili naš jezik slovenski se je bolj in bolj potiskoval v kot in blev, naše narodne šege in obleke so se po sili preganjale, – ptujščina pa se je posadila k našej mizi in se košatila po našej hiši.

Pa čemu bomo trgali starih škelečih ran: Vsaka sila le do vremena, vsakej sili in krivici ura odbije: svet se je zasukal in rumeno solnčice smehlja tudi nam Slovincem!

Slava in hvala presvitemu našemu cesarju Francu Jožefu, ki je rekel: »Avstrija bo varhinja pravice in svobode vseh dežel in narodov, – napravite mir med mojimi narodi«!

Slava in hvala visokemu ministerstvu grofa Taffe-ja, ki ne pušča na steno tlačiti nobenega, ne Nemca ne Slovenca, temveč boče dati: Vsakemu svoje!

Slava in hvala vsem č. gg. državnim poslancem, ki se potegujejo za pravice slovenskega naroda!

Slava in hvala našemu deželnemu predsedniku žl. Schmid-Zabierow, ki si prizadeva, v dubu in smisli svitlega cesarja in ministerstva tudi nam Slovincem pravičen biti in nam ščasoma dati, kar nam po postavi in pravici gre! –

Zatorej Slovenci! spoštujte vse poštene ljudi kterega koli jezika in kteri koli vere, ljubite vse in bodite vsem pravični, – pa samih sebe ne pozabite in ne ponižujte! Slovenci! po koncu stopite in povzdignite glave na viš: zavedite in čutite se Slovence, ki imajo pred Bogom, cesarjem, ministerstvom in celim svetom, ravno tiste pravice, ki jih imajo drugi narodi! Slovenci smo enakopravni, tega se zavedeti, tega nam Slovincem še manjka!

Tudi to besedilo ima trdno in razvidno retorično zgradbo, pri čemer moramo biti še posebej pozorni na uvodni del, ki se v retorični terminologiji imenuje eksordij. V njem mora pisec (ali govornik, če gre za govorjeno besedilo) pridobiti pozornost bralcev oziroma poslušalcev. Pripovedovalec v Jurčičevem *Klostrskem žolnirju* je to skušal doseči z ironizacijo lastne izhodiščne trditve, prispevek v *Novicah* pa s polifono razločitvijo argumentacije izhodiščne trditve – argumentacija namreč navidezno poteka med delavcem, žrtvijo uvajanja strojne proizvodnje, in intelektualno večvrednejšim piscem. Pisec uvodnika v celovškem *Miru* pa je omenjene postopke kar združil in jih še stopnjeval.

Pozorni moramo biti predvsem na proces oblikovanja izhodiščne trditve, ki se začneja z dopolnjevalno vprašalno povedjo v naslovu: *Kaj nam Slovencem menjka?* Naslov ponavadi ubeseduje glavno temo ali trditev besedila oziroma – če ima obliko vprašanja kot v našem primeru – sprašuje po njej. Poleg tega običajno učinkuje razmeroma ločeno od ostalega besedila, kar pa ne velja za naslov v obravnavanem uvodniku, ki ima hkrati vlogo naslova in prvega stavka v besedilu. Najbolj presenetljivo je, da pisec svoje vprašanje že na začetku ironično opredeli kot *abotno*, torej neumno, svojo trditev pa dokazuje z odgovori vrste ljudi, ki so povzeti v izjavi *Ni ga človeka pod solncem, da bi vsega po volji imel*. Piščevo retorično argumentacijsko strategijo razkrije poved, ki sledi ironizirajočemu delu besedila: *V tem dubu in v tej smisli pa tudi nisem stavil tega prašanja*. Pisec namreč z eksplicitnim metasemantičnim zanikanjem abotnega smisla izhodiščnega vprašanja in eksplicitno performativno zvezo za govorno dejanje vprašanja ustvari priložnost za učinkovito, zlasti za baročno oblikovanje značilno oklevajoče približevanje svoji izhodiščni trditvi v besedilu. V sledečem odstavku se tako lahko najprej posveti natančnejši opredelitvi smisla svojega vprašanja, čemur sledi najprej napovedni stavek *V tem dubu in v tej smisli odgovarjam na to vprašanje*. Ob eksplicitni performativni zvezi za govorno dejanje odgovora velja poudariti tudi anaforično (anafora je v tem primeru mišljena kot retorična figura) ponovitev zveze *v tem dubu in v tej smisli*, ki pa zaradi anaforičnih (izraz je tokrat jezikosloven) kazalnih zaimkov nima več enakega pomena. Bralčevo retorično spodbujeno radovednost končno odreši šele odgovor, ki je oblikovan v stavčni dvojni formuli z anaforično ponovljeno besedno zvezo *menjka nam. Menjka nam Slovencem narodne zavesti, – menjka nam, da se zavemo in čutimo Slovence*, pri čemer je izhodiščna trditev v skladu z re-

toričnimi pravili opremljena z dokaznim besedilnim delom, ki ga sklepa niz razlogov in okoliščin, ki so povzročili tako nezavidljivo stanje. Vendar se besedilo mora končati vzpodbudno. Jedro patetično oblikovanega retoričnega preobrata pomenijo štiri s klicajem opremljene povedi, ki slavijo in hvalijo cesarja, ministra Taffeja, deželnega predsednika Schmid-Zabierowa in državne poslance – torej vse tiste odločilne ljudi, ki so po piščevem prepričanju tako ali drugače ustvarjali pogoje za večjo samozavest Slovencev. Besedilo končuje s klicaji opremljen odstavek s sklepno vrednostjo, ki poziva Slovence k samozavestnemu narodnemu čutenju.

Besediloslovne analize historistične oblikovanosti slovenskih umetnostnih in časopisnih besedil, značilnih za 60., 70. in zgodnja 80. leta 19. stoletja, same po sebi zastavljajo vrsto izredno pomembnih vprašanj in terjajo poglobljeno zgodovinsko osmislitev. Že sam povzemajoči pregled posameznih med seboj povezanih značilnosti vprašanja samo še stopnjuje.

Osnovno, zgoščeno opredelitev historizma, ki jo je prispevala umetnostna zgodovina, pri tem se je pogosto opirala tudi na Hegla, je treba na tem mestu zaradi svoje problemskosti in daljnosežnosti navesti še enkrat: Historizem pomeni razmeroma svobodno privzemanje preteklih slogov in preteklih umetnostnih oblik, pri čemer so pretekli slogi in pretekle umetnostne oblike ostali brez svoje zgodovinske podlage, saj so bili iz nje iztrgani. Nova uporaba jim je zato podelila čisto nov pomen. Ali drugače povedano: v času, ki ga zaznamujejo vzpon meščanstva, kapitalističnega gospodarstva in nastanek nacionalnih držav, se zgodita dve prelomni novosti: pluralizem sicer preteklih umetnostnih slogov in preteklih umetnostnih oblik ter njihova funkcionalizacija. Nekaj zelo podobnega se je v istem času dogajalo tudi v umetnostnih in neumetnostnih besedilih, tudi slovenskih. Najlepši in najbolj tipični zgled v poeziji 19. stoletja je Prešeren, ki je v skladu z zahtevami svojega duhovnega sveta svobodno in tvorno, z odprto možnostjo njihove semantične inverzije (na primer sekularizacija pridižnih postopkov) in radikalne prekvalifikacije – torej dehistorizacije – uporabljal motive, oblike in sestavine različnih slogovnih sestavov: anakreontskega, petrarkističnega, renesančnega, baročnega, rokokojskega, pridižnega, krščanske ikonografije, srednjeveških kitičnih in verznihi oblik, folklore in še česa (Paternu, 1976; Sajovic, 1991: 39–45). V pripovedni prozi 2. po-

lovice 19. stoletja – tudi novi umetnostni zvrsti pri Slovencih – je prav tako mogoče najti številne, v preteklih slogovnih obdobjih značilne retorične besedilne vzorce, ki jih je nova raba popolnoma dehistorizirala: patetična amplifikacija, pogosta v baročnih pridižnih besedilih, tudi pri nas (Rogerij, Janez Svetokriški), je postala pomembna slogovna prvina pri Jurčiču, Tavčarju in Kersniku, diarezni vzorec, ki ga sestavljajo antitetično oblikovani členi – najti ga je mogoče pri Petrarki in tudi v Trubarjevem *Katekizmu*, torej zlasti v renesansi –, in tako imenovana sumacijska shema (Curtius, 1975: 221), različica diareznega vzorca, ki je bila značilna za srednjeveško in baročno pesništvo, pa na primer pri Kersniku (*Mamon*). Zanimivo je, da je historizem še tja do prve polovice 80. let 19. stoletja bolj ali manj obvladoval tudi neumetnostna, zlasti časopisna besedila. Lep dokaz za to je na primer analizirani uvodnik iz *Mira*, v katerem je pisec uporabil posebno obliko baročne patetične amplifikacije: retorični vzorec je preoblikoval z ironično igro vprašanj in odgovorov in tako še stopnjeval značilno baročno oklevajoče približevanje jedru sporočila, sporočila, ki pa nikakor ni baročno, ampak sodobno, značilno za 19. stoletje, saj govori o slovenski narodni zavesti. Prav dehistorizacija preteklih vzorcev, oblik in slogov najbolj nazorno kaže, da cilj historističnega oblikovanja nikakor ni bilo nadaljevanje starega, ampak razmeroma svobodno snovanje novega. (Prav v tem dejstvu se zrcali temeljna sprememba v razumevanju zgodovine zahodnega sveta, ki ga je povzročila francoska revolucija: zgodovina ni nič več *magistra vitae*, zgodovino je mogoče ustvarjati (Koselleck 1999: 35–62).) Tako pa stojimo pred dvema novima problemoma. Prvič, pretekli retorični vzorci so večinoma argumentacijski vzorci, in drugič, njihova dehistorizacija ter njihova bolj ali manj pogosta in tudi bolj ali manj intenzivna pomenska inverzna uporaba hočeš nočeš vnašata v besedila različne, zlasti patetične in ironične poudarke.

Argumentacija – oziroma utemeljevanje – je v širšem pomenu besede bistvena sestavina opredelitve družbene vloge historičnih slogov in retorike v meščanski družbi konca 18. in večine, če ne vsega 19. stoletja. Na tem mestu je zaradi večje jasnosti treba ponovno navesti obe opredelitvi: meščanstvo si je po utrditvi ekonomskega položaja s historičnimi arhitektonskimi oblikami tudi navzven prizadevalo zagotoviti priznanje legitimnosti svoje vladavine oziroma si jo je z njimi hotelo tudi navzven utemeljiti, retorika pa je pomenila iniciacijsko posvetitev

v meščansko kulturo – oziroma drugače – meščanstvo je, posnemajoč aristokracijo, gospostvu kapitala hotelo dodati še simbolni prestiž.

Pregled zgodovinskega razvoja retorike, še zlasti v 19. stoletju, bi sicer bil nujno potreben, vendar tega v tem prispevku zaradi različnih razlogov ni mogoče predstaviti. Za naše razpravljanje je pomembna predvsem omemba Aristotelove *Retorike*. Ta se je osredotočala predvsem na argumentno sklepanje, pri čemer je bil elocutio (oddelek, ki se ukvarja s figurami) samo manj pomembni del sklepanja. To pomeni, da je Aristotelova retorika skušala uravnavati napredovanje govora oziroma besedila *od ideje k ideji* (Barthes, 1990: 23). (Aristotel je še strogo ločeval retoriko od poetike: ta je uravnavala napredovanje umetnine od podobe k podobi. V tem prispevku naj samo omenimo, da je v kasnejšem zgodovinskem razvoju prihajalo do različnih brisanj meje med retorike in poetiko.) Kaže, da je prav aristotelovska retorika v 19. stoletju, torej v obdobju historizma, imela zelo pomembno vlogo, pri čemer ne smemo spregledati, da je elocutio imel marsikdaj pomembnejšo vlogo kot v Aristotelovi *Retoriki*.

To problematiko najbolj nazorno kaže razvoj umetnostnih besedil. Posebej je treba opozoriti na pomembno slogovno zarezo, ki jo je mogoče opazovati v 80. letih 19. stoletja v slovenski pripovedni prozi, na poseben način pa jo potrjuje tudi sprememba v oblikovanju časopisnih besedil. Kot je bilo že ugotovljeno, so bila pripovedna besedila do moderne pogosto razcepljena na retorično argumentno oblikovan uvod ter manj retorično in predvsem pripovedno oblikovan zgodbeni del, ki ima pravzaprav vlogo zgleđa – in s tem v bistvu argumenta – izražene ali zgolj nakazane misli oziroma ideje v uvodu (Sajovic, 1996–1997: 231–232; Sajovic, 1998; Pogorelec, 1976: 28). Taka oblikovanost kaže, da so ta besedila še vedno pripadala tisti obliki umetnosti, ki jo je Hegel imenoval čutno svetenje ideje (das sinnliche Scheinen der Idee) (primerjaj tudi Kmecl 1973–1974: 77). Za naše razpravljanje je izredno pomembno, da je prav pri oblikovanju uvodnih delov v 80. letih mogoče ugotavljati slogovne spremembe, ki so napovedovale moderno in s tem tudi bolj ali manj razviden postopen prelom s predstavo umetnosti kot čutnega svetenja ideje. V obdobju pred to prelomnico je (primerjati je treba zlasti poleg v tej razpravi analiziranega *Kloštrskega žolnirja* (1866) še *Telečjo pečenko* (1872) Josipa Jurčiča, *Zorina* (1870) Josipa Stritarja, *Kobiljekarja* (1878) Ivana Tavčarja in *Ponkerčevega oča* (1882) Janka

Kersnika) bilo značilno, da so pripovedovalci svojo idejo v uvodu ali pa v kakem drugem delu besedila (*Zorin*) oblikovali s pomočjo historističnih retoričnih argumentacijskih vzorcev, predvsem različnih oblik patetične amplifikacije in diareze. Pri tem je bilo najbolj bistveno, da so se pripovedovalci posebej trudili doseči retorični učinek presenečenja – in sicer s sopostavljanjem dveh nasprotujočih si tez: ideja v tezi je bila vedno samo pretveza za učinkovitejšo predstavitev glavne ideje besedila v antitezi.

Posebej je treba opozoriti, da je z argumentacijo oziroma argumentnim besedilnim potekom tem/-e tesno povezana pozivna funkcija. Vsako utemeljevanje namreč vedno že vsebuje govorčevo ali piščevo željo, včasih pa kar poziv, da bi se drugi z njegovimi sklepi tudi strinjali. Ker se gibljemo znotraj govornih dejanj, moramo na tem mestu poklicati na pomoč teorijo govornih dejanj. Ta govorna dejanja razvršča v eksplicitna oziroma neposredna in implicitna ali posredna govorna dejanja, pri čemer so eksplicitna oziroma neposredna govorna dejanja izražena z eksplicitnimi performativnimi glagoli ali pa na primer z velelnimi, vprašalnimi ali trdilnimi povedmi (Levinson, 1983: 263–264). Za naše razpravljanje je izredno pomembno, da so v obdobju najbolj »strogega« historizma pred slogovno zarezo v 80. letih, ko je v besedilih prevladovala za naš okus retorično »pretirano« oblikovana argumentacija, pozivna govorna dejanja bila zelo pogosto izražena zelo eksplicitno, zlasti v velelni obliki. Primerjati je treba samo verze iz Prešernove *Zdravljice*: *V sovražnike z oblakov / rodu naj našga trešči grom!*, in Gregorčičeve *Soči* (1882): *Takrat se spomni, bistra Soča, / kar gorke ti srce naroča. /.../ Ne stiskaj v meje se bregov, / srdita čez branove stopi, / in tujce, zemlje lačne, utopi / na dno razpenjenih valov!*, ali pa sklepne povedi oziroma izreke iz obeh obravnavanih časopisnih besedil.

Naša zgleda časopisnih besedil kažeta, da utegnejo biti eksplicitna ali neposredna govorna dejanja eno od zelo značilnih in tudi zelo pomembnih splošnejših slogovnih prvin »strogega« historizma. V spomin si moramo priklicati samo argumentni potek tem, ki ga oblikuje eksplicitno izrekanje ilokucijskih dejanj vprašanj in odgovorov – in sicer z na primer vprašalno obliko ali pa s performativnimi glagoli. Na tem mestu velja naše spoznanje še dodatno podkrepiti z zgledoma oglasnih besedil, *Razglasa iz vinopivnice* iz oglasniške priloge *Novic gospodarskih, obrtni-*

ških in narodnih (28. oktobra 1868) in *Naznanila* o prevzemu restavracije v Lescab iz *Slovenskega naroda* (13. aprila 1895):

Naznanilo in priporočilo. Čast mi je slavnemu p. n. občinstvu vljudno naznaniti, da sem prevzel restavracijo v Lescab nasproti kolodvoru. K obilnemu obisku se priporoča J. Legat, posetnik restavracije.

Bralce je treba opozoriti predvsem na performativna glagola *naznanjati* in *priporočati se*, nikakor pa ne smemo spregledati, da je jezikovno oblikovanje oglasov proti koncu stoletja postajalo vedno bolj poenotujoče, zelo previdno pa se je napovedovalo tudi ukinjanje rabe performativov. Po vsem povedanem verjetno ni prav nič slučajno, da je problem eksplicitnih performativnih glagolov že ob prelomu 19. v 20. stoletje tako pritegnil tudi Škrabčev pozornost (1903: 554–564).

Naslednji velik problem je ironija, ki ima – kot smo že omenili – svoj splošnejši in še slabo raziskan vzrok v dehistorizaciji preteklih retoričnih, večinoma argumentacijskih vzorcev in njihovi pogosto tudi pomenski inverzni uporabi (baročni pridižni vzorci v posvetni pripovedni prozi, v arhitekturi pa na primer grobnica, oblikovana kot antični tempelj). Problem romantične ironije, ki se nam vsiljuje sam od sebe, mora v tej razpravi ostati nerešen. Naše analizirano gradivo iz obdobja »strogega« historizma (uvoda iz Jurčičevega *Kloštrskega žolnirja* in časopisnega uvodnika iz *Mira*) ponuja le nekatera izhodišča za konkretnejše razmišljanje. V obeh skrajno retorično oblikovanih uvodih se pripovedovalca posebej trudita doseči za to obdobje značilni retorični učinek presenečenja: idejo v izhodiščni tezi namreč uporabita, lahko pa bi mirno rekli, »zlorabita« kot pretvezo za čim bolj učinkovito predstavitev glavne ideje besedila v antitezi, »zlorabita« pa jo tako, da jo ironizirata – Jurčičev pripovedovalec samega sebe, pripovedovalec iz uvodnika v *Miru* pa druge izjavljalce. Zdaj je mogoče nekoliko jasneje razumeti v uvodu navedeno Heglovo določitev umetnikovega položaja ob koncu romantične oblike umetnosti. Umetnik je postal svoboden, zanj ni bilo več »svete« vsebine niti »svete« oblike. Do svoje vsebine se je začel obnašati kot dramatik, ki v svojih delih prikazuje druge, tuje osebe, do preteklih slogov in preteklih umetnostnih oblik, ki jih je v svojih delih uporabljal, pa je postal bolj ali manj ravnodušen. Glavno merilo pri njihovi uporabi je postala svobodna in čim bolj učinkovita predstavitev umetnikovih idej, kot kaže naše gradivo in strokovna literatura (Eggers 1986: 364–365), pa ne samo umetnikovih.

Za naše razmišljanje je izredno pomembno, da je t. i. »strogi« histo-

rizem, ki je množično obvladoval slovenska umetnostna in neumetnostna besedila vse tja do 80. let 19. stoletja, v bolj ali manj nepomembnih besedilih pa izzveneval še v 20. stoletju, tudi sam doživel eksplicitno umetnostno ironizacijo, na primer leta 1901 v Cankarjevih *Tujcih*. V mislih imamo slavnostni govor mladega advokata, *ki je nastopal svojo politiško kariero*, na srečanju v gostilni, ki je bilo namenjeno umetniku Slivarju, zmagovalcu natečaja za Kettejev spomenik. Zaradi pomena, ki ga imata govor ter odziv umetniškega omizja in Slivarja samega nanj za nadaljnje razpravljanje, je treba navesti nekatere dele Cankarjevega besedila (Cankar, 1970: 22–24).

Advokat je obsul najprvo Slivarja in njegova drugova z vljudnimi komplimenti, a nato se je povzpел na višje stališče ter razpravljал o umetnosti sploh in njenem pomenu za narodovo prihodnost. Postavljал je v tem delu svojega govora pridevke za samostalnike, žato da so dobile besede nekak slovesen zvok. »Narod slovenski,« – tako je govoril – »je majhen in ubog in zaničevan od sosedov mogočnih. Ali pravično bi bilo, da bi izkazovali temu majhnemu in ubogemu narodu največje spoštovanje. Ni velika zasluga, če se razrase mogočno in lepo drevo v zemlji rodovitni, v sonca blagodejni luči, gojeno od skrbnega vrtnarja; pač pa je zasluga in čudo je, če poženo cvetovi iz kamenite zemlje, brez sonca dobrotnega, brez rose krepilne, izročeni vetrovom in drugim nezgodam. /.../ In danes! Kako prelepo se je razvila naša umetnost, kako visoko smo se povzdignili v različnih strokah znanosti. Umetnost in znanost: – to sta dva cvetova, ki pričata o narodovem življenju. Drevo, ki ne poganja teh cvetov, je bolno, v mozgu njegovem gloda črv in njegovi dnevi so šteti. Drevo našega naroda ni bolno, ni se nam bati, da bi se posušilo. Pred ves svet stopimo lahko s proizvodi svoje duše in svojega razuma: to je izpričevalo našega življenja, to je naš popotni list v svobodno prihodnost! /.../

Advokat je govoril zelo navdušeno, »s svečanim, povzdignjenim glasom«, polagoma se je osredotočil na Slivarja in na natečaj za Kettejev spomenik, »naposled je ogovoril naravnost navzoče kiparje, slikarje in literate, zagotavljal jim je hvaležnost narodovo ter jih bodril k nadaljnjemu delovanju, njim samim na čast in narodu v ponos.« Umetniško omizje je govor sprejemalo z ironijo, le Slivarju je bilo sprva prijetno pri srcu. V zahvali je omenjal »precej nejasno neko ‚nalogo‘, ki jo je treba vršiti, trdil je, da je on in da so njegovi tovariši ‚v službi narodovi‘, a polagoma se je pričel na tibem sramovati teh fraz; začutil je, da ne govori odkritosrčno, da igra komedijo in završil je jecaje, zmeden in ne-

zadovoljen sam s seboj.« Ko je Slivar srečal pogled subega slikarja, se je »skoro prestrašil zaničljivega izraza na njegovem obrazu, kot da bi mu zakričal pred vsa družbo: „Lažnivec.“

Za nas je pomembnih več reči, in sicer da je že pripovedovalec sam opozoril na nekatere prvine govora, ki so bile značilne za historizem (inverzije pridevnikov, slovesnost, svečana, povzdignjena izreka), in sama historistična retoričnopatetična oblikovanost govora, iz katere izstopa predvsem rastlinska metaforika, v katero je advokat »zavil« svoje slavilno razmišljanje o slovenskem narodu in njegovem duhovnem življenju. Trdoživost tega slogovnega modela (njegov svetopisemski izvor bi bilo mogoče iskati tudi v prvem psalmu iz *Prve knjige psalmov*) kaže odlomek iz nagovora v vesoljnem zboru Slavjanskega društva v Trstu, objavljenega leta 1850 v *Jadranskem slavljanu*. (Deli besedila so zaradi razumljivejše predstavitve problema poudarjeni s krepkim tiskom.)

*/.../ **Krepki berstje je poganjalo, lepo dišeče cvetje kazalo, in radostniga sadú obilno obetalo naše rodoljubno neobrestveno združenje v svojim začetku.** Nočem Vas muditi s drobno preštevo naših lanskib opravil; znane so Vam –; opomniti pa moram besede, ki jih je naš razumni in slavni pesnik, naš začasni predsednik lani 28. dan tek. m. naglo razširanje našiga zborá dokazavši – izrekel: »Iz tega vidimo,« on pravi, »častiti Gospodje! de se je naše društvo v kratkim času verlo **razcvetelo**; de si je veljavnost ne le samo v jadranskim primorju, ampak tudi v daljnih deželah velike slavjanske domovine pridobilo, in de nas k upanju lepiga napredovanja za pribodno dobo primora.« – »Društvo,« še slednič perstavi, »ki take prevodne članove svoje imenuje, mora napredovati, in ima gotovo krasno **cvetečo** pribodnost!« –*

*Kar je ta imenitni Slovec tako lepo prerokoval, smo tudi mi skoraj vsi zaupljivo dočakovali. **Pa zora, bodi si še toliko lepa, ne zagotovi vselej lepiga jasniga dneva; in nekatere drevo, ki o spomladi s cvetjam posuto naše oko razveseljuje, jesen le malo sadú da. Neprijetno vreme, suša, dežovje, toča, marčesi, in marsikteri drugi zlegi pokvarijo sladko upanje.** – Ne zauzemimo se tedaj, de se je prvo leto tudi nam taka godila. Vsak Ariman ima svojiga Ormuža; vsaka dobra činitev svojo nasprotničo, vsako popotovanje svoje spotikleje. Tako so tudi nas prvo poletje nekatere nesreče zadele. Slavni mož, ki smo se okoli njega, ko buče*

okoli svoje matice zbrali, in brez kteriga se je nam združenje prazna in mertva reč zdelo, je odstopil od vodstva, zadnič tudi iz društva –; in s svojo ločitbo cveteče drevo tako ganil, in stresil, de se je dosti rodovitniga cvetja po njem osulo. –

Najpomembnejše v navedenem odlomku iz Cankarjevih *Tujcev* pa je nedvomno ironizacija advokatovega govora. Čeprav v tem prispevku ni mogoče analizirati celotnega besedila in zato tudi ni mogoče razumeti vseh razsežnosti take ironizacije, pa lahko – nekoliko nejasno sicer – rečemo vsaj to, da taka ironizacija v bistvu pomeni problematizacijo tiste narodne ideje, ki se je izražala v obliki strogohistorističnih besedil. Vsi vemo, da je pri Cankarju problematizacija narodne ideje doživela tudi skrajno radikalne oblike, celo dvom o narodu samem (Pirjevec, 1978: 81). Vprašanje, ki se zastavlja, je: Ali ni mogoče prve sledove problematizacije narodne ideje videti že v 80. letih 19. stoletja, ko je začela razpadati vseobsegajoča slogovna struktura »strogega« historizma in ko so se umetnostna in neumetnostna besedila začela slogovno razhajati?

Vsekakor je treba pritrditi zdaj že splošno sprejetim spoznanjem, da je bila slovenska umetnostna in neumetnostna produkcija tja do 80. let 19. stoletja tako rekoč v celoti – če si sposodimo Paternujevo retorično vzneseno besedišče – »silovito vprežena v nacionalne namene« (Paternu, 1989: 84), iz naših analiz pa sledi, da je v tem obdobju razmera veliko večino besedil obvladoval »strogi« historizem, oblikovanje, ki mu je bilo v glavnem namenjeno vse naše razmišljanje. Zgodovinsko to obdobje lahko opredelimo kot aktivistično, z velikanskim zanosom zaznamovano obdobje slovenskega meščanskega in narodnopolitičnega konstituiranja. Vendar ne smemo spregledati velikanski razkorak med narodnim zanosom in dejansko, stvarno močjo, bolje rečeno šibkostjo slovenskega naroda v habsburški monarhiji. Pirjevec (1978: 64 in sl.) je takratni zgodovinski položaj slovenskega naroda opredelil kot blokirano gibanje, ki je bilo brez svoje države in skoraj docela brez lastnih nacionalnih ustanov.

Na tem mestu bi rad posebej opozoril na prispevek Petra Vodopivca *Vloga slovenskih intelektualcev pri emancipaciji Slovencev* (1998: 124–136), v katerem so nazorno prikazani razlogi za tak položaj. Sestava slovenskega gospodarstva po propadu predindustrijskih neagrarnih dejavnosti je bila v prvih desetletjih 2. polovice 19. stoletja celo bolj kmetijska kot

v njegovem začetku (1998: 125). Glavna socialna osnova slovenskega narodnega gibanja v tem času so bili kmetje, njegovi voditelji in glasniki laični izobraženci in delno duhovniki, premožnejši podjetniki, trgovci, podeželski veljaki in uradniki pa so se mu pridruževali postopoma, večinoma šele od 80. let dalje (1998: 128). Pri tem nikakor ne smemo pozabiti, da je bila revolucija leta 1848 v slovenskem političnem in narodnem spominu vse od začetka navzoča predvsem kot dogodek narodne zgodovine in rojstno leto slovenskega narodnega programa, mnogo manj pa kot zavest o tem, da so bile tedanje liberalno-demokratske zahteve začetek moderne demokracije in modernega parlamentarizma za vse habsburške narode, tudi za Slovence (1998: 127). Narodno-družbene vizije slovenskih konservativcev in liberalcev so si bile precej podobne: prihodnosti slovenske družbe niso iskali v njeni kapitalistični in industrijsko-meščanski preobrazbi, temveč v ohranjanju tradicije, ohranjanju kmetstva in upočasnitvi napovedujočih se socialnih in gospodarskih sprememb (1998: 128). Levstik je slovensko prihodnost tako iskal v vsega tujega očiščeni bratovščini slovanskih narodov, kjer naj bi ne bilo prostora za zglede in vzorce razvitejšega in tehnološkega naprednejšega (nemškega) okolja, edino resnično učinkovito sredstvo nacionalne emancipacije pa je videl v jeziku in literaturi, utemeljenih na kmečki tradiciji in v kontekstu nekakšne prvobitne slovanske skupnosti. Podoben narodno-družbeni ideal je gojil tudi Stritar, tako da se zdi popolnoma upravičena Kermaunerjeva trditev, da so slovenske izobraženske elite v praslovansko ideal(istič)no skupnost projicirale svoje želje in svoje ideološke predstave, ki so jih mistificirale s tezo o nenaspotovanju in nerazrednosti Slovencev oziroma slovenske narodne skupnosti (1998: 128–129). Ta spoznanja potrjujejo tudi ponovljive lastnosti zgodnjega slovenskega romana kot značilne meščanske književne vrste – ostalo sočasno pripovedništvo pri tem ni bila izjema –, ki jih je strnjeno predstavil Kmecl v svoji knjigi *Rojstvo slovenskega romana* (1981). Pozorni moramo biti predvsem na tri ideološke prvine mladega meščanstva, ki so sestavljale umetnostne uresničitve, in sicer narodnostno idejo (1981: 86–87), ideologijo zgodnjega kopičenja slovenskega narodnega kapitala, ki se je kazala predvsem v obliki uspešne erotične uplenitve primarnega kapitala (1981: 91) ali pa kakšni drugačni, bolj ali manj podobni obliki (primerjaj analizo uvodnega dela v Jurčičevem *Kloštrskem žolnirju* in njegove vloge v njem), pri čemer se po Kmeclu – gledano z ideološkega

vidika – zvežeta posest in sposobnost, obenem pa tudi meščanstvo in slovenstvo (1981: 111), in metafizični mit o etični izravnavi: vsak greh je prej ali slej kaznovan, če tega ne more urediti človek, pa poskrbi za to metafizični moralni red (1981: 94) (primerjaj tudi analizi historistično oblikovanih uvodov v Tavčarjevem *Kobiljekarju* (1878) in Kersnikovem *Ponkerčevem oču* (1882) (Sajovic, 1991: 283–302)).

Zdaj je mogoče bolje razumeti tudi pogosto bolj ali manj samovoljno oblikovanje splošnega slovenskega knjižnega jezika v obdobju do začetka 80. let (Toporišič, 1967: 13–16). Nove oblike, zamenjevanje tudi bolj skritih germanizmov s slovenskimi ali slovanskimi jezikovnimi sredstvi, Levstikovo etimologiziranje na podlagi stare cerkvene slovanščine in Jurčičevo srbohrvatenje imajo svoj izvor v pravkar opisani ideološki matrici zgodnjega slovenskega meščanstva. Marsikatera od naštetih prvin je očitno sestavina historizma, kakor je historistična tudi zavest oblikovalcev slovenskega knjižnega jezika, da s takimi prvinam ustvarjajo nov jezik, ki bo primerno izrazilo oblikujočega se naroda. Kako močna je bila ta zavest, kaže Jurčičevo stališče v polemiki z Levstikom, po katerem literatura ni le preprost odraz družbenega stanja na Slovenskem, marveč razvojni dejavnik, ki »ima veliko nalogo, da razširi in ogladi jezik v narodu«, pri čemer je seveda mišljena predvsem *deželna inteligencija* in *omikana družba* (Kmecl, 1981: 31). Če ga že nimamo jezika za svoj roman, ga bomo pa naredili z romanom vred, je bilo Jurčičevo prepričanje (Kmecl, 1981: 32–33). Kljub kritičnim odzivom na marsikdaj zelo samovoljne posege v jezik pa je bil boj proti njim neuspešen vse tja do 80. let, ko sta v razvoju slovenskega knjižnega jezika začela vedno bolj prevladovati *občna raba v govorjenem jeziku* in knjižno izročilo – izredno pomembno vlogo pri strokovnem utemeljevanju in uzaveščanju takega razvoja je med drugimi imel Škrabec (Toporišič, 1967: 16).

Ko pa je začela prevladovati naravna raba jezika, se je začelo dogajati dvoje: v neumetnostnih, zlasti časopisnih besedilih so historistične prvine polagoma začele izginjati, v umetnostnih pa se je strogi historizem počasi preoblikoval v močno estetizirani pozni historizem, ki se je v 90. letih raztopil v secesijskem nastopu slovenske Moderne. Slogovna diferenciacija obeh osnovnih zvrsti je seveda znamenje osamosvajanja obeh zvrsti, to pa pomeni, da zvrsti nista več zavezani taki enotni narodni ideji, kot sta bili v obdobju strogega historizma. Očitno torej je, da je diferenciacijo doživela tudi nekoč enotna narodna ideja, vzroke zanjo

pa je treba iskati v postopni notranji diferenciaciji slovenskega naroda (Pirjevec, 1978: 81; Gestrin, Melik, 1966).

Čeprav v tej razpravi ni mogoče ustrezno premisliti izredno pomembnega vprašanja diferenciacije enotne narodne ideje, pa pomembnost vprašanja zahteva, da se ga vsaj dotaknemo. Pri tem nam bo v pomoč slogovno in tematsko preoblikovanje slovenskih umetnostnih besedil v 80. in začetku 90. let.

Za naše razpravljanje je morda najbolj povedno razmerje slovenskih besednih ustvarjalcev do smrti. Na tem mestu velja spomniti na Jurčičev odgovor Levcu, ko je ta nasprotoval prvi različici konca Jurčičevega romana *Cvet in sad* (1868), v kateri bi se moral profesor Vesel kot bližnji Retljev prijatelj ustreliti isti dan, ko bi se njegova ljubljena Pavlina možila z Retljem – češ da ta srečni konec ni utemeljen, ker je proti Veselovemu značaju: »Pametnih mož med Slovenci je že tako malo, čemu bi se še ti streljali! Profesor Vesel je pameten mož, naj živi!« (Kmecl, 1981: 76.) Konec je v aktivističnem obdobju šibkega in z vseh strani ogroženega slovenskega meščanstva pač moral biti optimističen in je moral v celoti in popolnoma podpirati narodno idejo. Smrt je očitno imela ideološko vlogo kazni, z njo je lahko bil kaznovan le sovražnik narodne ideje (primerjaj navedena verza iz Prešernove *Zdravljice* in Gregorčičeve *Soč*).

V 80. letih je zaradi razvoja slovenskega institucionalnega življenja in notranje diferenciacije naroda prej enotna narodova ideja začela polagoma razpadati. To se je kazalo tudi v slovenski književnosti, ki je stopila v svojo družbenokritično obdobje. Za te spremembe je bila posebej občutljiva kratka pripovedna proza. Tako je Tavčar (*Tržičan*, 1882, *Gričarjev Blaže*, 1888) začel uporabljati poseben historistični vzorec, in sicer prastaro, tudi svetopisemsko obliko ponavljanja prizorov, s katero je sooblikoval pripovedovalčevo družbeno- in moralnokritično, v skrajnih legah pa celo groteskno razmerje do upovedenega, predvsem kmetškega sveta in tako krepko načel tako imenovano realistično pripoved (Sajovic, 1991: 303–325). Podoben slogovni postopek je mogoče videti tudi v njegovem ciklu *V Zali* (1894) in tudi v njem je izražena pesimistična misel *Ljubežen nam je vsem v pogubo, tako živali kakor človeku*. Spregledati ne smemo tudi Kersnikovega prispevka k taki oblikovanosti, na primer podvojitve življenjske zgodbe starega in mladega Mačka v *Mačkovih očetih* (1886), ki je temeljila v brezobzirnem boju za obstanek.

Čeprav v tej razpravi ni mogoče pojasniti vseh razsežnosti takega postopka, je treba opozoriti na eno, ki je imela daljnosežen pomen: pripovedovalčev komentar se je v obliki opisane historistične ornamentalne forme razširil tudi na ravnino dogajanja – če uporabimo terminologijo B. Pogorelec (1977: 293) –, to pa nedvomno pomeni dovolj opazno znamenje stapljanja ravnine komentarja in ravnine dogajanja, ki je najpomembnejša značilnost oblikovanja slovenske Moderne (Pogorelec, 1976: 28–29).

Kersnikovi sliki *Kmetška smrt* (1890) in *Mamon* (1891) pomenita naslednjo izredno pomembno slogovno in s tem tudi idejno stopnjo, ki jo je mogoče opredeliti kot prehod iz poznega historizma v secesijo (Sajovic, 1994: 215–231). Ta prehod se najbolj nazorno dogaja predvsem v *Mamonu*. Na prvi pogled se zdi, da ima slika povsem podobno strukturo kot pripovedna besedila v obdobju strogega historizma: slika je namreč razcepljena na okvirni in vloženi oziroma uokvirjeni del. Nenavadno je le, da je okvirni, tako imenovani komentatorski del daljši kot vloženi in da vloženi del sestavlja precej suhoparni citat iz ene od knjižic vikarja Šimona Grebena: *v njem je – po besedah pripovedovalca – popoln životopis tega čudnega moža – avtobiografa, iz katerega stopa na dan življenje enega življenja od rojstva do smrti, v katerem pa ni mejnikov, kakor jih našteva prislovica – žentev, otroci – ne, ne, ničesar tega, samo mamon, mamon, od prvega krajcarja do zadnjega tisočaka – vse le mamon – denar; lakomnost od prvega diha do zadnjega*. Na prvi pogled je nenavadno tudi, da je v uvodnem okvirnem delu mogoče najti novorenesančni in novobaročni besedilni vzorec. Toda spoznanja umetnostne zgodovine nas prepričujejo, da druženje tako raznorodnih vzorcev ni v poznem historizmu nič nenavadnega (Prelovšek, 1979: 220–221), še več, umetnostni zgodovinarji so tudi prepričani, da med poznim historizmom in secesijo ni mogoče potegniti nobene jasne meje (Šumi, 1979: 215; 1954: 34–38). Na podlagi teh spoznanj je zato mogoče dokaj upravičeno domnevati, da so tudi historistične vzorce same morale zajeti take spremembe, ki jih je na neki način mogoče primerjati s slogovnimi značilnostmi secesije. Vprašanja, ki se zastavljata, sta: Ali to velja tudi za oba historistična vzorca v *Mamonu* – in če to velja –, kakšne so te značilnosti?

Prvi, novorenesančni diarezni vzorec, ki stoji na samem začetku slike, se začinja s težno povzermalno izjavo:

Skoro vselej, kadar sem napisal skromno povest, pripetilo se mi je, da je bil po nji razžaljen ta ali oni.

ki jo pripovedovalec v nadaljevanju utemeljuje s šestimi zgledi. Za našo analizo zadošča, če navedemo samo prvega:

Ko sem nekoč risal veselega, dobrovoljnega duhovnika, dejali so, da ščujem proti veri, da sem sam brezverec in da ne mislim o duhovskem stanu tako, kakor mi je misliti.

Vzorec zaključuje antiteza:

In vendar sem imel vselej pošteno voljo govoriti in slikati le resnico, risati človeka v njegovem dejanju in življenju, bodisi grof ali prosjak, svečenik ali potepin.

Ključno vprašanje seveda je, kaj je za pripovedovalca resnica. Da bi lahko nekoliko jasneje odgovorili nanj, je treba navesti tudi drugi, novobaročni vzorec, ki s svojim sporočilom dopolnjuje in utemeljuje sporočilo prvega vzorca:

Kakó različno si pomagamo naprej na svojem potu! Ta si pobere grčavo bátino, drugi odreže tenko leščevko, tretji lepó zakerinjeno trto, četrti težak, a gladek drénov klin; peti zopet si odkerhne šibico z vrbine, šesti izteše umetno palico, sedmi koraka ali teče brez vse opore, in takó hodimo drug poleg drugega, drug proti drugemu. Kolikokrat mora pomagati palica! In če govoré o tem ali ónem, kakó navadno je vprašanje: »S čim si je pomagal?« Oj, z bátino ali s cepom, s šibico ali z gladko, umetno izrezljano paličico, ali brez vsake opore! A prišel je dalje! Kam? Od žibelí do groba!

Očitno je, da se je pripovedovalčevo razmišljanje o resnici zgostilo – ali je to sploh ustrezna beseda, bo mogoče ugotoviti šele po opravljeni analizi – v zaključkih obeh besedilnih vzorcev, zato je najbolje, če zapisano v obeh zaključkih postane tudi izhodišče našega premisleka. V antitezi prvega vzorca pripovedovalec zatrjuje, da je njegov namen *govoriti in slikati le resnico*, to pa pomeni, da želi *risati človeka v njegovem dejanju in življenju*, pri čemer ni prav nič pomembno, **kaj** je ta človek. Ali drugače povedano: za pripovedovalca ni prav nič pomembno, ali je ta človek *grof ali prosjak, svečenik ali potepin*, zanj je pomembno in upodobitve vredno le **bivanje** tega človeka.

Taka resnica pa povzroča pripovedovalcu težave, saj so ljudje zaradi nje *skoro vselej razžaljeni*. Kako je to možno? Navedeni zgled izhodiščne pripovedovalčeve teze nam pomaga pri razjasnitvi problema: umetnostna upodobitev *dobrovoljnega duhovnika* lahko vznemiri le tiste, ki tako umetnostno upodobitev duhovnika ne berejo v skladu z opisanim pripovedovalčevim namenom, ampak v skladu s svojimi ideološkimi predstavami o duhovniškem poklicu predpostavljajo, da je pripovedovalčeva upodobitev *veselega, dobrovoljnega duhovnika* le **podoba** njegovega ideološkega preziranja duhovniškega poklica in celo vere same. To pa pomeni,

da tako branje umetnostno upodobitev bivanja duhovnika spremeni v ideološki pamflet – oziroma drugače in bolj splošno povedano, ideja »zaduši« bivanje samo, ker ji samo bivanje očitno *nič* ne pomeni.

V novobaročnem besedilnem vzorcu pripovedovalec v obliki metaforične parabole utemlji svoje »kritično« razmerje do različnih človekovih »ideoloških« drž in ravnanj, hkrati s tem pa tudi opisano razumevanje resnice: *pravo, resnično življenje* oziroma bivanje – filozofsko bi rekli bit – je utemeljena le v neprizivnem in dokončnem koncu bivanja. To pa je smrt. Prav smrt pa je tudi tista, ki relativizira različne človekove »ideološke«, ali morda bolje rečeno metafizične drže in ravnanja. Toda ta smrt ni več smrt iz aktivističnega obdobja slovenskega meščanstva, ko je pomenila kazen za sovražnike narodne ideje, niti smrt iz družbenokritičnega obdobja, ko je pomenila kritiko temnih strani narodne ideje – v imenu njenih svetlih strani. Smrt v *Mamonu* ni več ideja, ampak samo smrt, nepreklicni konec bivanja, prav tako kot tudi bivanje, ki je izraženo v besedi *je*, ni nobena ideja. Ko pa tako spoznanje v pripovedovalcu začne prevladovati, začne usihati tudi moč kritičnega razmerja do različnih oblik nasilja ideje nad bivanjem. Prilastek *kritičen* v besedni zvezi *kritično razmerje* je zdaj mogoče pisati v narekovajih. Ideja je pač samo eno od nešteti oblik bivajočega, kot taka pa seveda tudi *je*. Zdaj je tudi popolnoma razumljivo, da lahko postane glavna oseba umetnostnega besedila *čudni mož* – vikar Šimon Greben – z vso svojo nerazumljivo strastjo do zbiranja denarja. Še več – zdaj je v umetnostnem besedilu mogoče dobesedno navesti tudi tako »nepoetično« besedilo, kot je Grebenova avtobiografska knjižica *I. zaklad mojega imena*. In sicer zato – kot pravi pripovedovalec –, ker je *tudi v prahu* vseh aktov mogoče najti *nekaj poezije*. Za pripovedovalca ima umetnost torej očitno bistveno drugačen pomen kot za njegove užaljene kritike. Umetnost ima zanj ontološki pomen.

Če je naše sklepanje vsaj približno pravilno, bi se pripovedovalčevo razumevanje umetnosti moralo kazati tudi v oblikovanju historističnih vzorcev. Oglejmo si prvega, novorenesančnega, za katerega smo rekli, da je sestavljen iz diareze in končne antiteze. Diareza je ena od oblik retorične figure *enumeratia*, torej naštevanja, ter je v našem primeru sestavljena iz splošne, povzermalne tezne izjave *Skoro vselej, kadar sem napisal skromno povest, pripetilo se mi je, da je bil po nji razžaljen ta ali oni* in niza njenih kar petih paralelno oblikovanih ponazarjalnih različic, v katerih

pripovedovalec po vrsti opisuje razžaljene odzive na svoje povesti o duhovniku, učitelju, sodniku, davkarju in zdravniku, izjema je le pisanje o kmetu, ki je ostalo brez vsakršnega odziva. Že sam ta opis pa nam jasno razkriva, da je bila naša opredelitev izjav, ki sestavljajo diarezni vzorec, za tezne nekoliko prehitra in zato tudi površna. Vse omenjene izjave so namreč že same sestavljene iz ponazarjalnih različic osnovne teze in antiteze, in sicer pripovedovalčeve želje, da v svojih *skeromnih povestih* na umetniški način oblikuje posamezne osebe le v njihovem golem bivanju, ter ogorčenega in razžaljenega odzivanja posameznih družbenih skupin na posamezne pripovedovalčeve umetnostne upodobitve – odzivanja, ki temelji v ideološkem razumevanju pripovedovalčevih upodobitev. To vse pa v nekoliko drugačni luči osvetljuje tudi zaključno izjavo v novorenesančnem besedilnem vzorcu: *In vendar sem imel vselej pošteno voljo govoriti in slikati le resnico, risati človeka v njegovem dejanju in življenju, bodisi grof ali prosjak, svečenik ali potepin*. Ta izjava sicer res stoji na mestu, ki so ga retorična pravila zaradi učinkovitosti sporočila namenjala antitezi, vendar ta izjava ni več antiteza, saj pomeni le nekoliko natančnejšo pojasnitev pripovedovalčevega ontološkega razumevanja umetnosti, kar pa je tako ali tako že mogoče razbrati iz teznih delov izjav diareze, v katerih pripovedovalec navaja svoje umetnostne uresničitve različnih oseb. Poleg tega pripovedovalčeva zaključna izjava pomeni le še dokaj blede obrambo pred številnimi kritiki, saj samega bivanja upodobljenih oseb, ki ni samo po sebi nobena ideja, sploh ni mogoče braniti na napadalen, idejni in torej ideološki način, kakršnega uporabljajo razžaljeni kritiki. Vse to pa pomeni, da novorenesančni besedilni vzorec v *Mamonu* ni več oblikovan v skladu s strogohistorističnim in s tem retoričnim načelom: po njem je tezi in argumentom zanjo moralo *slediti* jedro sporočila v obliki antiteze, pri čemer so imeli teza in argumenti zanjo le vlogo pretveze, saj so bili potrebni predvsem ali pa le zato, da bi jedro sporočila v antitezi lahko povzročilo čim večji učinek pri poslušalcih oziroma bralcih. V *Mamonu* se dogaja nekaj bistveno drugega, kar je v tem prispevku mogoče opisati le približno. Novorenesančni besedilni vzorec navidezno sicer kaže sledove strogohistorističnega zgradbene-ga vzorca teza–argumenti zanjo–antiteza, vsebinsko pa tega vzorca ni več, saj je glavno jedro sporočila na – ohlapno povedano – ponavljajoč način »raztopljeno« v vsem vzorcu. S tako pomensko zgradbo vzorca je neločljivo povezana za Kersnikovo umetnostno oblikovanje značilna

ornamentalna, zlasti dvojna členitev izjav (primerjati je treba samo dosledno paralelno zgradb izjav v diarezi), stavkov in posameznih stavčnih členov (postopek je bila značilna sestavina zlasti Cankarjeve pripovedne proze, primerjaj tudi Pogorelec, 1976: 294–295). Za nas je posebej pomembno, da je opisani ornament zajel celotni novohistoristični vzorec, tudi zaključno izjavo, pri tem pa je začel s svojim ponavljalnim učinkom brisati še tiste zadnje, navidezne sledove strogohistorističnega zgradbenega vzorca teza–argumenti zanjo–antiteza – ali še nekoliko bolj natančno povedano, ponavljalni učinek ornamenta je »prekril« pomenska razmerja med posameznimi izjavami in jih potisnil nekako na rob pozornosti. Neposredna posledica takega uveljavljanja ornamenta je občutek posebnega, enakomerno valujočega ritma, tako značilnega za secesijsko oblikovanje v vseh umetnostnih zvrsteh.

Daljnosežnosti slogovno-pomenskih sprememb v Kersnikovem *Mamonu* pa se lahko zavemo šele, ko začnemo brati zadnje Murnove pesmi, v katerih so te spremembe doživele svojo radikalizacijo. Eden najbolj nazornih zgledov je pesem *Zima*, ki jo je Murn napisal leta 1900. V njej je upesnjeno življenje *vrbovcev* v bistveno okrnjenem pripovednem besedilnem strukturnem vzorcu, brez dveh ključnih prvin – zapleta in razpleta. Od vzorca je ostalo samo še opisno nizanje okoliščin popolnoma vsakdanjih opravil. To pa pomeni, da pesem v resnici obvladuje opisni besedilni strukturni vzorec, ki že s svojo nenavadnostjo glede na običajna sočasna umetnostna besedila poudarjeno opozarja na odsotnost pripovednega ali argumentnega oziroma utemeljevalnega besedilnega vzorca – zanju pa so vedno značilne poanta, teza oziroma antiteza ali kako drugače poudarjena ideja. Pesem pred bralca očitno ne postavlja v »čutni obliki« nobene razvidne ideje več, ampak samo še golo bivanje – ali kakor bi rekel Pirjevec (1967: 143) –, »življenje«, ki »ni ne sončno pa tudi ni potopljeno v mrzlo temo, sivo je, takšno, kakršno se kaže« v *Zimi* ali pa na primer »v Vlahih. Za takšno sivino pa lirski beseda ni več primerna, od lirike ostanejo samo še artistični učinki: glasovna virtuoznost Vlahov«; trdimo pa lahko še več: šele ko se umetnost začne odpirati svoji ontološki funkciji – ali drugače povedano -, ko se umetnost začne »zavedati«, da je ideja samo bivajoče, ne pa bit, se tudi jezik v umetnosti začne razkrivati v vseh svojih razsežnostih, saj ni zavezan nikakršni ideji več, ampak le golemu bivanju. S Heideggerjem (1967: 274) bi izjavo bilo treba še izostriti: »Sicer tudi pesnik uporablja

besedo, vendar ne tako, kot morajo porablјati besedo tisti, ki običajno pišejo in govorijo, temveč tako, da beseda šele zares postane in tudi ostane beseda.«

Murnova radikalizacija jezikovnih postopkov iz Kersnikovega *Mamona* seveda pomeni, da se pripovedovalec v *Mamonu* v svoji umetnostni realizaciji kljub vsemu še ni do konca odprl ontološkemu razumevanju umetnosti. V njegovih zaključnih besedah je še vedno mogoče čutiti zastrto obžalovanje Grebenove življenjske poti:

Danes nihče več ne ve o Grebenu. Ko sem prebiral oni debeli akt o zapuščini njegovi in trkal prah raz posamezne liste, posijalo mi je sonce v žaduhli, obokani arhiv, kjer se hranijo ti stari zapiski, in jasen žarek je posvetil na vrsto: »Tedaj je bilo mojega imetja skupaj 346 gld. 21 kr.«

In temu možu, temu Šimnu Grebenu, moral je biti pogled na to številko lepši, mnogo lepši nego meni, ko sem se ozrl od nje skozi okno v jasni dan na lipo, kjer je pel ščinkavec, ne meneč se za to, je li kaj zrnja pod njo ali ne!

Kersnik se je Murnovi umetnostni radikalizaciji bolj približal v *Kmetski smrti*. V njej je dosledno uveljavil novo adicijsko oblikovalno načelo, pri čemer se je enakomerno ritmično ponavljanje dvodelnih vzorcev in pomenov »semantiziralo«. Oblika sama je začela soizražati sporočilo slike, in sicer večno kroženje kmečkega življenja od rojstva do smrti, v katerem je smrt samo ena od njegovih neizogibnih postaj (Sajovic, 1991: 341–356; Sajovic, 1994: 229).

Čeprav *Mamon* na prvi pogled res učinkuje kot razmeroma raznorodno umetnostno delo, pa nikakor ne smemo spregledati, da je v njem pripovedovalec tako rekoč v programski obliki zavrnil zagovornike »ideološkega« oziroma spoznavnega razumevanja umetnosti in se opredelil za njeno ontološko razumevanje. To pa pomeni, da umetnost tudi narodni ideji ne more biti več zavezana in podrejena, pri čemer verjetno ni nobeno naključje, da so v uvodnem delu besedila, ki je oblikovano v novorenesančnem besedilnem vzorcu, kot najhujši kritiki ontološkega razumevanja umetnosti naštetih prav predstavniki tedanje narodne elite (duhovnik, učitelj, sodnik, davkar in zdravnik). Še več, dovolj utemeljeno je sklepati, da tudi življenja jezikovno-kulturne skupnosti ni mogoče več v celoti podrediti narodni ideji. Vse, kar je mogoče v tem prispevku še reči, žal, pa tudi ne ustrezno razviti, je, da so se očitno že konec 19. stoletja začele kazati razpoke v tisti sintezi družbeno-gospodarskih dejavnikov in etnične strukture, ki je določala slovenski narod kot narod v modernem, novoveškem pomenu besede.

LITERATURA

- BARTHES, R., 1990: *Retorika starih, Elementi semiologije*. Ljubljana: ŠKUC – Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (Studia humanitatis).
- CANKAR, I., 1970: *Zbrano delo 9*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- CURTJUS, E. R., 1975: *Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil. Der literarische Barockbegriff*. Ur. Wilfried Barner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- EGGERS, H., 1986: *Deutsche Sprachgeschichte. Band 2. Das Frühneuhochdeutsche und das Neuhochdeutsche*. Rowohlt's Enzyklopädie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- GESTRIN, F., MELIK, V., 1966: *Slovenska zgodovina od konca osemnajstega stoletja do 1918*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- HAUSER, A., 1962: *Socialna zgodovina umetnosti in literature 2*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- HEGEL, G. V. F., 1970: *Estetika I, II*. Beograd: Kultura.
- HEIDEGGER, M., 1967: Izvir umetniškega dela. *Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 239–318.
- NAGOVOR V VESOLNIM ZBORU 6. Jan. 1850. *Jadranski slavjan. Podučivni list v raznih ljudstvu koristnih rečih 1/1*. Slavjansko društvo v Trstu.
- JURČIČ, J., 1866: Klošterski žolnir. *Slovenski glasnik* 12. Celovec.
- KMECL, M., 1973–1974: Okvirjenost Tavčarjeve pripovedi. *Jezik in slovstvo*. 73–79.
- 1981: *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KOSELLECK, R., 1999: *Pretekla prihodnost. Prispevki k semantiki zgodovinskih časov*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- KLINGENBURG, K.-H., 1985: Statt einer Einleitung: Nachdenken über Historismus. *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*. Ur. Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag.
- LEVINSON, S. C., 1983: *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PATERNU, B., 1976: *France Prešeren in njegovo pesniško delo I*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1989: K tipologiji realizma v slovenski književnosti. *Obdobja in slogi v slovenski književnosti. Študije*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 73–90.
- PIRJEVEC, D., 1967: Uvod v umevanje Murnove poezije. *Josip Murn, Topol samujoč*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- 1978: *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Maribor: Založba Obzorja.
- POGORELEC, B., 1976: Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti. *12. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 27–45.

- 1977: O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. *Simpozij o Ivanu Cankarju* 1976. Ljubljana: Slovenska matica. 290–304.
- PRELOVŠEK, D., 1978–1979: Nekateri problemi raziskovanja arhitekture 19. stoletja. *Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta XIV–XV*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo. 219–222.
- SAJOVIC, T., 1991: *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- 1994: Kersnikova besedna ustvarjalnost. Med historizmom in začetki secesije. *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Obdobja* 14. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Znanstveni inštitut. 215–231.
- 1996–1997: Prešeren, historizem in argumentacija. *Jezik in slovstvo*. 229–236.
- 1998: Janko Kersnik in začetki moderne. *Janko Kersnik in njegov čas. Zbornik Slavističnega društva Slovenije* 8. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo. 92–101.
- ŠKRABEC, S., 1903: Zum Gebrauche der Verba perfectiva und imperfectiva im Slovenischen. *Archiv für slavische Philologie* XXV. Berlin: Weidmansche Buchhandlung.
- ŠUMI, N., 1954: *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*. Ljubljana: Mestni muzej.
- 1978–1979: Nekateri problemi raziskovanja arhitekture 19. stoletja. *Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta XIV–XV*. Ljubljana: Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo. 213–217.
- TOPORIŠČ, J., 1967: *Slovenski knjižni jezik* 3. Maribor: Založba Obzorja Maribor.
- VODOPIVEC, P., 1998: Vloga slovenskih intelektualcev pri emancipaciji Slovencev. *Slovenija 1848–1998: iskanje lastne poti. Mednarodni znanstveni simpozij*. Ur. Stane Granda, Barbara Šatej. Maribor: Zveza zgodovinskih društev Slovenije. 124–136.

Prva objava v zborniku *Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture. Obdobja* 18. (2002), 295–323, druga objava pa kot dodatek v monografiji T. Sajovica *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja* (2004).

POSKUS SKLADENJSKO-POMENSKEGA DOLOČANJA CANKARJEVEGA SLOGOVNEGA RAZVOJA

0.0 Prispevek je nastal v okviru širše zastavljene raziskovalne naloge *Cankarjev jezik in slog* in se s svojimi dognanji v glavnem vključuje v dosedanja spoznanja o Cankarjevem slogu (Pogorelec, 1967, 1977).

0.1 Vsako umetnostno besedilo vzbuja v bralcu posebne, pogosto neulovljive občutke, ki jih omogočajo precizna jezikovna sredstva – ta pa je mogoče raziskovati (Marcus, 1974: 31). Ker so pripovedna besedila (drugače je z liriko) ponavadi predolga za natančne jezikovne raziskave, sem se moral omejiti. Izhajajoč iz predpostavke, da so Cankarjeva besedila še vedno na neki način enotni organizmi, v katerih vsak del izžareva celoto (ne da bi se spuščali v filozofsko-estetska razglabljanja, kaj omogoča to enotnost), sem se odločil, da pregledam vključenost leksema *srce* v sobesedilo.

0.2 Leksem *srce* je pri Cankarju ključen zaradi svoje razmeroma velike pogostnosti (primerjaj izjavo Charlesa Baudelaira: »Da bi razumeli dušo kakega pesnika, moramo v njegovem delu iskati besede, ki so najbolj pogoste.« (Marcus, 1974: 163)) in posebnega, za Cankarjevo ustvarjanje bistvenega pomena (redakcija SSKJ 4 – organ pri človeku kot središče čustvenega življenja, razpoloženja, torej beseda, ki izraža modalnost v širšem pomenu besede, primerjaj Pogorelec, 1976: 28–29).

0.3 Raziskoval sem njegovo vključenost v najmanjše smiselno sobesedilo, stavek (ki je prosta poved ali pa stavčni del zložene povedi), kar natančneje pomeni, da sem raziskoval njegovo (stavka) skladnjo in pomensko zapolnitev (nadaljnji postopek bi bil vključenost povedi v nadpovedno strukturo).

0.4 Da bi lahko sklepal na Cankarjev slogovni razvoj, sem zbral gradivo iz skoraj vseh njegovih pripovednih besedil. V članku primerjam *Vinjete* in *Podobe iz sanj*, zbirki črtic iz zgodnjega in poznega obdobja, in

skušam natančneje ugotoviti, kako se kažejo dekadenca z impresionizmom, simbolizem in ekspresionizem (v strokovni literaturi ugotovljeni slogi Cankarjevega razvoja) v tako majhni enoti besedila.

0.5 Nadaljnja predpostavka je bila, da je mogoče s statističnimi metodami (kot prvo stopnico matematizacije preučevanja umetnostnih besedil (Marcus, 1974: 29) ugotoviti relevantne slogovne opozicije (v skladnji povedi oziroma stavčnih delov zloženih povedi z leksemom *srve*, njihovi pomenski zapolnitvi in korelacijami med njima).

1.0 Pri raziskavi sem upošteval tiste povedi oziroma stavčne dele zloženih povedi, ki so imele izražen leksem *srve* (tudi z zaimkom ali osebno glagolsko obliko), od tistih, ki ga nimajo izraženega, ga pa pomen sobesedila zahteva, pa stavčne dele v zloženih povedih, ki sledijo stavčnemu delu z izraženim leksemom (ob taki omejitvi so v *Podobah iz sanj* izpadle tiste povedi, v katerih so nastopali leksemi kot metafore za *srve*, jih pa iz ožjega sobesedila ni bilo mogoče enoznačno potrditi kot metafore za *srve*).

1.1 Zvezo pomožnega glagola in povedkovega določila sem imel za stavek, zvezo pomožnega glagola in dveh (ali več) povedkovih določil pa za dva (več) stavka (stavkov).

1.2 Za določanje frazeologemov ali stalnih zvez (oba izraza sem rabil sinonimno, kljub možnim drugačnim pojmovanjem, ki pa za moje dokazovanje v tem trenutku niso najbolj bistvena) sem uporabljal *Frazeološki slovar v petih jezikih*, ki ga je leta 1960 pri DZS izdal Josip Pavlica, *Slovar slovenskega knjižnega jezika* 1–3 in njegove za tisk pripravljene redakcije ter *Slovenski pravopis* iz leta 1962.

2.0 Podatki o številu strani obeh zbirk in frekvencah stavkov z leksemom *srve*.

	<i>Vinjete</i>	<i>Podobe</i>
Število strani	192	114
Absolutna frekvenca (AF)	116	240
Količnik AF/stрани	0,60	2,11
Količnik strani/AF	1,66	0,48
Relativna frekvenca enega primera v odstotkih (RF %)	0,86	0,42

2.1 Podatki o skladijskih položajih leksema.

	<i>Vinjete</i>		<i>Podobe</i>		Razlika RF %
	AF	RF %	AF	RF %	
Prislovna določila	56	48,28	59	24,58	23,70
Osebek	34	29,31	87	36,25	- 6,94
Predmet	11	9,48	23	9,58	- 0,10
Prilastek	11	9,48	47	19,58	-10,10
Ostali položaji	3	2,59	2	0,83	1,76
Nedoločljivi položaji	1	0,86	22	9,17	- 8,31
	116	100,00	240	100,00	
Prislovna določila	56	48,28	59	24,58	
Ostalo	60	51,72	181	75,42	

2.2 V povedi se leksem lahko pojavi samo v enem (poved je zložena ali prosta) ali pa v več stavčnih delih (poved je zložena).

	<i>Vinjete</i>		<i>Podobe</i>		Razlika RF %
	AF	RF %	AF	RF %	
Samo en stavčni del	75	64,66	84	35,00	29,66
Več stavčnih delov	41	35,34	156	65,00	- 29,66
Dva stavčna dela	24	20,69	32	13,33	7,36
Več kot dva stavčna dela	17	14,66	124	51,67	-37,01

Prislovna določila

1	38	32,76	37	15,42	67,86 : 62,71
2	11	9,48	6	2,50	19,64 : 10,17
> 2	7	6,03	16	6,67	12,50 : 27,12

Osebki

1	20	17,24	16	6,67	58,82 : 18,39
2	7	6,03	17	7,08	20,59 : 19,45
> 2	7	6,03	54	22,50	20,59 : 62,07

Predmeti

1	8	6,90	14	5,83	72,73 : 60,87
2	0	0,00	7	2,92	0,00 : 30,43
> 2	3	2,59	2	0,83	27,27 : 8,70

Prilastki					
1	6	5,17	16	6,67	54,55 : 34,04
2	5	4,31	2	0,83	45,45 : 4,26
> 2	0	0,00	29	12,08	0,00 : 61,70
Ostali položaji					
1	3	2,59	1	0,42	100,00 : 50,00
2	0	0,00	0	0,00	0,00 : 0,00
> 2	0	0,00	1	0,42	0,00 : 50,00
Nedoločljivi					
1	0	0,00	0	0,00	0,00 : 0,00
2	1	0,86	0	0,00	100,00 : 0,00
> 2	0	0,00	22	9,17	0,00 : 100,00

2.3 Za nadaljnjo analizo so pomembne sledeče očitne korelacije.

2.3.1 V *Podobah* je leksem mnogo pogostejši kot v *Vinjetab*: razmerje absolutnih frekvenc je 240 : 116, v *Podobah* se leksem pojavi povprečno na vsakih 0,48 strani, v *Vinjetab* 1,66 strani.

2.3.2 Podatki o skladenjskih položajih leksema kažejo, da je v *Vinjetab* razmerje med prislovnimi določili in ostalimi položaji 1 : 1,07, v *Podobah* pa 1 : 3,07 (kar pomeni, da se je v *Podobah* močno zmanjšal odstotek prislovnih določil, povečal pa odstotek osebkov, prilastkov in zaradi metaforizacije nedoločljivih položajev). Za *Vinjete* je tudi značilna popolna prevlada prislovnih določil, v *Podobah* pa so ob rahli prevladi osebkov odstotki skladenjskih položajev bolj uravnoteženi (v statističnem jeziku bi dejali, da je standardni odklon v *Podobah* manjši; primerjaj Blejec, 1972: 97 in sl., o pojmu korelacije 295–321).

2.3.3 V povedi se lahko leksem pojavi samo v enem stavčnem delu ali pa v več, v *Vinjetab* je razmerje 64,66 : 35,34 v korist pojavljanj v enem stavčnem delu, v *Podobah* pa se razmerje zrcalno spremeni v korist več stavčnih delov, 35,00 (po tem so v *Podobah* značilni predvsem osebki, prilastki in zaradi metaforizacije nedoločljivi položaji).

2.4 Nadaljnji korak pri analizi je ugotavljanje, kakšne so korelacije med skladenjskimi vzorci stavkov, v katere je vključen leksem, in pomenskimi zapolnitvami ter pravkar ugotovljenimi značilnostmi. Ker zaradi omejenega obsega članka ni mogoča predstavitev vseh rezultatov, sem se moral omejiti le na najbolj relevantne opozicije.

3.0 Prislovna določila so po relativni frekvenci najbolj razločevalni

skladenjski položaj (razvrstitev prislovnih določil je prevzeta po Toporišiču, 1976).

	<i>Vinjete</i>			<i>Podobe</i>		
	AF	RF %	RF%Pd	AF	RF %	RF%Pd
Pr. d. kraja – mesta	33	28,45	59,93	31	12,92	52,54
Pr. d. kraja – cilja	11	9,48	19,64	10	4,17	16,95
Pr. d. kraja – cilja/ pristavek (izhodišče + cilj)			1	0,42	1,69	
Pr. d. kraja – izhodišča	3	2,59	5,36	7	2,92	11,86
Pr. d. kraja – izhodišča + cilja		3	1,25	5,08		
Pr. d. načina	9	7,76	16,07	7	2,92	11,86
Skupaj	56	48,28	100,00	59	24,58	100,00

3.0.1 Glavna razločevalna lastnost je, da je prislovnih določil v *Vinjetah* skoraj polovica vseh primerov, v *Podobah* pa le četrtina.

3.0.2 Leksem *srce* se pojavlja v položajih prislovnega določila kraja in prislovnega določila načina. V *Vinjetah* je prislovnih določil kraja 40,52 odstotka, načina 7,76 odstotka (odstotkovno razmerje je 83,93 : 16,07), v *Podobah* je prislovnih določil kraja 21,67 odstotka, načina pa 2,92 odstotka (razmerje 88,14 : 11,86).

3.0.3 Iz razpredelnice lahko ugotovimo pomembno razliko v razvrstitvi prislovnih določil kraja. Pomembno je razmerje med prislovnim določilom kraja-mesta in ostalimi prislovnimi določili kraja. V *Vinjetah* je 28,45 odstotka prislovnih določil kraja-mesta in 12,07 odstotka ostalih (70,21 : 29,79), v *Podobah* pa 12,92 odstotkov prislovnih določil kraja-mesta in 8,75 odstotka ostalih (59,62 : 40,38).

3.0.4 Glavno razločevalno prislovno določilo kraja-nemesta je prislovno določilo kraja-izhodišča: od vseh prislovnih določil jih je v *Vinjetah* 5,36 odstotka, v *Podobah* pa 11,86 odstotka, če prištejemo še zveze prislovnih določil kraja-izhodišča+cilja v *Podobah*, se odstotek poveča na 16,95.

3.1 Skladenjski položaj prislovnega določila kraja-mesta dogajanja.

3.1.1 Razmerje med dvodelnimi in enodelnimi (glagolskimi) stavčnimi vzorci.

	<i>Vinjete</i>			<i>Podobe</i>		
	AF	RF %	RF% Pdkm	AF	RF %	RF% Pdkm
Dvodelni vzorci	24	20,69	72,73	24	10,00	77,42
Enodelni (glagol-ski) vzorci	9	7,76	27,27	7	2,92	22,58

3.1.2 Pomenska opozicija oseba-neoseba v osebku dvodelnih stavčnih vzorcev.

	<i>Vinjete</i>			<i>Podobe</i>		
	AF	RF %	RF%Pdkm	AF	RF %	RF%Pdkm
Oseba	6	5,17	25,00	4	1,67	16,67
Ne-oseba	18	15,52	75,00	20	8,33	83,33

3.1.3 V osebkih, ki ne zaznamujejo osebe, je relevantna pomenska opozicija čustvo-nečustvo (v jedru samostalniške fraze je leksem, ki označuje čustvo oziroma nečustvo; pri leksemih za čustvo sem upošteval tudi primere kot *ogenj ljubežni*, *kaplja nejevolje*, pri katerih sta v skladenskem jedru sicer leksema za nečustvo (*ogenj*, *kaplja*), ne pa tudi v pomenskem, saj oba zaznamujeta samo količino oziroma posebno moč čustva (v zvezi *ogenj ljubežni* je leksem *ogenj* v SSKJ 3 označen kot leksem, ki poudarja pomen samostalnika, na katerega se veže)).

	<i>Vinjete</i>			<i>Podobe</i>		
	AF	RF %	RF%Pdkm	AF	RF %	RF%Pdkm
Čustvo	11	9,48	61,11	0	0,00	0,00
Nečustvo	7	6,03	38,89	20	8,33	100,00

3.1.3.1 Stavki z nečustvom v osebku se v *Podobah* veliko raje povezujejo z drugimi stavki z leksemom *srce* v zložene povedi, kar pomeni, da moramo sposobnost za povezovanje pripisati, vsaj deloma, pomenski različnosti leksemov, ki zaznamujejo nečustvo (zaradi metodološke omejitve v tem članku ne morem govoriti o vplivu sobesedila).

3.1.3.2 Leksemi za nečustvo v *Vinjetah* (v oklepajih navajam število stavkov z navedenim leksemom v osebku, pomembnejše odstotke in glagol v povedku): *spomini* (3, 2,59 odstotka) (*ostati*), v treh primerih zveze: *lepi*, *polpozabljeni večeri* (*ležati*), (*ni* - eksistenčni biti) *drugega*, *kakor tema*

in *mrtvaški vzdub* (*ni* - eksistenčni biti) *prostora* (*pogubni noči*) (v vseh treh se pojavlja pomenska lastnost /+ tema/), *davno oveneli cvetovi* (*zadubteti*). V *Podobab* je najpogostejša pomenska skupina /+ govor/: *beseda nova*, *beseda lastna* (4, 1,67) (*biti*, *biti jasna*, *zrela*, *vpiti*), *nova beseda* (*zgeniti se*), *vsaka beseda* (*žgati*) (*beseda* skupaj 6, 2,50 odstotka), *pesmi* (2, *biti*, *čakati*) – (pomenska skupina skupaj 8, 3,33 odstotka). Sledi skupina /+ materialnost srca/ (skupaj 4, 1,67 odstotka): *keri* (2, *razliti se*, *zasiriti se*), *kaplja* (krvi) (*ostati*), zveza (*ni* - biti) (*za nobeno rano več*) *prostora*. Še nekaj primerov: *rože* (*biti*), *to neznano strašilo* (*biti*), *solže* (*ostati*) ...

Ob leksemih za nečustvo pogosto najdemo pridevniške prilastke, ki zaznamujejo posebno, čustveno razmerje, na primer *lepi*, *polpozabljene* večeri; pri drugih skladenjskih položajih so taki pridevniški prilastki – zlasti v *Podobab* – tudi ob leksemu *srce*.

3.1.4 Pred pregledom glagolov v povedku in natančnejši obravnavi značilnih primerov naj navedem podatke za pogostnostno najrelevantnejši stavčni vzorec, v katerega je vključeno to prislovno določilo – za dvoedelni vzorec z glagolom v povedku in osebkom, ki ne zaznamuje oseb.

<i>Vinjete</i>			<i>Podobe</i>		
AF	RF %	RF%Pdkm	AF	RF %	RF%Pdkm
17	14,66	51,52	17	7,08	54,84

(Ne)povezovanje z drugimi stavki z leksemom *srce* v zložene povedi (razpredelnica po 2.2).

	<i>Vinjete</i>		<i>Podobe</i>		Razmerje
	AF	RF%	AF	RF %	
1	11	9,48	9	3,75	64,71 : 52,94
2	3	2,59	2	0,83	17,65 : 11,76
>2	3	2,59	6	2,50	17,65 : 35,29

3.1.5 Razpredelnica glagolov v povedku.

	<i>Vinjete</i>		<i>Podobe</i>		Razmerje
	AF	RF%	AF	RF %	
Eksistenčni <i>biti</i>	1	0,86	8	3,33	5,88 : 47,06
<i>Ostati</i>	6	5,17	2	0,83	35,29 : 11,76
Drugi	10	8,62	7	2,92	58,82 : 41,18

3.1.5.1 Z drugimi stavki z leksemom *srce* se povezujejo v zložene povedi predvsem drugi glagoli v *Podobah*.

3.1.5.2 Iz razpredelnice je razvidno, da je v tem vzorcu za *Podobe* razločevalen eksistenčni *biti*, kar prispeva k slogovni značilnosti ostrih obrisov.

(*In kadar reče: »To so pa rože!« – se ne začudi nič, ker rože so v njegovem srcu.* (ZD 23, 63.)

Od glagolskega para *biti–ostati* (ne prenehati biti) je za *Vinjete* značilen drugi člen, ki ima v opoziciji s prvim modalni pomenski lastnosti zanikanosti in faznosti, kar relativizira »golost« pomena eksistenčnega *biti* in omogoča značilen mehki slog *Vinjet*.

(*Takrat me je obšlo nekaj kakor bolesta osuplost – a tudi to je minilo še tisto noč ...*) *Ostali so v mojem srcu samó spomini.* (ZD 7, 10.)

3.1.5.3 Preden si ogledamo pomensko razliko med drugimi glagoli, je treba opozoriti še na korelacije med pomensko opozicijo čustvo–nečustvo v osebku ter glagolom *ostati* in drugimi glagoli v *Vinjetah*. Z glagolom *ostati* se veže opozicija čustvo–nečustvo v razmerju 1 : 2, z drugimi glagoli pa 4 : 1.

3.1.5.4 Primeri za druge glagole v *Vinjetah*.

1. /.../ v njegovem srcu pa je trepetalo radostno hrepenenje. (ZD 7, 191.)

2. V podlih srcih se je vzbudila zavist. (ZD 7, 85.)

3. A polagoma je vstajalo sočutje v Sempronijevem srcu. /.../ (ZD 7, 17.)

4. /.../ – toda vžplamtel je vnovič v naših srcih ogenj navdušenja, /.../ (ZD 7, 60.)

5. /.../ v srcu jim pôlje nekaj nerazumljivega, negotovega ... /.../ (ZD 7, 83.)

V redakciji SSKJ 4 so pod geslom *srce* pomeni razloženi takole: 4. nav. ekspr.: organ pri človeku kot središče čustvenega življenja, razpoloženja; 5. ekspr.: organ pri človeku kot središče ljubezenskega čustva, naklonjenosti; 6. s prilastkom, skupek človekovih značajskih, čustvenih značilnosti; 7. ekspr.: navadno s prilastkom, človek zlasti z vidika njegovih značajskih, čustvenih značilnosti; frazeološko gnezdo (*srce* je v teh frazeoloških pomenih otrdela metonimija). Skupna pomenska lastnost teh razlag je čustvo, zveze v posameznih pomenih pa so po navedbi sestavljalcev slovarja pogostejše, stalnejše, značilnejše, skratka ne enkratne. Te zveze so torej frazeološke v ožjem in širšem pomenu besede (natančnejših raziskav frazeologije slovenskega jezika žal ni) (Toporišič,

1973–1974: 273). Ker pa smo za skladijski položaj prislovnega določila kraja-mesta za *Vinjete* ugotovili, da v osebnih prevladujejo leksemi za čustvo, lahko upravičeno domnevamo, da se stavčni pomeni gibljejo znotraj frazeoloških pomenov.

Tako je peti primer narejen po frazeološkem vzorcu (v slovarju kvalifikatorja knjiž., ekspr.) *srcu mu kipi in polje, srce mu je močno plalo*; zamenjan je skladijski položaj leksema *srce*, v osebniku je leksem za čustvo, glagol pa je ostal isti. Četrty primer je narejen po knjižnih ekspresivnih stalnejših zvezah v *srcu je gorelo/plamenelo sovraštvo, še vedno je gorelo upanje v njej* in iz stalne zveze *ogenj navdušenja* (prim. še *gorel je v ognju ljubezni, biti v ognju debate*); s prefinjeno spremembo glagolskega vida in za knjižne stalne zveze z leksemom *srce* neznačilne rabe skoraj že publicistične sintagme *ogenj navdušenja* je dosežena ironizacija. V vseh primerih bi našli Cankarjev za *Vinjete* značilen postopek: razbijanje frazeologemov (Pogorelec, 1977: 298–299) (četrty primer kaže eno od skrajnih možnosti: ustvarjanje novih zvez iz različnih frazeoloških prvin), pri čemer so ohranjeni frazeološki pomeni, kar pomeni, da prvotni, osnovni pomeni besed v takih zvezah niso denotirani, ampak kvečjemu močnejše konotirani (denotiran je namreč frazeološki pomen).

Za nadaljnjo analizo so pomembne tele značilnosti: velik odstotek skladijskih položajev prislovnih določil (ti stavčni členi so s povedkom povezani s primikom – načinom podrednega razmerja, ki v nasprotju z ujemanjem in rekcijo ni izraženo z morfološkim sredstvi (Bauer, Grepl, 1980: 54–55) – kar tudi omogoča mehki slog *Vinjet*) in prevlada preoblikovanih frazeologemov (osnovni pomeni besed so v njih prekriti s frazeološkimi), ki ustvarjajo ironične in lirične učinke (prim. prvi primer, ki je narejen po stalnejših zvezah v *srcu mi je podrhtevalo, srce trepetata, hrepeneče srce*; zvočnost leksema *trepetati* še poudarja zvočna skupina *soglasnik + repe* v leksemu *hrepeneče*).

3.1.5.5 Podobe iz sanj.

1. /.../ *pa naj se razlije kri / v srcu/*. (ZD 23, 9.)
2. /.../ *kakor da se je bila kri zasirila v njih / srcih/*. (ZD 23, 59.)
3. *Ali vsaka beseda, iz sramu zatajena, bi te vekomaj žgala na srcu; /.../* (ZD 23, 13.)
4. */Beseda nova, beseda lastna/ / v srcu/ vpije, /.../* (ZD 23, 9.)
5. *Strah je bolezen, ki snuje v samotnem srcu prečudne podobe, /.../* (ZD 23, 25.)

3.1.5.6 V *Podobah* so v osebkju leksemi za nečustvo (v petem primeru je leksem *boležen* metafora za strah, torej za čustvo), kar že samo po sebi pomeni odmik od frazeoloških zvez in prodor v metaforizacijo. Pomensko sta značilna predvsem dva postopka.

3.1.5.6.1 Prvi primer sicer spominja na frazeologem *srce mi krvavi* (od *bridkosti, trpljenja*) (glagol *krvaveti* ima frazeološko vezan pomen *želo trpeti*), le da je v njem označen in razkrit osnovni pomen glagola *krvaveti* – kri odteka iz žile; tako materializacijo sobesedilo spremeni v simbol dokaj neopredeljivega težkega duhovnega stanja (pomen take zveze nikakor ni le preprost frazeološki *želo trpeti*). V semiološkem jeziku bi postopek razložili približno takole: Cankar z razkritjem osnovnih pomenov besed v frazeologemu in z nadaljnjo metajezikovno (Barthes, 1971: 383) analizo osnovnega pomena besede *krvaveti* (v slovarju *kri teče iz žile*, pri Cankarju *kri se razlije* – kar je, mimogrede povedano, tudi eden od načinov večjega samostalniškega izražanja v *Podobah*) (ob implicitni razlagi prenesenosti pomena v frazeologemu) pravzaprav razloži, torej metajezikovno analizira jezikovni nastanek frazeologema (le pri taki analizi je frazeološki pomen konotacija proste zveze, sicer pa je zaradi slovarske predvidljivosti le denotacija, saj se pri običajni rabi frazeologemov nikoli ne zavedamo osnovnih pomenov); tak na podlagi (Cankarjeve) metajezikovne analize nastali rezultat sicer res spominja na frazeologem, kar pomeni, da konotira tudi pomen frazeologema, vendar pa kot nov, od frazeologema drugačen znak (z novim označujočim, denotiran je osnovni pomen glagola *krvaveti*) omogoča sobesedilno vezano novo konotacijo – simbol dovolj neopredeljenega težkega duhovnega stanja (za konotacijo je značilna razpršenost pomena); hipotetično lahko rečemo, da je konotacija frazeološkega pomena verjetno podmnožica nove konotacije (pri branju se zavedamo, da je simbolizirano težko duhovno stanje, ki ga prav zaradi konotacije frazeološkega pomena lahko opredelimo kot trpljenje, vendar pomen simbola s tem ni izčrpan – saj je mnogo bolj nejasen kot pomen frazeologema).

3.1.5.6.2 Leksem *srce* je vključen v postopek poosebljanja leksema za nečustvo v osebkju (primera 4 in 5).

3.1.6 Na drugem mestu pogostnostno relevantnih skladijskih vzorcev pri tem prislovnem določilu je enodelni vzorec s povedkovim določilom v povedku in s pripadnostnim (svojiilnim) dajalnikom.

<i>Vinjete</i>			<i>Podobe</i>		
AF	RF %	RF%Pdkm	AF	RF %	RF%Pdkm
8	6,90	24,24	5	2,08	16,13

3.1.6.1 To je frazeološki brezagentni tip *Težko mi je bilo pri srcu* (ZD 7, 162). Za *Podobe* ta vzorec ni značilen, *Vinjete* pa so take frazeološke zveze razmeroma pomembne (primerjaj tudi dvodelni vzorec z leksemom *srce* v osebku in povedkovim določilom v povedku – ta vzorec je pretvorba enodelnega vzorca s povedkovim določilom v povedku in z leksemom *srce* v prislovnem določilu kraja-mesta – (vzorec zajema 6,90 odstotka vseh primerov, skupaj torej 13,80 odstotka) prav zaradi označevanja zabrisanih, nejasnih čustev.

3.1.6.2 Leksemi v povedkovem določilu v *Vinjetah*.

Težko (2), *tesno*, *žalostno* (2), *labko*, *prijetno*, *nebeško*.

3.1.6.3 V *Podobah*.

Težko (2), *budo*, *milo*, *gorkeo*.

3.1.6.4 V *Vinjetah* je v dajalniku dvakrat beseda *človek*, ki izraža nedoločeno, katerokoli osebo.

»/.../ *Človeku je naravnost nebeško pri srcu, (kadar more malo podrezati takegale ...* «) (ZD 7, 109.)

Nedoločena oseba v takih zvezah nadomešča znano, v tem primeru prvo osebo (v dajalniku bi sicer moral biti zaimek *meni*). Postopek zamenjavanja znane osebe z nedoločeno omogoča različne modalne učinke (ironizacija, omilitev – posplošenje sodbe).

4.0 Po pogostnosti je skladijski položaj osebka v *Podobah* na prvem mestu (36,25 odstotka), v *Vinjetah* pa na drugem (29,31 odstotka).

4.1 Skladijsko razločevalna je opozicija povedkovo določilo (sem sem štel tudi polstavke, tri v *Vinjetah*, štiri v *Podobah*) – glagol v povedku.

	<i>Vinjete</i>			<i>Podobe</i>		
	AF	RF %	RF%Os	AF	RF %	RF%Os
Pov. dol., polst.	14	12,07	41,18	28	11,67	32,18
Glagol	20	17,24	58,82	59	24,58	67,82

V *Vinjetah* je razmerje 1:1,43, v *Podobah* 1:2,11.

4.2 V povedi se leksem lahko pojavi samo v enem (poved je zložena ali prosta) ali pa v več stavčnih delih (poved je zložena):

	<i>Vinjete</i>		<i>Podobe</i>		
	AF	RF %	AF	RF %	
Pov. dol., polst.					
1	5	4,31	2	0,83	35,71 : 7,14
2	2	1,72	8	3,33	14,29 : 28,57
>2	7	6,03	18	7,50	50,00 : 64,29
Glagol					
1	15	12,93	14	5,83	75,00 : 23,73
2	5	4,31	9	3,75	25,00 : 15,25
>2	0	0,00	36	15,06	0,00 : 61,02

4. 3 Pomenska zapolnitev povedkovih določil in polstavčnih jeder.

4.3.1 Za *Vinjete* so značilni predvsem frazeološki pomeni, ki zaznamujejo nejasna, predvsem čustveno otopela razpoloženja: *prazno* (2), *zapuščeno*, *mrzlo*, *mirno*, *mrtvo*, *težko*, *temno* (skupaj 8, 6,90 odstotka).

Primerjaj značilno preurejanje frazeološke strukture: /.../ – *moje srce pa je ostalo mrzlo in prazno.* (ZD 7, 84.)

Prava frazeologema sta: *srce je prazno*, *ima mrzlo srce.*

4.3.2 V *Podobah* so najpogostejša povedkova določila in polstavčna jedra, ki pomensko zaznamujejo predmetnost *srca* (15, 6,25 odstotka, od tega 3 samostalniška povedkova določila – identifikacijske metafore).

(*Prozorna pa je bila tudi koža,*) *tako da je bilo srce popolnoma razodeto in golo.* (ZD 23, 58.)

Tam je bilo mlado srce, ranjeno samo narahlo, toda ranjeno za zmerom; (prav na sredi se je bila strdila drobna kapljica krvi in je bila črni solzi podobna.) (ZD 23, 58.)

Drugi primer kaže Cankarjev spremenjeni odnos do frazeologema. Zveza *mlado srce, ranjeno samo narahlo, toda ranjeno za zmerom* spominja na frazeologeme *ranjeno srce, raniti koga z besedo, raniti srce*, v katerih ima beseda *raniti* frazeološki pomen (denotat) *prizadeti* (osnovni pomen besede *raniti* je *poškodovati*, prenesenost frazeološkega pomena razkrije šele metajezikovna analiza), samo da je v njej denotiran osnovni pomen, frazeološki pomen pa postane del širše konotacije duhovnega stanja (predmetnost srca postane simbol).

4.3.2.1 Identifikacijska metafora zaznamuje hišne prostore:

Srca, prej zaklenjene izbe, so prostrane, svetle veže, (kamor stopi s ceste, kogar je volja.) (ZD 23, 97.)

Osnovni pomen metaforične zveze *srca, prej zaklenjene izbe* je zelo podoben zadnjemu členu metajezikovne razlage (zadnji parafrazi) osnovnega pomena knjižne stalne zveze *zakleniti skrivnost v srce* (→ skrivnost je zdaj v srcu in srce je zaklenjeno → zaklenjeno srce predpostavlja zaklenjenost srca kot prostora → prostor je lahko tudi soba), pri čemer je *izba* seveda metafora za srce (na podobni predstavi je narejen tudi frazeologem *odkleniti komu srce*); zveza je simbol za človekovo duhovno nepristopnost (del take konotacije je seveda tudi frazeološki pomen stalne zveze *zakleniti skrivnost v srce*). Osnovni pomen druge metafore *srca so prostrane, svetle veže* (veža je v nasprotju s sobo mnogo bolj odprt in manj intimen prostor) konotira osnovni pomen besede *odprt* v stalni zvezi *odprt človek* (primerjaj tudi frazeologem *odpreti komu svoje srce* – srce je odprto) (*veža* je pravzaprav metaforična materializacija odprtosti), v besedilu pa zveza simbolizira človekovo odprtost do drugih ljudi.

4.4 Pomenska zapolnitev glagolov v povedku.

4.4.1 V *Vinjetah* sta značilni dve vrsti glagolov: frazeološki razpoloženjski in personificirajoči glagoli.

4.4.1.1 Stavkov s frazeološkimi razpoloženjskimi glagoli v povedku je 8 (6,90 odstotka), 4 imajo ob sebi prislovno določilo vzroka (v njem je v jedru leksem za čustvo).

Glagoli: *stisniti se* (2), *stiskati se* (2, enkrat s prislovnim določilom vzroka *od trpljenja*), *dvigati se*, *širiti se* (*od tibe radosti*), *zatrepetati* (*od ljubezni*) in *trepetati* (*v negotovosti*).

4.4.1.2 Personificirajočih glagolov je 10 (8,62 odstotka). Ta vrsta je med frazeologemi precej redka, zato so pomeni teh glagolov znamenje odmika od frazeologemov in prodora v metaforizacijo.

To so melodije, ki jih poslušá srce samo v samotnih nočeh, /.../ (ZD 7, 10.)

Kje so tisti trenotki, ko ne čuti srce v sebi ničesar zlega, ko ne vidi temnih senc, (ki padajo od vsake najmanjše, najbolj nedolžne stvarce,) /.../ (ZD 7, 31.)

(Roké se gibljejo mehanično in jezik govori brezpomembnosti,) a ob istem času doživlja srce tragedije. (ZD 7, 178.)

Zadnji primer vsebuje ustaljeno zvezo *doživljati tragedije* (v njej ima glagol *doživljati* oslabilen pomen, cela zveza pa izraža, da je kdo (večkrat)

deležen dejanja, ki ga določa samostalnik; primerjaj še *doživljati uspehe, poraze* ipd.), le da je oseba v osebku zamenjana z leksemom *srce* (taka preureditev stalne zveze prinaša v besedilo kanec ironije).

4.4.2 V *Podobah* je največ personificirajočih glagolov, precej manj je glagolov, ki zaznamujejo predmetnost srca, frazeologemov je zelo malo (pa še tem pomeni v sobesedilu preprečujejo osamosvojitve frazeoloških pomenov), v petih stavkih je eksistenčni *biti*.

4.4.2.1 Personificirajočih glagolov je 39 (16,25 odstotka), od tega jih 13 zaznamuje govorna dejanja (5,42 odstotka): najpogostejši pomen je opustitev in prekinitvev govornega dejanja (*molčati* 4, *utibniti*), ostali glagoli pa so npr. *vprašati*, *vzklīkniti*, *prositi*, *ječati*, *zavzdihniti*; za *Podobe* so še značilne skupine *ustvariti* (2) in *zasnovati*, *iti*, *spremljati* in *zapreti se*, *dramiti se* in *vzdramiti se*, *čakati* (2); nekaj pa je takih kot v *Vinjetah*: *trpeti* in *potrpeti*, *gledati* (2) in *pogledati*, *slišati*, po pomenu sta podobna *slutiti* in *brepneti* (zadnji je sicer lahko tudi frazeološki, zaradi koherence s sobesedilom pa je personificirajoč).

[...] in vprašalo, v nebesa vzklīknilo je le moje izmučeno srce. – (ZD 23, 69.)

Srce brepneni in čaka željno, da bi se smelo razodeti srcu, tako da bi se zrušili vsi jezovi in bi se do kaplje prelilo drugo v drugo. (ZD 23, 97.)

4.4.2.2 V 8 stavkih (3,33 odstotka) glagoli v povedku (tudi skupaj s predmeti) pomensko zaznamujejo materialnost srca: *preleti se*, *utripati*, *krčiti se*, *kazati* (*brame črnih bolečin*), *nositi* (*madež*), *imeti* (*rano*), *razklati se*, *zasvetiti se*.

Nekatero srce je imelo široko in globoko rano, presekan je bilo kar na dvoje in je kazalo očitno vse brame črnih bolečin, kakor da bi se bili porušili židovi hiše in bi se nastežaj odprle skrite izbe, polne grozot in bridkosti. (ZD 23, 58.)

Prvi stavčni del povedi je primer Cankarjevega metajezikovnega odnosa do frazeologemov (prim. 4.3.2), pri čemer je značilen prehod iz glagolske oblike deležnika (*ranjeno srce*, *srce je ranjeno*) v glagolsko-samostalniško zvezo (*srce ima rano*), kar je eno od znamenj večjega samostalniškega izražanja v *Podobah*. Večanje števila stavčnih delov z besedo *srce* (poved je pravzaprav pomensko opis predmetnosti srca) pomeni tudi osamosvajanje srca, ki postane v *Podobah* pogosto del zgodbe (in seveda simbol). V *Vinjetah* je beseda *srce* trdno vpeta v frazeološke strukture

(kar pomeni, da srce pomensko sploh ni osamosvojeno, prim. 3.5.2.1.1), s katerimi pripovedovalec beleži čustvene odzive posameznih oseb na upovedeno dogajanje v pripovedi:

Mrmolja je vzdihnil. Sempronij si je nažgal novo cigareto in nekaj trenutkov sta molčala obá. A polagoma je vstajalo sočutje v Sempronijevem srcu; pričel se je zavedati, da je delal Jobu krivico in to celo popolnoma na lepem, brez vsakega razžaljenja od prijateljewe strani. (ZD 7, 17.)

4.4.2.3 Od knjižnih frazeologemov so ostali glagoli *viti se* (3), *parati se*, *stiskati se* (vse 3 spremlja prislovno določilo vzroka), *odpreti se* (2) (po frazeologemu *odpreti komu srce*).

(Tako bližu je vse in tako daleč; vse, kar je bilo glasnega, živega in našega;) tako bližu je, da se nam še srce vije in para od slovesa; /.../ (ZD 23, 65.)

Srce se vije in stiska od bolečine, (brani se, rajši bi molčalo; ali molčati ne sme, trpeč mora oznanjati svoje trpljenje, ker taka je sodba in zapoved.) (ZD 23, 10.)

(Jaž pa sem videl,) kako so se pod bluzami vila in krčila izsušena, splabnela srca, (kako je tista drobna črna solža na mladem srcu nenadoma zardela in se orosila, kako je iz tiste nastežaj odprte rane kapalo v taktu, kakor je velevala pesem, in kako se je nagnusni madež sam spremenil v široko rano, tako živo, kakor da je bila zadana šele sinoči.) (ZD 23, 59.)

Cankar krepi učinek z združevanjem dveh frazeologemov: *viti se od bolečin* in *srce se para / krči / stiska* + prislovno določilo vzroka. V zadnjih dveh primerih sledi še niz stavkov z leksemom *srce*, ki frazeološki pomen (*srce se krči* pomeni hudo mi je, *srce* je torej le sinekdoha za osebo (*mi* je namreč dajalnik nosilca stanja oz. logični osebek)) tako spremeni, da postane *srce* samostojna oseba oz. predmetnost.

6.0 Skladenjski položaj prilastka:

	Vinjete			Podobe		
	AF	RF %	RF%Pr	AF	RF %	RF%Pr
Pdkm	2	1,72	18,18	7	2,92	14,89
Pdkp				3	1,25	6,38
Pdkc				3	1,25	6,38
Pdki				6	2,50	12,77
Pdk skupaj	2	1,72	18,18	19	7,92	40,43

	<i>Vinjete</i>			<i>Podobe</i>		
	AF	RF %	RF%Pr	AF	RF %	RF%Pr
Pdn	3	2,59	27,27	1	0,42	2,13
Pd skupaj	5	4,31	45,45	20	8,33	42,55
Os.	2	1,72	18,18	12	5,00	25,53
Rod. predmet	1	0,86	9,09			
Tož. predmet	2	1,72	18,18	10	4,17	21,28
Or. predmet				1	0,42	2,13
Predmeti skupaj	3	2,59	27,27	11	4,58	23,40
Pov. dol.				2	0,83	4,26
Imen. enod. st.	1	0,86	9,09	2	0,83	4,26
Prilastek skupaj	11	9,48	100,00	47	19,58	100,00

6.1 Bistvena razločevalna lastnost, ki ni razvidna iz razpredelnice, je razmerje med desnim predložnim in nepredložnim prilastkom (le v takih se leksem srce kot samostalnik lahko pojavi): v *Vinjetah* je 6 (54,55) : 5 (45,45), v *Podobah* pa 5 (10,64) : 42 (89,36) (pri desnih nepredložnih prilastkih v *Podobah* moramo upoštevati, da je v štirih primerih povezan z nadrejeno besedo v sintagmo, ki je desni predložni prilastek osnovnega jedra). Samostalniška fraza z desnim predložnim prilastkom, na primer *solza na srcu*, je pretvorba iz stavka *solza je na srcu*, v katerem je *srce* v prislovnem določilu kraja-mesta, samostalniška fraza z desnim nepredložnim prilastkom, na primer *tehtnica srca*, pa je pretvorba iz stavka *srce ima tehtnico*, v njem je *srce* osebek!

6.2 V *Vinjetah* so v jedru štirikrat *dno* (36,36 odstotka, po dvakrat v prislovnem določilu kraja-mesta in prislovnem določilu načina), petkrat *oseba* (45,45 odstotka, dvakrat v osebkju, v tožilniškem predmetu, v jedru prilastka predmeta, v pristavku imenskega enodelnega stavka) ter po enkrat *skrivnost* (rodilniški predmet) in *brepnenje* (prislovno določilo načina) (skupaj 18,18 odstotka).

V *Podobah* so v jedru *dno* (5, 10,64 odstotka, prislovno določilo kraja-mesta 3, prislovno določilo kraja-izhodišča 2), *globočina* (8, 17,02 odstotka, prislovno določilo kraja-mesta 1, prislovno določilo kraja-izhodišča 4, prislovno določilo kraja-cilja 2, osebek 1), *vrata* (2, 4,26 odstotka, prislovno določilo kraja-poti 1, tožilniški predmet 1) in *duri* (3, 6,38 odstotka, tožilniški predmet 2, enkrat je zveza vključena v tožilniški predmet *te besede rahlo trkanje na duri svojega srca*), *brami* in *stopnice*

(prislovno določilo kraja-poti 1), *vsak bram v velikem domovanju* (osebek 2, *veliko domovanje* je jedro desnega prilastka), *brežkončno romanje po tihih katakombah* (povedkovo določilo 1), *katakombe* (osebek 1), *drugi kot* (pristavek prislovnega določila kraja-mesta 1), *sreda* (2, prislovno določilo kraja-mesta 1, prislovno določilo kraja-poti 1) (skupaj 26, 55,32 odstotka, vse besede pomensko zaznamujejo prostorskost srca), *oseba* (imenski enodelni stavek 1), *bčerke* (3, 6,38 odstotka, imenski enodelni stavek 1, tožilniški predmet 2, metafora za *ure mladosti*), *otroci* (5, 10,64 odstotka, osebek 3, pristavek tožilniškega in orodniškega predmeta, metafora za *sanje*), *sanje* (2, *skrite, brepenjenja polne sanje* prislovno določilo kraja-mesta 1, *sanje* pristavek povedkovega določila 1), *misel* (2, *ta zadnja misel* prislovno določilo načina 1, *bele misli* osebek 1), *strab* (osebek 1), *malodušnost* (tožilniški predmet 1), *težko, bolno dihanje* (tožilniški predmet 1), *šepetanje* (tožilniški predmet 1), *tišina* (prislovno določilo kraja-cilja 1), *črna solza* (osebek 2), *tebunica* (osebek 1), (skupaj 21, 44,68 odstotka, besede v glavnem poosebljajo srce).

6.3 Stavčni vzorci so skoraj vsi dvodelni, razločevalna pa je pomenska opozicija oseba–neoseba v osebku. V *Vinjetah* je razmerje 8 (72,72 odstotka) : 3 (27,27), v *Podobah* pa je razmerje oseba (upoštevana je tudi en imenski enodelni stavek) – oseba kot metafora za neosebo (z enim imenskim enodelnim stavkom) – neoseba (nista upoštevana dva glagolska enodelna stavka) 16 (35,56 odstotka) : 4 (8,89 odstotka): 25 (55,56 odstotka).

V *Vinjetah* osebek v treh stavkih ne zaznamuje osebe: *nekaj tihih spominov* (prislovno določilo kraja-mesta *na dnu, ostati*), *nekaj grenkega* (prislovno določilo kraja-mesta *na dnu, ostati*), *tisti mehki, čudoviti glasovi* (rodilniški predmet *najtišjih skrivnosti, odpirati*).

V *Podobah* je takih osebkov 17: *beseda nova, beseda lastna* (3) (prislovno določilo kraja-mesta *v dnu, prirasti*, dvakrat prislovno določilo kraja-izhodišča / *iz dna* /, *iztrgati*), *druge besede* (3) (trikrat prislovno določilo kraja-izhodišča *iz globočine, odgonarjati, odpevati* 2), imenski enodelni stavek *Mati!* (prislovno določilo kraja-izhodišča *iz globočine, planiti*), *kakor spomin (na daljno mladost, /.../)* (prislovno določilo kraja-mesta *v skritih, brepenjenja polnih sanjah, živeti*), *naše misli* (prislovno določilo kraja-cilja *v tišino, skrivati*), *nekaj črnega, temotnega, čisto neznanega* (prislovno določilo kraja-poti *po sredi, udariti*), *bežen dih* (tožilniški predmet *duri, odpabniti*),

roka (tožilniški predmet *vrata, odpabniti*), *usmiljena roka* (tožilniški predmet *duri, odkleniti*), *duri* (prislovno določilo kraja-cilja *v tisto globočino, odpirati se*), *drobna kapljica v kervi* (prislovno določilo kraja-mesta *na sredi, strditi se*), *duša* (prislovno določilo kraja-poti *skozi široka vrata, prikipeti*), *duše pobratimov* (prislovno določilo načina *s to zadnjo mislijo, napotiti se*). (Ostalih osem osebkov je zabeleženih v 6. 2.)

6.4 Za *Vinjete* so značilne frazeološke zveze:

/.../ – in kljub temu je ostalo nekaj grenkega na dnu srca ... (ZD 7, 184.)

»Sovražim te, sovražim iz dna srca ... /.../« (ZD 7, 98.)

In z mučnim hrepenenjem v srcu čakam, (kdaj pride trenotek, da se zgrudim s povešenimi rokami in zatisnjenimi očmi v naročje njegovo.) (ZD 7, 86.)

S posebnimi pomeni v pridevnikih so doseženi prefinjeni ironični učinki:

(Pavla se je prilagodila čudovito hitro mojemu tonu, njene besede so se topile v idealističnih solzah,) imenitno je igrala vlogo »mlade deve, deve blede« s sanjavimi očmi in grličjim srcem. (ZD 7, 78.)

6.5 S premestitvijo leksema *srce* iz običajnejšega položaja jedra v samostalniški frazi kakega stavčnega člena v določilo – *srce* postane torej desni neujemalni sklonski nepredložni ali predložni prilastek – je sproščeno skladenjsko nadrejeno jedro, ki ga besednovrstno zapolni nov samostalnik, kar je še eno znamenje težnje po samostalniškem izražanju v *Podobah* (za katere je ta postopek nedvomno relevantnejši kot za *Vinjete*). To pa tudi pomeni skladenjsko in pomensko zapletanje stavka.

(To je tista noč, ki sem jo prebdel ob mrtvaški postelji svoje matere. /.../ Materin beli obraz se je smehljaj; njene tenke, ozke ustnice niso bile čisto zaprte, v spodnjo se je bil vsesal en zob; in prav ta zob, se mi je zdelo, da je podelil ustnicam in njih smehljaju posebni izraz, ko človek komaj še strpi, da bi v zmedu trpljenja, slepote in zmot zaklical besedo, ki bi z enim mahom obsvetlila, prenovila, odrešila vse, kar je, od konca do kraja.) Tisto noč sem slišal te besede rahlo trkanje na duri svojega srca, (slišal že njeno nerazložno šepetanje. Slutil in občutil sem jo zdaleč, kakor sluti človek še za meglami jutranjo zarjo in občuti s sladkim trepetom njeno toplo svetlobo, ko ne vidi oko še ne kapljice luči.) (ZD 23, 45, 46.)

Prvi stavčni del v povedi je eden skrajnih primerov skladenjsko-pomenskega oblikovanja stavčnih členov. Predmet je samostalniška pretvorba dveh stavkov: *beseda je rablo potrkala na duri svojega srca*, pri čemer je prislovno določilo kraja-cilja pretvorba stavka *srce ima duri*; jedro v predmetu je v glagolnik pretvorjen glagol *potrkat*. Predmet sicer spominja na frazeologema (ju torej konotira) (*lakota* ipd.) *trka na duri* (ki denotira pomen (*lakota* ipd.) *bo nastopila v najkrajšem času*, primerjaj tudi (*volitve* ipd.) *so pred durmi, vrati*) in *potrkat* na *srce* (v pomenu skušati vzbuditi komu čustva), samo da je pri predmetu bralec zaradi prevelikih sprememb v besedju najprej pozoren na osnovne pomene (pri frazeologemih jih razkrije še le metajezikovna analiza) (k temu odločilno pripomore pomen glagola v povedku *slušati*, ki zaradi pomenske koherence (Dressler, 1973: 16) zahteva ob sebi osnovni pomen besede *trkanje*; utrjujeta ga še prilastek *rablo* ter zveza *na duri svojega srca*, s svojo predstavo o srcu kot hišnem prostoru). Zaradi jezikovno (pa tudi skušenjsko) nenavadnih povezav med osnovnimi pomeni besed (semem *beseda* ne vsebuje pomenske lastnosti, *sema*, *oseba*, semem *trkati* pa jo zahteva tudi v agensu (Van Dijk, 1972: 242–249) (običajna, jezikovno »pravilna«, torej neprenesena zveza je *oseba x potrka*, *beseda* je zato poosebljena); *duri* so del hišnega prostora, *srce* pa sicer kot organ ima prekate, torej prostore, nikakor pa to niso sobe) ter sobesedila je bralec prisiljen besedno gradivo konotirati, mu dodeliti nov pomen. Ker pa postane po definiciji konotacijskih sistemov (Barthes, 1971: 382–385) dovolj enkratna zveza besed v predmetu *te besede rablo trkanje na duri svojega srca* označujoče za konotirani pomen, je jasno, da je tudi konotirani pomen dovolj enkrat. Že poskus, da bi nov pomen razložili kot vsoto pomenov obeh frazeologemov, ni preveč uspešen, čeprav tudi ni popolnoma napačen; mnogo bližja je razlaga *z vsem notranjim bistvom* (ali frazeološko *v srcu*, kar je izhodišče za pomen drugega frazeologema) *sem nejasno zaslužil pomen poslednje besede življenja in smrti / smisel življenja* (torej ga še nisem popolnoma dojel (kar je sicer blizu pomena prvega frazeologema, kjer *lakota* ipd. *tudi še ni nastopila, je pa bližju*)), ki jo v nekoliko drugačni obliki pove tudi naslednja poved v navedenem odlomku. Pomena pa seveda zaradi narave konotacijskega sistema ni mogoče z opisovanjem popolnoma izčrpati, realizira ga lahko v večji polnosti le branje samega besedila.

Za nas je bila ta analiza potrebna (čeprav se v tem članku ne ukvarjam z vpetostjo primerov v sobesedilo) med drugim tudi zato, ker je

pokazala, da šele sobesedilo lahko do konca sprosti osnovne pomen v strukturah, ki so podobne frazeološkim, ter jih (lahko) spremeni v podlago za konotacije novih pomenov (v *Vinjetah* takega sobesedila ponavadi ni, zato tudi preoblikovani frazeologemi ohranijo vlogo in pomen frazeologemov: primerjaj ironizacije v 6.4 in primer iz *Vinjet* v 3.5.2.1.1).

6.5.1 Značilno je, da imajo povedi ali stavčni deli povedi z leksemom *srce* kot prilastkom v istih stavčnih členih tudi pogosto podoben pomen.

6.5.1.1 Primera z leksemom *srce* kot prilastkom v tožilniškem predmetu:

Časih odpadne narablo prislonjene duri src le bežen dih; (prikaže se le ozka, svetla špranja, komaj za hip, toda prikaže se.) (ZD 23, 97.)

»Ob tisti uri so se ljudje, ki se prej nikoli niso videli, kar na očitnem trgu objemali in poljubovali.«

Čegava je bila roka, ki je samolastno odpabnila vrata zaklenjenih človeških src? (ZD 23, 97.)

Oba stavčna dela povedi sta sicer narejena po frazeologemu *odpreti komu svoje srce* (podobna sta še dva: *razkriti/razodeti komu svoje srce*) s pomenom *izpovedati mu svoja čustva, misli*, spremembi sta pa dve: v agensu ni lastnik srca, ampak nekdo drug (*roka* je sinekdoha) oziroma *bežen dih*, osnovni pomen *odpreti srce* pa je zdaj konkretiziran v *odpabniti duri/vrata src* (z že znano predstavo o srcu kot hišnem prostoru), kar zlasti v prvem primeru omogoča že zelo prefinjeno in niansirano simbolizacijo duhovnih stanj (predvsem glej levi prilastek besede *duri*).

6.5.1.2 Primeri z leksemom *srce* kot prilastkom v prislovnem določilu kraja-izhodišču dejanja:

(Izmed vseh izbran, med vsemi zaznamovan pa je tisti, ki zasliši,) kako tem lepim, daljnim, tujim besedam odgovarjajo in odpevajo iz globočine srca druge besede, čisto nove in čisto njegove, odpevajo še zamolklo, plaho, jecljajoč, pa zmerom bolj moško in zmerom bolj razločno, zmerom svetleje in glasneje, (dokler v njih zvoku in svetlobi ne utonejo za vselej vse druge luči in vsi drugi glasovi.) (ZD 23, 9.)

(Vzkljikal sem;) iz globočine mojega umirajočega srca je planilo: »Mati!

V teh in drugih primerih je v osebku vedno *beseda*.

6.5.2 (*Sedeli smo za pečjó, v topli ječi;*) in naše misli so bile uklenjene z nami, so se plabe in premražene skrivale v tišino srca, (si niso upale do grla.) (ZD 23, 84.)

(Niš se ne boji, da nosiš preveč očitno na dlani blede malodušnost svojega srca! (ZD 23, 80.)

/.../ (*in videl drobnega otroka v predolgem zelenem krilcu, njegove prve, neobjene korake, slišal njegov tenki smeh, njegove jecljajoče, napol razumljive besede ...*) in da bodo vsenaokoli, kakor cvetice na polju, cvetele bele misli srca, (ki še ni bilo ranjeno od spoznanja.) (ZD 23, 93, 94.)

Nefrazeološke samostalniške fraze z leksemom *srce* v prilastku so pretvorbe stavkov z leksemom *srce* v osebku (kar pomeni precejšnje zgotitev pomenov v stavčnih delih povedi): *srce je tibo* → *v srcu je tišina* → *tišina srca*, *srce je malodušno* → *malodušnost srca*, *srce misli* → *srce ima misli* → *misli srca*. V jedru samostalniških fraz so tako lastnosti oziroma duhovna stanja (torej nekaj nepredmetnega), ki jih pomen glagola v povedku popredmeti (prislovno določilo kraja-cilja ob glagolu *skriti se* mora biti pomensko zapolnjeno z nekim konkretnim prostorom, zato pride v primeru *skriti se v tišino srca* do pomenske in skladenjske napetosti; pomen glagola *cveteti* zahteva v osebku rastlino, so pa misli (primerjaj npr. Kosovelovo (1977: 65) ekspresionistično pesem *Ob orjaškem kolesu*. /.../ / *takrat presune krike samoto srca: / Na pomoč, na pomoč! /*).

V jedrih samostalniških fraz so tudi predmeti in osebe kot metafore za duhovna stanja:

(*Jaž pa sem videl, kako so se pod bluzami vila in krčila izsušena, splahnela srca,*) *kako je tista drobna črna solza na mladem srcu nenadoma zardela in se orosila, /.../ (ZD 23, 59.)*

(*Pred zdavnim, zdavnim časom, kakor da je že daleč onstran življenja, sem sanjal vsako jutro lepe sanje.*) /.../ *In še zvečer sem jih gledal skozi trudne trepalnice, lepe otroke svojega srca; hodili so po prstih, šepetali so tibotibo, nazadnje so mi ljubeznivo zatisnili oči. (ZD 23, 90, 91.)*

7.0 Zaradi metaforizacije skladenjsko nedoločljivi položaji.

(*Ni ga strah, romarja, ne strah očitne izpovedi – čemú bi ga bilo strah?*) *On*

vé, da je ob tistem času, ko je blodil po bramih in stopnicah svojega srca, hodil obenem s prižgano lučjo po zaklenjenih svetiščih svojega bližnjega, vsakega in vseh; kamor je stopil, mu ni bilo treba trkati, že pogledu njegovemu željnemu, vročemu so se odpirale duri nastežaj; in kamor se je ozrl, je bil doma. (On vé, da so si v tistih tihih globočinah vsi ljudje bratje, kakor nikjer drugje, tudi v cerkvi ne.) (ZD 23, 11.)

Samo v stavčnem delu *ko je blodil po bramih in stopnicah svojega srca* je mogoče besedi *srce* določiti skladijski položaj, v drugih, ki sicer ubesedujejo dogajanje v srcu, pa teh položajev zaradi odsotnosti besede *srce* in popolne metaforizacije (simbolizacije) nikakor ne moremo enoumno ugotoviti. Za nas so taki primeri pomembni predvsem zato, ker predstavljajo skrajno stopnjo simboličnega osamosvajanja srca. Srce postane v pripovedi svetišče, po katerem se gibljejo osebe, s tem pa tudi simbol za tisto najgloblje bistvo, po katerem so vsi ljudje ljudje (filozofska dihotomija bistvo–bit ni predmet tega članka). (Pri tem se odpira zanimivo vprašanje o simboliki prostorov pri Cankarju, na kar je opozoril že Juraj Martinović (1977: 274) v referatu *Simbolika prostora v Cankarjevi Hiši Marije Pomočnice*, v njem je bolniška zgradba opredeljena kot zatočišče na meji med življenjem, ki kot sovražna animizirana sila obvladuje odprti prostor, in smrtjo, ki je v zaprtem prostoru intimno prisotna.)

8.0 V *Vinjetah* in *Podobah iz sanj* so opazne tri slogovne plasti.

8.1 V prvi, prevladujoči slogovni plasti v *Vinjetah* je leksem *srce* prvina sproščena frazeološkega oblikovanja povedi oziroma stavčnih delov povedi. Pogost je postopek tako imenovanega razbijanja stalnih zvez s spremembo skladijskih položajev posameznih skladnikov, zamenjavo posameznih besed s sinonimno ali vključitvijo leksema *srce* v stalne zveze, ki ga v svoji zgradbi sicer nimajo – pri čemer pa tako spremenjene zveze še vedno ohranjajo svojo frazeološko vlogo in denotirajo frazeološki pomen, medtem ko so osnovni pomeni konotirani (pri nepreoblikovanih stalnih zvezah osnovni pomeni niso konotirani). Tako frazeološko opisovanje čustev (v osebkih – kadar ni v njem seveda leksem *srce* – povedi oziroma stavčnih delov zloženih povedi prevladujejo leksemi za čustvo) prispeva k značilni vinjetni igrivi (lirični in ironični) razpoloženski zabrisanosti: čustveno razpoloženje je tako

opisano nekako po ovinku (pomen preoblikovane stalne zveze *vzplamtel je vnovič v naših srcih ogenj navdušenja* bi bil v nezaznamovani obliki izražen kot npr. *zopet smo postali navdušeni*, pri čemer ima leksem *srce* očitno le metonimično-sinekdohični pomen), sprostitvev/konotiranje osnovnih pomenov pa pri tem pomeni le zmanjšano avtomatičnost učinkovanja frazeologemov – končni rezultat je zgolj razkritje njihove zaznamovanosti (ki je v slovarju opredeljena s kvalifikatorji knjižno, ekspresivno ipd.). Na skladenjski ravnini oblikuje zabrisanost poudarjena podrejenost leksema *srce* povedku z najmanj obveznim načinom podrednega odnosa – primikom (v skoraj polovici primerov je *srce* v prislovnem določilu, predvsem v prislovnem določilu kraja-mesta dogajanja!). Naslednja značilnost upovedovanja razpoloženj je drobna oblika: povedi oziroma stavčni deli zloženih povedi z leksemom *srce* nastopajo pretežno posamezno.

Te značilnosti potrjujejo že splošno znana dognanja, ki črtice v *Vinjetah* opredeljujejo pretežno kot dekadentne/secesijske/impresionistične (vsi trije izrazi pomenijo sicer drugačne sloge, ki pa pogosto nastopajo skupaj; pri moji analizi bi jih lahko jasneje ločeval šele po pritegnitvi sobesedila) (za dekadenta je namreč odločilen le človekov jaz) (primerjaj med drugimi Pogorelec, 1976: 36–37; Pirjevec, 1964; Ocvirk, 1969: 249 in sl.). Natančneje pa moramo premisliti, kaj pomeni za dekadentno miselnost bolj sproščen odnos do frazeologemov. Najprej moram omeniti, da spadajo frazeologemi kot stalne zveze (kar je torej del slovarja kakega jezika) vsaj deloma v jezik (v smislu saussurjevske dihotomije jezik/govor) (Barthes, 1971: 325; Kržišnik, 1979), torej, nekoliko ohlapno povedano, v normo. Tak postopek lahko primerjamo na primer z dosežki ljubljanske secesijske arhitekture (predvsem arhitekta Maks Fabiani in Ciril Metod Koch), za katero je v glavnem značilna »moderna redukcija«. »Fabianijeva ‚moderna redukcija‘ /.../ se po povedanem bistveno razločuje od smeri, ki sem jo opisal v prvi skupini: ta predvsem kopira historične stilne elemente (ki imajo v arhitekturi, kot frazeologemi, vlogo norme, opomba T.S.), Fabiani jih sprejema bodisi kot pobude za sorodno občutje in zato, da prilagodi svojo stavbo okolici, a jih do take mere modernizira, reducira in spoji v enoto, da ne moremo več govoriti o pasivnem kopiranju, marveč o aktivnem poustvarjanju.« (Šumi, 1954: 35.) (Najznačilnejši primer je morda Bambergov hiša na Miklošičevi cesti (Fabiani, 1907). Predloga za to stavbo

je tip poznobaročne patricijske hiše. Namesto pilastrskega reda, ki se zaključuje v kapitelih v podkapnem vencu, je Fabiani reduciral ta motiv na rustificirane »lizene«; namesto kapitelov so na vrhu teh reduciranih lizen keramični reliefi bradatih mož v beli in sinji barvi. Čelo fasade je varianta poznobaročnega borrominesknega motiva, v osi stavbe pa je severnjaški tristrano zaključen pomol (primerjaj še Hribarjevo hišo in šentjakobsko župnišče ter Kochovi vogalni hiši v Trdinovi ulici in hišo bivše Kmečke posojilnice na Ajdovščini). (Šumi, 1954: 34, 38.) Od prejšnjega oblikovanja je ostala shema, nekatere značilne arhitekturne člene pa zamenja ploskovito, drobno secesijsko okrasje, kar rahlja okostenelost do tedaj normativnega oblikovanja. Rahljanje frazeologemov pri Cankarju (in historičnega oblikovanja v arhitekturi) je kot ne do kraja uresničen upor proti ustaljenemu izražanju neposreden izraz dekadence miselnosti. »Predstavniki dekadence so torej res izpovedovali izrazito uporniško miselnost in celo socialistične simpatije, vendar je zanje ravno tako značilno tudi dejstvo, da je njihovo uporništvo hkrati tako rekoč brez sleherne stvarne perspektive«, pri čemer tudi priznavajo, »da nočejo ničesar rušiti«, saj »nimajo ničesar, kar bi lahko postavili namesto porušenega«. (Pirjevec, 1964: 22; Šterner, 1978: 158.) (Radikalnejša družbena in moralna kritika se pri Cankarju pojavi šele v kasnejših, simbolističnih besedilih.)

8.2 Za drugo, tako v *Vinjetah* kot v *Podobah* delno prisotno simbolistično plast bo mogoče dati določnejšo oznako sicer šele po primerjanju s Cankarjevimi izrazitimi simbolističnimi besedili, nedvomno pa so zanjo značilne naslednje lastnosti.

8.2.1 Leksem *srce* postane v položaju osebka posebljen, kar pomeni, da ne nastopa več v stalnih zvezah, da je torej izgubil sinekdohični pomen: srce je postalo organ, ki živi neko svoje, od človeka neodvisno življenje. To je v skladu s simbolističnim pojmom duše (kakor je ugotovil že Dušan Pirjevec (1964: 205), ima pri Cankarju srce isto vlogo kot duša), po katerem je individualna duša samo del svetovne duše, torej nečesa neopredeljivega in mističnega in kot takega harmoničnega (Pirjevec, 1964: 210).

8.2.2 V osebkih se pojavljajo samostalniški leksemi za nečustvo, pri katerih moramo biti v *Vinjetah* predvsem pozorni na tiste, ki zaznamujejo naravne pojave.

/.../ iz Italije je zapihal opojen veter in objel zemljo s svojim toplim razkošjem in legel na srca; /.../ (ZD 7, 84.)

Meje med svetom in srcem so ukinjene, kar je logična posledica pojmovanja individualne duše kot dela svetovne duše, kajti s tem postane tudi individualna duša stvarnik sveta (Pirjevec, 1964: 214). Vemo pa, da za Cankarja pojmovanje svetovne duše kot nekaj harmoničnega pogosto tudi ne velja, saj sicer ne bi uporabljal izrazito disharmoničnih simbolov (primerjaj drugi primer v 5.4.1). To pomeni, da je Cankar od simbolistične teorije sprejel predvsem misel, da je podoba sveta odvisna od človeka, od njegovega razpoloženja. Zato ni prav nič čudno, da je oblikovanje drugega primera v 5.4.1 tako podobno ekspresionističnim postopkom v *Podobah iz sanj*.

8.3 *Podobe iz sanj* dajejo bralcu občutek velike resnosti in, slikarsko povedano, jasnosti obrisov. K temu prispeva izrazito manjši odstotek pojavljanj leksema *srce* v prislovnih določilih (v *Vinjetah* 48,28 odstotka, v *Podobah* le 24,58 odstotka, najmanj obvezen način podrednega odnosa – primik – odstopa mesto obveznejšim), pri tem je za *Podobe* značilno prislovno določilo kraja-izhodišča, ter večji odstotek besede v osebku in prilastku (pri katerem, v nasprotju z *Vinjetami*, prevladuje desni nepredložni prilastek). Prevladujejo daljše zložene povedi, v katerih vsi stavčni deli vsebujejo leksem *srce* (ki je izražen ali pa neizražen, vendar pomensko prisoten) (očitno veljata pravili: frazeologija leksema *srce* nerada omogoča (morda celo onemogoča?) druženje stavčnih delov z leksemom *srce* – prim. *Vinjete*, metaforizacija (simbolizacija) pa te omejitve ne pozna). Maloštevilne proste povedi in prevladujoči stavčni deli zloženih povedi so v glavnem skladenjsko in pomensko zapleteni ter nabiti z različnimi pomeni; pogosto prihaja do napetosti med skladnjo in pomenom (prim. 6.5.2), omeniti pa je treba tudi težnjo po samostalniškem izražanju, kar prinaša v besedila vtis jasne, nepreklicne konkretnosti.

8.3.1 Pri vseh naštetih lastnostih se kaže glede na *Vinjete* zrcalna podoba, katere osnovni vzrok (seveda na jezikovni ravni) je sprevrnjeno pojmovanje frazeologema (ob sproščeni metaforizaciji, ki pa je pogosto posledica takega pojmovanja): v *Vinjetah* je frazeologem sicer že lahko preoblikovan, kar je v pomenski strukturi pomenilo, da je frazeološki

pomen še vedno denotiran, osnovni pomen pa rahlo konotiran, v *Podobah* pa je Cankar z metajezikovno analizo (ki seveda ni znanstvena) razkril osnovne pomene – osnovni pomeni so postali denotirani in kot taki podlaga za simbolizacijo, torej konotiranje človekovih duhovnih stanj (frazеološki pomen je le del nastale konotacije). Tak postopek je očitno znamenje »razbijanja gramatično strukturiranega jezika«, kar je bistvena značilnost ekspresionizma (Pejović, 1969: 12; Zadavec, 1972: 41; Pogorelec, 1976: 42). To izvira iz prepričanja ekspresionistov, da je vso resničnost treba razbiti, se brezobzirno spustiti do korenin stvari (torej tudi pri frazeologemu kot normi) ter ustvarjati iz sebe novo resničnost (človek je namreč ostal brez metafizičnega zaledja in kot tak odvisen samo od sebe) (Pejović, 1969: 10–12). V *Podobah iz sanj* je iz sproščene metaforiziranja in simboliziranja (Pogorelec, 1976: 42 in sl.) tak način ustvarjanja popolnoma razviden. Srce postane na denotativni ravni nekaj, kar nima nobene zveze z našo izkušnjo: ljudem lahko vidimo v srce v dobesednem pomenu, srce je poškodovana ali kako drugače prizadeta organska snov, lahko pa je tudi nadnaravno povečan prostor, svetišče, kjer se sprehajajo ljudje, kar simbolizira (skupni arhitem teh pomenov je odprtost, razkritost, dostopnost srca) iskanje tistega človeškega jedra, ki je skupno vsem ljudem kot ljudem (*On vé, da so si v tistih tihih globočinah vsi ljudje bratje, kakor nikjer drugje, tudi v cerkvi ne.* (ZD 23, 11.)) (V *Podobah* Cankarja ne zanima več, kaj in kakšen je človek, odtod tudi ukinitve vsakršne kritike: */.../ kadar pa je semenj pri kraju in se barantači, mešetarji, cigani in tatovi zaklenejo vsaki v svojo bajto, v tisto pravo, ki je sto klaster pod semanjo zemljo, takrat – jih ni več; en sam človek je; /.../* (ZD 23, 12.)) Ne smemo pa spregledati pogostega pojavljanja leksema *beseda* (ter leksemov za govorna dejanja) skupaj z leksemom *srce*. Problem izražanja najgloblje človekove resničnosti in skrivnosti je osrednja tema ekspresionizma. V *Podobah* je beseda tista, ki jo ustvarjalec mukoma izkoplje iz svoje najgloblje resničnosti (*/beseda/ V srcu je; jasna je v njem, žrela, vpije, da bi ugledala jutranjo luč; ali prirastla je globoko v dnu, iztrgati jo je treba siloma, neusmiljeno, pa naj se razlije kri.* (ZD 23, 9.)), hkrati pa tudi tista, ki na koncu človeka pusti na cedilu, kajti *poslednjega dna ni, zadnje, za vselej odločilne, odrešilne besede ni, še nihče je ni slišal, ne izpregovoril; vse je zgolj blodnja in pot, je brezkončno romanje po tihih katakombah srca* (ZD 23, 10). To pa tudi razloži pojavljanje dolgih zloženih povedi (Pogorelec, 1976: 43) (primerjaj prvi primer v 4.4.2.2), v katerih si sledi vrsta simbolov – toda

vsi imajo isti arhisem – kar je znamenje asimptotičnega približevanja poslednji besedi, ki je ni.

LITERATURA

- BARTHES, R., 1971: *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
- BAUER, J., GREPL, M., 1980: *Skladba spisovné češtiny*. Praga: Státní pedagogické nakladatelství.
- BLEJEC, M., 1972: *Uvod v statistiko*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Ekonomska fakulteta.
- DRESSLER, W., 1973: *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- KOSOVEL, S., 1977: *Pesmi in konstrukcije*. Kondor 171. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KRŽIŠNIK, E., 1979: *Frazeologija – frazeološka enota*. Predavanje v Slavističnem društvu Celje (tipkopis).
- MARCUS, S., 1974: *Matematička poetika*. Beograd: Nolit.
- MARTINOVIĆ, J., 1977: Simbolika prostora v Cankarjevi Hiši Marije Pomočnice. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ljubljana: Slovenska matica. 259–275.
- OCVIRK, A., 1969: Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizmu. *Ivan Cankar. Zbrano delo 7*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- PEJOVIĆ, D., 1969: Sumrak svijeta i traženje novoga čovjeka. Filozofski izvori i idejne komponente ekspresionizma. Ekspresionizam i hrvatska književnost. Posebno izdanje časopisa *Kritika*, svezak 3. Zagreb.
- PIRJEVEC, D., 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- POGORELEC, B., 1976: Ivan Cankar - vozlišče razvoja slovenske umetnosti. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta. 27–45.
- 1977: 0 dveh značilnostih Cankarjevega sloga. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ljubljana: Slovenska matica. 290–304.
- ŠTERNER, G., 1978: *Jugendstil, Jugoslavija*. Beograd.
- ŠUMI, N., 1954: *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*. Ljubljana: Mestni muzej.
- TOPORIŠČ, J., 1976: *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba Obzorja.
- , 1973–1974: K izrazju in tipologiji slovenske frazeologije. *Jezik in slovstvo*. 273–279.
- VAN DIJK, T. A., 1972: *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. Haag, Pariz: Mouton.

ZADRAVEC, F., 1972: *Zgodovina slovenskega slovstva* 6. Maribor: Založba Obzorja.

Prva objava v zborniku *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. *Obdobja* 4. (1983), 243–271.

SLOG JE POMEN, POMEN JE SLOG. IVAN CANKAR: *EDINA BESEDA*, CIRIL KOSMAČ: *POMLADNI DAN*

Danes je tudi v znanosti nesporno spoznanje, da »je jezik poglavitno sredstvo, s katerim poskušamo ustvariti pomen v svetu, ki sam po sebi nima pomena« (Verschueren, 2000: 22). Verschueren v tem prispevku ni naključno naveden. Njegovo osnovno stališče namreč je, da »pragmatika ni še ena sestavina jezikovne teorije, temveč ponuja drugačen pogled na jezik« (15). Njegov osnovni argument za to je, »da lahko jezikovni fenomeni, ki jih proučujemo z vidika njihove rabe, obstajajo na kateri koli ravni jezikovne strukture in zadevajo katero koli razmerje med obliko in pomenom« (15). Posledica je, »da se pragmatika« – kot drugačen pogled na jezik in torej kot celovita jezikoslovna teorija – »ukvarja z **drugačno vrsto ,pomena‘**« (kot semantika, ki preučuje pomen, neodvisen od konteksta, in klasična pragmatika, ki ga preučuje v kontekstu), »zaradi katerega lahko, na primer, govorimo celo o ‚pomenskosti‘ izbor med fonološkimi sistemi« (23 in sl.). Čeprav v tem prispevku ne moremo obširno govoriti o vseh vidikih Verschuernovega pojmovanja pomenskosti (glej predvsem drugi del njegove knjige *Razumeti pragmatiko*, ki ima naslov *Vidiki pomenskega delovanja jezika*), velja posebej omeniti, da »pragmatika poudarja funkcionalno povezanost jezika z drugimi platmi človeškega življenja« (24), to pa pomeni, da se Verschueren nagiba k »radikalnejši interdisciplinarnosti« raziskovanja jezika (393 in sl.).

V okviru takega »pogleda na jezik« je besedno zvezo iz naslova prispevka *slog je pomen, pomen je slog* mogoče vsaj v načelu imeti za primerno izhodišče razpravljanja. Umetnostna besedila so s svojo širitvijo jezikovnih možnosti – so pa prav tako del jezika, ki ga uporabljajo, in lahko med drugim pomagajo tudi pri osvetlitvi »pomembnih vidikov bolj vsakdanjega delovanja jezika« (95) – posebej primerna za tovrstne jezikovne raziskave. V prispevku bom pozornost namenil dvema umetnostnima besediloma, ki sta zaradi svoje izrazite ontološke problemati-

ke v marsikateri slogovni ubeseditveni prvini sorodni – Cankarjevi črtici *Edina beseda iz Podob iz sanj* (1917) in Kosmačevemu romanu *Pomladni dan* (1953).

Na tem mestu velja navesti za naše razpravljanje izredno pomemben odlomek iz razprave Brede Pogorelec (1982-1983: 285), ki ima pomemben naslov *Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih*. Naslov je pomemben zato, ker je Breda Pogorelec z njim napovedala svoje raziskovalno iskanje tistih slogovnih prvin v Tavčarjevi besedni umetnosti, ki napovedujejo slovensko Moderno, to pa je v razvoju slovenske književnosti tista slogovna smer, ki je pomenila »smrt« realizma v 19. stoletju:

»Razloček med jezikovnim znamenjem in obliko v neumetnostnem besedilu in med znamenjem in obliko v umetnostnem besedilu je v temeljni intenciji: v neumetnostnem besedilu je jezikovno znamenje podrejeno vsebini, nekako skrito za njo, saj gre v večini neumetnostnih besedil za enopomensko predstavitev izbrane predmetne vsebine, v umetnostnem besedilu pa je navadno razkrito, razvidno in tako postavljeno, da omogoča značilno večpomensko razbiranje te drugačnosti. V sporazumevanju terja, da pri branju umetnostnega jezika beremo tudi obliko, in to ne le v posameznih nadrobnostih, ampak v celoviti urejenosti besedila.« (Poudaril T. S.)

Iz navedenega odlomka je očitno, da sta pogleda Brede Pogorelec in Jefa Verschuerna na jezik v marsičem podobna, odlomek sam pa zastavlja kar nekaj pomembnih vprašanj, ki jih je za zdaj mogoče samo nakazati. Dve sta izredno pomembni in tudi najpomembnejši: kaj omogoča enopomenskost predstavitve predmetne vsebine v večini neumetnostnih besedil in kaj večpomenskost v umetnostnih besedilih ter kako to vpliva na slogovne uresničitve besedil. Na obe vprašanji v prispevku zaradi omejenega obsega ne bo mogoče povsem natančno in celovito odgovoriti, bo pa mogoče zarisati glavno smer razmišljanja.

Ivan Cankar je v *Podobah iz sanj* – v knjižni obliki so izšle leta 1917, ko je še divjala prva svetovna vojna – svoje umetnostno snovanje osredotočil na mučno iskanje *edine, zadnje, za vselej odločilne in odrešilne besede*. Ta naj bi razodela najgloblji smisel življenja, ki ga določa – in se tako pogosto zdi – zanika smrt. Iskanje te *odrešilne besede* je vpeto v trikotnik *besedna umetnost-življenje-smrt*, kar pomeni, da Cankar v črticah – torej v besedni umetnostni obliki in na umetnostni način – ubeseduje svoje razmerje do besedne umetnosti, to razmerje pa je, kot bomo še videli, najtesneje povezano z razmerjem do življenja in smrti.

V *Uvodu* k *Podobam iz sanj* je Cankar s primerjavo dveh načinov besednega umetnostnega ustvarjanja nakazal svoje predsmrtno razumevanje umetnosti. Zavrgel je umetnost, ki se igra s tako imenovanimi tujimi besedami (bodimo pozorni na množinsko obliko!):

Mlad človek snuje verzę, rimo stavi do rime; in vse teče prijetno po ravni strugi, brez težave, kar samo ob sebi, ter je nazadnje čisto podobno pesmi. Sladko cingljanje mu zveni v ušesu – odkod? Kakor spomin je na nekaj lepega, toplega, ki je bilo – keje, kedaj? Tiho, skrivnostno šepetajo besede, šume kakor z vetrom leteče listje – kaj neki pomenijo? Nekaj pomenijo vsekakor; oko je rosno, srce mehko ob njih zvoiku. Ljubezem, brepenenje, bridkost ... na tisoče jih je, brez števila, zmerom slajših in zmerom lepših; besede so, milo pojoče ... ali tako čudno daljne so, kakor da jih tam keje za goro prepeva z zamolklim glasom vse nekdo drugi, neznan človek, ki je morda že zdavnaj umrl. Njemu, človeku za goro, so bile nekoč te besede živa bitja s telesnim obrazom in vročo krijo; dragim so brezglasna, brezoblična skrivnost, tudi tej mladi roki, ki jih piše trepetaje na zlato obrobjen papir. Brezoblična, brezglasna skrivnost, z rimami popisan žid, za katerim je življenje.

Ali nekoč pride ura – ne pobliskoma, kakor razsvetljenje iz nebes, temveč počasi, korak za korakom, noč do noči, motna, nema slutnja, ki se neslišno plazji v dušo in ni jasna, dokler ne stoji tik pred licem; in ta mladi človek ugleda mrtvi, pobeljeni žid pred seboj in svoje mrtve besede na njem. Užaljen in osramočen občuti, da je bil podoben otroku, ki se igra s pisanimi kamenčki, izposojenimi besedami in se trudi, da bi zgradil novo hišo, ali morda celo tempelj.

Kaj bo od zdaj naprej iskal Cankar?

Izmed vseh izbran, med vsemi zaznamenovan pa je tisti, ki zasliši, kako tem lepim, daljnim, tujim besedam odgovarjajo in odpevajo iz globočine srca druge besede, čisto nove in čisto njegove, odpevajo še zamolklo, plaho, jecljajoč, pa zmerom bolj moško in zmerom bolj razločno, zmerom svetleje in glasneje, dokler v njih zvoiku in svetlobi ne utonejo za vselej vse druge luči in vsi drugi glasovi. Pa glej čudo prečudno: one daljne, tuje, nerazumljive besede so letele na beli papir kar same, druga se je prijazno vrstila k drugi in ponevedoma, nalepem je zaklenkala pesem, kakor da je bila že zdavnaj na papirju, v zraku in v ušesu; beseda nova, beseda lastna (beseda je zdaj v ednini!) pa se brani papirja, noče na jezik, ne v pero. V srcu je; jasna je v njem, zrela, vpije, da bi ugledala jutranjo luč; ali prirastla je globoko v dnu, iztrgati jo je treba siloma, neusmiljeno, pa naj se razlije kri.

Čeprav nam za zdaj marsikaj ni jasno, vemo vsaj nekaj: beseda v umetnosti ne sme biti stara, ampak nova, ne sme biti tuja, ampak lastna, in še iztrgati jo je treba iz srca. In če je bilo snovanje starih besed prijetno in prijazno opravilo, potem je iskanje in izrekanje te besede,

ki je povrh vsega še v edninski obliki, izredno mučno dejanje, ki mu je umetnik z vsem svojim bitjem popolnoma zavezan in se mu ne more in ne sme odtegniti.

Skrivnost te nove, lastne besede nam bo morda nekoliko odstrla za to priložnost primerno okrajšana in poenostavljena analiza besedilnega postopka v črtici s pomenljivim naslovom *Edina beseda*.

Pri branju nas najprej presenetijo, da je črtica sestavljena iz petih odstavkov s popolnoma enako besedilno temo: o edini besedi, ki bi osmislila celotno življenje, ki pa jo človek ne more izreči, ker ga prehiti smrt. V neumetnostnih besedilih bi taka količina ponavljanja pomenila izredno znižanje informativnosti, če ne bi bila celo agramatična (Beaugrande, Dressler 1992: 101–115), v umetnostnih besedilih pa po Umberto Ecu tako velika redundantnost povzroča sporočilno napetost – sporočilo postane zaradi tega dvoumno. K problemu ponavljanja in znameniti Jakobsonovi (1989: 160) definiciji poetske funkcije, ki projicira načelo ekvivalence s selekcijske osi na kombinacijsko, se bomo še vrnili, ko bomo v analizi – predvsem prvega odstavka in še zlasti njegovih zadnjih štirih povedi – spoznali, da to ni edini besedilni postopek, ki oblikuje dvoumnost. Prvi odstavek črtice se glasi:

Med najbolj zgodnjimi in najbolj razločnimi spomini izra otroških let mi je spomin na smrt. Bila je velika, prazna soba, morda le v spominu tako velika in prazna; v kotu kraj peči je stala postelja, zastrta od stropa do tal z zelenimi kunjami; tam je ležal naš stari oče ves čas, kolikor sem ga poznal. Živega vidim komaj še za meglami; čemeran obraz, sivkasta, zgrbljena lica, debela spodnja usten, od katere je kapalo na krožnik in na odejo, kadar je počasi, s tresočo roko nesel žlico k ustom. Njegovega glasu ne slišim več in zdi se mi, da ga zares nikoli nisem slišal. Zdaj je ležal na čistih, belih rjuhah in se ni ganil; sveče so gorele kraj postelje, v sobi je dišalo po loju, vse je bilo prazniško; in rekli so, da je mrtev. Stopil sem blizu k vzglavju; ni me bilo strah, tudi žalosten nisem bil, ker nisem vedel, kaj da je strah in žalost; le radoveden sem bil sila, kaj da se bo nenadoma prikazalo posebnega na tem sivkastem obrazu, kaj da bo mahoma presekal in na obe strani prevrnilo ta čudni mir in to po loju dišečo tišino in kedaj da se bo zgenila ta debela spodnja usten ter izpregovorila naglas. Kajti očitno mi je bilo, da stoji prav tik za to ustno beseda, ki čaka, da stopi nanjo ter se razodene ljudem; kakor stoji človek za durmi, drži za kljuko ter se le še za trenotek obotavlja, da pritisne nanjo. Zdelo se mi je, da se tudi vsi drugi ozirajo po tej besedi, da je vse že določeno in pripravljeno, le besede še ni in da je samo zaradi nje ta prazniška tišina in ta zlovoljni, trepetajoči, nemirni mir.

Prva poved *Med najbolj zgodnjimi in najbolj razločnimi spomini izra otro-*

ških let mi je spomin na smrt vpelje prvoosebnega pripovedovalca in napove upovedovanje njegovega razmerja do smrti, v prvem odstavku konkretno do smrti njegovega starega očeta. Za Cankarjev besedilni postopek sta izredno pomembni tako imenovani sprožilni opisni povedi. Tretja poved prinaša opis starega očeta, osredotočen predvsem na detajle na njegovem obrazu (posamezne dele besedila grafično poudaril T. S.):

Živega vidim komaj še za meglami; čemeren obraz, sivkasta, zgrbljena na lica, debela spodnja usten, od katere je kapalo na krožnik in na odejo, kadar je počasi, s tresočo roko nesel žlico k ustom.

V peti povedi pa so upovedene predmetne, čutnozaznavne in razpoloženske okoliščine:

Zdaj je ležal na čistih, belih rjuhah in se ni ganil; sveče so gorele kraj postelje, v sobi je dišalo po loju, vse je bilo prazniško; in rekli so, da je mrtev.

Cankar namreč uporabi besedno gradivo detajlov iz obeh opisov za oblikovanje nadaljnjega, odločilnega dela besedila v prvem odstavku, pri čemer je postopek postopen. V šesti povedi se omenjeno besedno gradivo deloma združi:

Stopil sem blizu k vzglavju; ni me bilo strah, tudi žalosten nisem bil, ker nisem vedel, kaj da je strah in žalost; le radoveden sem bil sila, kaj da se bo nenadoma prikazalo posebnega na tem sivkastem obrazu, kaj da bo mahoma presekalo in na obe strani prevrnilo ta čudni mir in to po loju dišečo tišino in kedaj da se bo zgenila ta debela spodnja usten ter izpregovorila naglas.

Združuje pa ga pripovedovalčevo radovedno in nestrpno pričakovanje, kaj se bo zgodilo z upovedenimi prvinami iz obeh opisov oziroma opisnimi detajli. Napetost pričakovanja v besedilu vzpostavljajo vprašalni zaimki v vezniški vlogi v treh paralelno zgrajenih odvisnikih. V prvih dveh *kaj da se bo nenadoma prikazalo posebnega na tem sivkastem obrazu, kaj da bo mahoma presekalo in na obe strani prevrnilo ta čudni mir in to po loju dišečo tišino* pomenita – sicer seveda neznanega – povzročitelja spremembe stanja, v tretjem *kedaj da se bo zgenila ta debela spodnja usten ter izpregovorila naglas* pa – tudi neznan – čas spremembe. Zanimiva je razvrstitev posameznih detajlov: posameznosti iz opisa obraza starega očeta oklepata okoliščine, pri čemer je logično za nadaljnji razvoj besedila, da se *spodnja usten* pojavi na koncu. Vsi detajli so opremljeni z anaforičnimi kazalnimi zaimki, najbolj

presenetljivo pa je, da tudi obe okoliščini, *mir* in *tišina*, ki ju mora bralec – za nazaj seveda – inferirati v peti povedi, v kateri so opisane okoliščine in v kateri omenjeni okoliščini sploh nista izraženi. Pri tem mu je v pomoč prilastek v besedni pomensko sinestezijski zvezi *to po loju dišeča tišina* – v peti povedi je prilastkovno besedno gradivo del verbalne ozioroma glagolske fraze: *v sobi je dišalo po loju*. Omeniti velja tudi zanimivo združevanje ponovnih ponovitev v besedni zvezi *na tem sivkastem obrazu*: prilastek *sivkast* v prejšnji peti povedi ne določa *obrazu*, ampak *lica*.

Sedma in osma, predzadnja in zadnja poved pomenita vrh in jedro odstavkovnega besedila. Po smislu sta si stavčna zveza iz šeste povedi *le radoveden sem bil sila, / ... / kedaj da se bo zženila ta debela spodnja usten ter izpregovorila naglas* in sedma poved *Kajti očitno mi je bilo, da stoji prav tik za to ustno beseda, ki čaka, da stopi nanjo ter se razodene ljudem; kakor stoji človek za durmi, drži za kljuko ter se le še za trenotek obotavlja, da pritisne nanjo* podobni, le kognitivna izraza v glavnih stavkih sta različna – besedna zveza *očitno mi je bilo* izraža namreč popolno prepričanost. Za nas pa je posebej pomembna pomenska zgradba in razvijanje pomenov v zadnjih dveh povedih. Na prvi pogled je jasno, da je v prvem delu sedme povedi *beseda* personificirani agens – kar pomeni, da so *besedi* pomensko pripisane značilnosti človeka –: *beseda stoji tik za ustno, beseda čaka, da stopi nanjo, beseda se razodene 1judem*. Bralec tako asociacijo zlahka realizira, vendar mu jo Cankar v sledeči primeri *kakor stoji človek za durmi, drži za kljuko ter se le še za trenotek obotavlja, da pritisne nanjo* tudi nazorno in eksplicitno pojasni. Primera ima – kot bomo še videli – posebno, dvoumno vlogo: *beseda za ustno* je sicer res podobna *človeku za durmi*, zlahka lahko izenačimo tudi zvezi *beseda čaka, da stopi na ustno* in *človek se le še za trenotek obotavlja, da pritisne na kljuko*, vendar je to glede na prvi del sedme povedi le spet pomenska razločenost *človeka* in *besede*. Osma poved *Zdelo se mi je, da se tudi vsi drugi ozirajo po tej besedi, da je vse že določeno in pripravljeno, le besede še ni in da je samo zaradi nje ta prazniška tišina in ta zlovoljni, trepetajoči, nemirni mir* pomena *človeka* in *besede* spet združi v neločljivo celoto, in to na prav poseben način: *sedaj se ljudje ozirajo po tej besedi*, kakor bi se ozirali *ljudje v sobi po človeku, ki stoji še za vrati in ki je že prijel za kljuko, samo vrat še ni odprl*. Gre za prefinjeno aktualiziranje pomenskih implikacij, ki jih vsebuje sama primera, hkrati – to moram posebej poudariti – pa za nadaljevanje povsem stvarnega dogajanja ob postelji umrlega. S takim postopkom se okrasna in retorična vloga primere spremeni: njeno besedno gradivo in

različne pomenske implikacije, ki jih vsebuje, se osamosvojijo in se na različne načine zlepljajo z različnimi agensi – predvsem *besedo* in ljudmi. Lep zglede je konec drugega odstavka:

Ali groza mi ni segla od teh košatih obrvi, ne od kamenite čeljusti, tudi ne od silnih rok, ki so se oklepale razpela kakor ugrabljene dediščine; temveč strmela je name z usten, teh stisnjenih, pod ostrim zobom zgrizenih, ki bi na ves glas povedale, do samih nebes zavpile besedo, kakor je človeško uho še nikoli ni slišalo. Že je bilo iz dna vsega spoznanja planila do roba, do duri, stresla že rožljaje za kljuko; tedaj se je zavrtel ključ zadnjikrat in za zmerom, zob se je zasadil v črno kri. In ustna se niso genile več. Na zaklenjenih durih pa se je poznalo, kdo je stal pravkar tik za njimi, kdo je trkal nanje, preden je okamenel.

V povedi *Že je bilo iz dna vsega spoznanja planila do roba, do duri, stresla že rožljaje za kljuko; tedaj se je zavrtel ključ zadnjikrat in za zmerom, zob se je zasadil v črno kri* je besedno gradivo na tak ali drugačen način povezano z besednim gradivom in smislom primere, agens oziroma povzročitelj pa je *beseda*. V sledeči povedi *Na zaklenjenih durih pa se je poznalo, kdo je stal pravkar tik za njimi, kdo je trkal nanje, preden je okamenel* pa bi običajno branje pričakovalo, da je agens oziroma povzročitelj tudi *beseda*, vendar je to mesto zapolnjeno z vprašalnim zaimkom *kdo*, ki lahko zaznamuje samo človeka – torej umrlega. Cankarjev umetnostni postopek dokaj razvidno izenači *besedo* in *človeka*, ki bi to odrešilno *besedo* moral izreči pred smrtjo, pa je ne.

Naša sicer nepopolna in v marsičem tudi pomanjkljiva analiza nas je pripeljala do paradoksnih rezultatov: če je *beseda* – seveda ne vsaka, ampak tista edina, ki naj bi bila naglas povedana vsem živim ljudem, kar edino je vredno in potrebno povedati – na neki način izenačena s *človekom*, ki jo izreka, potem ta beseda nekako nima pomena; povrh vsega je vsak človek s svojo smrtjo za vedno neizrečeno odnese s seboj v grob. Beseda torej je in je ni. Še bolj paradokсно pa je, da mora umetnik, če je res pravi umetnik, ta položaj – da se tako nejasno izrazimo – ubesedovati kar naprej in naprej in tako rekoč brez prestanka. Črtica *Edina beseda* je sestavljena iz petih odstavkov, ki so nekako besedila in zgodbe zase (odstavki po vrsti ubesedujejo smrt pripovedovalčevega starega očeta, brezbožneža, pripovedovalčeve matere, človeka nasploh, v zadnjem odstavku pa so ubesedena *trupla 1judi na položnem brdu*), pa vendar so si med seboj po »smislu« – če je to sploh prava beseda – popolnoma enaka in enake – bralec, navajen branja običajnih besedil, v njih nekako ne

more najti poante, kakor je ne more najti v Murnovi leta 1900 napisani pesmi *Zima*, ki pripoveduje – gre namreč za pripovedni besedilni vzorec – o življenju gorjancev brez kakršnegakoli zapleta. (Za pripovedni besedilni vzorec sta poleg še nekaterih prvin značilna predvsem zaplet in razplet (Heinemann, Viehweger 1991: 241–244) oziroma cilj, namen, zaključna poanta, ki pomeni tudi pripovedovalčevo osebno vrednotenje pripovednega dogajanja (Bruner 1990; Gergen 1994: 189–190). Pri tem je treba posebej poudariti izredno pomembno ugotovitev Kennetha Gergena (1994: 195), da so različne oblike pripovednega besedilnega vzorca kulturnozgodovinsko pogojene.) Pa vendar so si odstavki po nečem med seboj precej drugačni – in sicer po svoji izredno prefinjeni jezikovni oblikovanosti. Kakor da bi v črtici zasijala Jakobsonova definicija poetske funkcije, ki projicira načelo ekvivalence s selekcijske osi na kombinacijsko. Jasno je, da se sprašujemo po tem, kakšno resnico ubeseduje Cankar v *Podobah iz sanj*, če ni v njih oprijemljive poante. To poanto je namreč že Hegel rezerviral za znanost v svoji izjavi, da si mora duh pri svojem spoznavanju resnice najti primernejšo obliko spoznavanja, kot je umetnost – to pa je seveda znanost, pri čemer pa se bo umetnost seveda še naprej razvijala in izpopolnjevala, samo čutno svätenje ideje ne bo več. Kakšno resnico, če to ni ideja, torej ubeseduje Cankar? Pojasnilo moramo poiskati čisto v Koncu *Podob*, pisano z malo in veliko začetnico:

Ali ganil se ni moj gost, moj sodnik (to je namreč Smrt), ni mi odgovoril, ni me izpustil.

Takrat se je v grozi in bolesti razklatlo moje srce, da je dalo, kar je še imelo: »Bog!«

V tistem hipu, ob tisti besedi sem se sladko zbudil iz dolge, strašne boleznii. Poleg mene, ob čaju, je sedela svetnica odrešenica; držala me je za roko in smehljala se je, kakor se mati smehlja otroku, ki je ozdravel.

Ime ji je bilo: Življenje, Mladost, Ljubezen. –

Smrt šele razkrije resnico, da smo, da živimo (Smrt v črtici izreče tudi sledeče besede: *Pomislil nisi, da nikoli še nobena solza ni bila potočena zastonj, da nikoli nobena kaplja krvi še ni bila prelita zastonj; pomislil nisi, da je smrt mati in da teše nebeški tesar mrtvaško posteljo in zibel obenem.*). To resnico Heidegger imenuje bit. Vsako bivajoče je in ta je – to je namreč bit – je že Platonu in Aristotelu pomenil čudež. Očitno je, da imajo pomenska blokiranost edine besede, ponavljajoče opozarjanje nanjo in izredna besedna virtuoznost v črtici izvor prav v tej resnici.

Leta 1953 – torej 36 let kasneje, kot so izšle Cankarjeve *Podobe iz sanj* – je Ciril Kosmač izdal svoj roman *Pomladni dan*, ki ima v razvoju slovenskega pripovedništva enega od ključnih mest. Razmišljanje o pomenu Kosmačevega romana je mogoče začeti z dvema splošnima ugotovitvama o Kosmačevem proznem ustvarjanju, veljata pa tudi za *Pomladni dan*. Prvo je v svoji knjigi *Pripovedna proza Cirila Kosmača* (1975) zapisala Helga Glušič, in sicer o kritiki, katere pozornost je namreč takoj pritegnil Kosmačev slog, »izrazit po svoji nazornosti in nabitosti, natrpanosti in zgoščenosti«, in za nekaj časa odtegnil pozornost od zanimanja za druge sestavine njegovega dela. Druga ugotovitev se skriva v enigmatični izjavi Josipa Vidmarja (1980: 8): »Bil je pisatelj, ki je v sebi doživel smrt realizma.« Iz obeh izjav lahko sklepamo, da je »smrt« realizma na neki način povezana s prevlado sloga nad »drugimi sestavinami dela«, kar poenostavljeno pomeni, da je v umetnostnem besedilu način jezikovnega oblikovanja začel postajati »pomembnejši« od resnice, ideje, ideologije ali bistva. Ali drugače povedano – Heglova formula o čutnem svetenju ideje, ki je zaznamovala realizem, Kosmačevemu umetnostnemu ustvarjanju ni več ustrezala. To pa pomeni, da je v njegovem ustvarjanju ideja problematizirana in relativizirana. Ali drugače povedano, domnevamo lahko, da je v njem ontološki pomen – tako kot pri Cankarju – začel izpodrivati spoznavnega.

Utemeljitev naše teze je mogoče začeti iskati v sklepnem poglavju romana, ki ga zaradi svoje pomembnosti navajamo skoraj v celoti (posamezne dele besedila grafično poudaril T. S.):

»Toda če je bilo res!« je spet poskočila teta.

»Dobro!« sem pribil. »Bilo je res. In vendar si se ti zlagala Kadetki, da je Gino padel v Dominovem robu. In ta laž ti ni prišla na jezik šele pri grobu. O tem si razmišljala že na Dolenji Travnici. Zakaj?«

»Za-kaj?« je zevnila teta. »Zato, ker...« Razširila je roke in umolknila.

»Zato, ker si pisala zgodbo,« sem rekel mirno. »Skušala si popraviti, dopolniti kos življenja. Vedela si, da bi bilo Kadetki neprimerno težje pri srcu, če bi izvedela, kako je Gino umrl. Čutila si, da Gino ne bi bil cel, da bi mu nekaj manjkalo. Zato si ga poslala v Dominov rob, v smrt, ki je prepričljiva in ki je zaključila njegovo podobo.«

»Saj, saj, saj!« je naglo pritrjevala teta in me bistro gledala.

»Vidiš. To sicer ni res, a je bolj resnično.«

»Sveda!« je prikimala. »Bolj prav je.«

»Bolj prav ... Dobro si povedala. Tudi za prav gre. Umetnost ima svoje zakone, ki niso nikjer zapisani, a so zato tem bolj neizprosni, ker so živi in neomajni.

A kaj bi govoril o tem. Boš že videla. Kmalu boš še sama verjela, da je Gino res padel v Dominovem robu. Prišla bo Kadetka in te bo spraševala o njegovi smrti, ti pa ji boš pripovedovala, kako je obležal v Trnarjevem Vrbju, kako je možgato prenašal bolečine in kaj vse je naročil, preden je izdihnil. Pozabila boš njegovo resnično smrt in verjela v izmišljeno.»

»Ooo ...« je teta široko odprla oči. »Saj bom res. Saj se mi že zdaj zdi, da je tam padel. Saj je bil miner. Ko je prižigal vžigalno vrstico, je gotovo mislil: Zdaj bo tresčilo po dolini in Božena bo vedela, da je to moj pozdrav ... O, saj se mi že blede!« je vzkliknila in se prijela za glavo. »Kako je to čudno!...«

»Čudno, čudno,« sem prikimal.

»In ti tako pišeš?... Iz svoje glave? ... Čudno ... «

»Čudno. A najbolj čudno je, da človek v to zabi vse svoje življenje, da prebedi noči in noči, z vsem svetom sprt, lačen in premrl, in piše, piše, piše, brez pritiska in brez ukaza. Od kod ta obsedenost! In le čemu?... Mar bi drva sekal!«

»Ooo ... « je vzkliknila teta. »Ali si hud?«

*»Kaj bom hud!« sem zamahnil z roko. Nato sem se nasmehnil in dodal: **»Pa tudi če bi bil hud, bi bilo to samo na zunaj res, resnično pa ne bi bilo.«***

*Pogledal sem po dolini. Ležala je pred mano, odprta in razgrnjena vse do Baškega briba. Od tam naprej je silila v nebo cela truma vrhov in gora najrazličnejših velikosti in oblik, za vsemi in nad vsemi pa je ponosno stal širokoplečati, stari sivolasi Krn in mirno žarel v zabajajočem soncu. Ob tej uri se je pokrajina že spreminjala. Kar vidno je izgubljala jasne obrise in kopnela v večerni mrak. Pomiril sem se ter se vprašal, od kod poznam prav to sliko. I, seveda, pred petnajstimi leti sem jo gledal prav s tega kolnika; **zraven mene je stala dvanajstletna Kadetka s šopkom šmarnic v rokav; pocukala me je za rokav, uprla vame velike, sinje oči ter me z vso otroško rešnobno vprašala, če si lahko zamislim, da me sploh ne bi bilo.***

Ob tem živem spominu sem zmajal z glavo in se nasmehnil.

»Ne, tega si res ne morem zamisliti,« sem zamrmral. »A tudi, če bi si lahko zamislil, bi mi bilo strašno žal. Tako rad živim!«

»Kaj praviš?« se je oglasila teta.

»O, nič,« sem zamahnil z roko. »Samo glasno mislim.«

»O Kadetki?«

»Tudi,« sem prikimal. »Nemara bom nekoč le napisal zgodbo o njej, kljub vsem naključjem, ki me tako motijo, kajti poglavito vlogo sta odigrali dve strašni naključji – dve svetovni vojni.«

»Da boš napisal?« se je razveselila teta.

»Bom. A ti se boš jezila, ker ne bo vse tako, kakor je bilo res. Tudi jaz se bom včasih zlagal, kakor si se ti.«

»Samo, da bo lepo!« je odgovorila.

»Če bo resnično, bo tudi lepo,« sem rekel in vstal.

Spustila sva se po Očetovi senožeti. Na Dolenji Travnici sva se ustavila in še enkrat pogledala po dolini, ki se je že oglašala. Podzemljik je še vedno stal na skali nad tolmunom, mahal z rokami in kriče priganjal svoje vaščane, par konj je peketalo po cesti, Idrijca je šumela, ptice so pele, od vsepovsod so prihajali razni zvoki ter se zlivali v glasni utrip življenja. Bilo je, kakor bi stal sredi velikega srca. O, bil je tako lep pomladni dan, svetel in zveneč, kakor iz čistega srebra ulit.

Pozornost je treba najprej usmeriti na poudarjene eksplicitne izjave pripovedovalca, ena, in sicer ključna, je Kadetkina, in jo pripovedovalec le povzema. Prvo izreče pripovedovalec v pogovoru s svojo teto, ko razpravljata o tetinem svojevrstnem »pisanju zgodbe« (kar je treba, upoštevajoč sobesedilo, razumeti kot pisanje umetnostnega besedila), v kateri se je Kadetki »zlagala«, da je Gino padel v Dominovem robu, in se glasi: »Vidiš. **To sicer ni res, a je bolj resnično.**«

Izjava s svojo protivnostno zgradbo vzpostavlja nasprotje med tistim, kar je res in kar je mogoče preverjati z dejstvi iz realnega sveta, in tistim, kar je resnično. Prvo ni umetnost, drugo je – ali drugače, za pripovedovalca posnemanje preverljivih empiričnih dejstev ni umetnost, umetnost je tisto, kar je *bolj resnično*. Na prvi pogled se zdi, da je v izjavi pripovedovalec zavrgel tako imenovano mimetičnost oziroma posnemanje kot bistvo umetniškosti umetnostnih besedil. Vendar bi naša ugotovitev lahko bila preveč površna in morda tudi netočna, saj se zastavljata dve vprašanji: kaj posnemanje v umetnosti v bistvu sploh pomeni in kaj je tisto, kar pripovedovalec imenuje *bolj resnično*.

Znano je, da posnemanje nikoli ni bilo mišljeno kot pasivno posnemanje resničnih dejstev, oseb, misli, čustev in dogodkov, torej nečesa bivajočega, kar obstaja zunaj umetnosti, ampak posnemanje bivajočega v njegovi tipičnosti (Engels) oziroma bistva bivajočega. Tipičnost oziroma bistvo je torej odločalo o tem, kaj je bilo »vredno« umetnostne upodobitve oziroma ubeseditve – ali, če navedemo Pirjevčeve (1979: 544) besede, »umetnost ne posnema bivajočega zaradi njega samega, marveč glede na njegovo bistvo oziroma glede na njegov pomen za določeno ideologijo.« Hegel je tako umetnost opisal z besedno zvezo čutno svätenje ideje (več o teh problemih Pirjevec, 1979). V posnemovalski umetnosti se razkriva metafizično razumevanje biti, to pa Pirjevec (1979: 548) opisuje z naslednjimi besedami:

»Njegov junak (junak evropskega romana, op. T. S.) je vedno nosi-

lec neke ideje ali vizije sveta in človeka. V imenu te vizije spreminja svet in uravnava svoje življenje, kar pomeni, da odstranja, briše, odmetava, skratka, zanikuje in uničuje vse, kar ni v skladu z idejo, bistvom in resnico. /... / Vse to pa jasno kaže, da o realnosti, obstojnosti in biti oziroma nebity odločajo ravno bistvo, ideja, resnica, smisel in pomen. Resnično je samo to, kar je v skladu z idejo, in to seveda pomeni, da ima ideja pomen biti, je torej resnični izvor vsega, kar je.«

Ali se pripovedovalec morda giblje še vedno znotraj posnemovalskega načina umetnostnega ustvarjanja ali pa ga že zapušča, je odvisno od tega, v imenu česa je teta v svoji zgodbi o Ginovi smrti *skušala popraviti, dopolniti kos življenja* in zakaj je *čutila, da Gino ne bi bil cel, da bi mu nekaj manjkalo*, če bi Kadetki po resnici povedala, kako je umrl. Po pripovedovalčevih besedah – teta se v razgovoru z njimi popolnoma strinja – si je teta način Ginove smrti izmislila, ker je *vedela, da bi bilo Kadetki neprimerno težje pri srcu, če bi izvedela, kako je Gino umrl*. Izmislila si ga je torej zato, ker ni hotela *prizadeti* Kadetke kot človeka – *kot je čutila, da Gino ne bi bil cel, da bi mu nekaj manjkalo* kot človeku, *če bi Kadetki po resnici povedala, kako je umrl*. Domnevati je torej mogoče, da je teta v *svoji zgodbi popravljala življenje* v imenu človeka. Vprašanje je samo, ali v imenu kakšne posebne ideje o človeku ali v imenu človeka, kakršen in kakršenkoli *že je*. Odgovor razkriva del besedila v zaključku romana:

Pogledal sem po dolini. Ležala je pred mano, odprta in razgrnjena vse do Baškega briba. Od tam naprej je silila v nebo cela truma vrhov in gora najrazličnejših velikosti in oblik, za vsemi in nad vsemi pa je ponosno stal širokoplečati, stari sivolasi Krn in mirno žarel v zabajajočem soncu. Ob tej uri se je pokrajina že spreminjala. Kar vidno je izgubljala jasne obrise in kopnela v večerni mrak. Pomiril sem se ter se vprašal, od kod poznam prav to sliko.

*I, seveda, pred petnajstimi leti sem jo gledal prav s tega kolnika; **zraven mene je stala dvanajstletna Kadetka s šopkom šmarnic v rokav; pocukala me je za rokav, uprla vame velike, sinje oči ter me z vso otroško resnobo vprašala, če si lahko zamislim, da me sploh ne bi bilo.***

Ob tem živem spominu sem zmajal z glavo in se nasmehnil.

»Ne, tega si res ne morem zamisliti,« sem zamrmral. »A tudi, če bi si lahko zamislil, bi mi bilo strašno žal. Tako rad živim!«

Pripovedovalec v njem uporablja tako imenovani asociacijski način ubeseditve. Pogled na pokrajino s Krnom ga spomni na dogodek pred drugo svetovno vojno in na njegov razgovor s Kadetko, ki ga je takrat v zanj najbolj težkih časih (umrla mu je mati, njegove dijaške prijatelje,

Slovence, pa so fašisti v Trstu obsodili na smrt in ustrelili) z vprašanjem: *Povej, ali si ti lahko misliš, da te ne bi bilo?* popolnoma presenetila in izzvala osorni odziv. Naj na tem mestu le omenimo, da je Kadetkino vprašanje v bistvu parafraza Leibnizovega najbolj temeljnega filozofskega vprašanja: »Zakaj je bivajoče in ne raje nič?«, ki ga je Heidegger v svojem znamenitem predavanju *Kaj je metafizika?* leta 1929 »razvil v vprašanje, zakaj je metafizika, za njo pa tudi vse znanosti, ki so vzniknile iz nje, sprašuje le po bivajočem, za bit kot bit, za bit, ki ni nič bivajočega, pa ostaja slepa in gluha« (Heidegger, 1995: 214). Pripovedovalec se je v razgovoru pred drugo svetovno vojno na Kadetkino vprašanje zaradi svoje mučne in zbegane zapredenosti vase odzval omalovažujoče: *Same neumnosti vprašuješ! – sem se otresel. – Kakor pravi otrok!, v zaključku romana pa je po vseh preizkušnjah, ki mu jih je prineslo življenje, končno dojel vso globino vprašanja: »Ne, tega si res ne morem zamisliti,« sem zamrmral. »A tudi, če bi si lahko zamislil, bi mi bilo strašno žal. Tako rad živim!«*

Očitno torej je, da je pripovedovalec s to izjavo dokončno spoznal in priznal, da je v življenju na neki način najpomembnejše življenje, to pa je bivanje oziroma obstajanje samo. Zdaj je tudi popolnoma jasno, da tudi sam opis pokrajine s Krnom kot osrednjo točko tako v prvi kot v drugi pojavitvi opozarja na to resnico – še več, prav pokrajina sama je s svojo *prisotnostjo in lepoto* v razgovoru med pripovedovalcem in Kadetko pred drugo svetovno vojno sprožila Kadetkino vprašanje in dokončno pripovedovalčevo spoznanje v zaključku romana.

Prav tako je jasnejši tudi pomen drobnih sprememb v ubeseditvi, ki opazno zaznamujejo ponovljeni krajinski opis v zaključnem poglavju in poudarjajo samo bivanje narave. V povedi *Od tam naprej je silila v nebo cela truma vrhov in gora najrazličnejših velikosti in oblik, za vsemi in nad vsemi pa je ponosno stal širokoplečati, stari sivolasi Krn in mirno žarel v zabajajočem soncu* tako stojita zdaj ob samostalniku *Krn* še pridevnik *stari*, ob glagolu *žareti* pa načinovni prislov *mirno*, prav zadnji pomen pa se pojavlja tudi v glagolu *pomiriti se* v prvem povedku povedi, ki neposredno sledi krajinskemu opisu in opisuje pripovedovalčev čustveni in duhovni odziv na pokrajino ter pomeni pripovedovalčevo zlitje z njo: *Pomiril sem se ter se vprašal, od kod poznam prav to sliko.* To pa ni edino zlitje z naravo v romanu. Navesti je treba samo zaključek predzadnjega poglavja, v katerem je opisan odhod Kadetke, ki je v vsem romanu izpričevala resnico bivanja

in ki je pripovedovalca s svojim vprašanjem tudi eksplicitno opozorila nanjo, in njene hčerke z Ginovega groba:

Stisnil sem ji roko, ki je bila bladna in raskava od zemlje.

»Na svidenje.«

»Na svidenje,« je odgovorila z mehkom glasom, si posadila Silvijo za vrat in stopila po hodniku.

Kmalu je izgubila pod visečimi vejami cvetočega negoja.

Teta se je glasno oddahnila in se kar sesedla. Jaz pa sem obstal in čakal, da se bo Kadetka prikazala še na kolenu Ostrega brda. Prikazala se je. Njena postava se je zarisala na jasno nebo in nepremično obstala za hip, nato je počasi izgubila, kakor bi se pogreznila za Krn.

Pozorni moramo biti predvsem na ubeseditiv v opisu Kadetkinega odhajanja za obzorje v zadnjih dveh povedih. Zanj je značilna nenavadna, skoraj že nestvarna abstraktna in skoraj brezčasna staticnost opisa v stavkih *Njena postava se je zarisala na jasno nebo in nepremično obstala za hip*, ki jo ustvarja kombinacija metonimične zveze v osebk (njena postava namesto *Kadetka*), nenavadne rabe sklona obveznega določila glagola *zarisati se* – *zarisati se na nebo* namesto *zarisati se na nebu*, samega ekspresivnega glagola *zarisati se*, katerega pomen zlahka povežemo s pomenom besede *slika*, ki sicer zaznamuje že navedeni pokrajinski prizor s Krnom, v povedi *Pomiril sem se ter se vprašal, od kod poznam prav to sliko*, ter pomena drugega stavka */Njena postava je/ nepremično obstala za hip*. Samo zlitje z naravo pa konotira stavčna primera v zaključku povedi – *kakor bi se pogreznila za Krn*, za tisto goro torej, ki ima osrednje mesto v že navedenem opisu pokrajine, zanj pa smo ugotovili, da s svojo mirno in brezčasno *prisotnostjo* in *lepoto* opozarja na resnico biti – prvič v razgovoru med pripovedovalcem in Kadetko, ko je Kadetka pripovedovalcu zastavila že omenjeno temeljno vprašanje o bivanju, in drugič v zaključku romana, ko se pripovedovalec nanj z vso odprtostjo odzove in ko se tudi njemu razkrije resnica biti.

Zdaj nam postaja nekoliko razumljivejši zadnji del razgovora med pripovedovalcem in teto v zaključku romana, v katerem pripovedovalec teti razkrije, da bo morda napisal zgodbo o Kadetki, o tisti osebi torej, ki je v romanu ves čas na neki način izpričevala resnico biti. Dialog je zaradi njegove pomembnosti treba navesti še enkrat:

»Nemara bom nekoč le napisal zgodbo o njej, kljub vsem naključjem, ki me tako motijo, kajti poglobitno vlogo sta odigrali dve strašni naključji – dve svetovni vojni.«

»Da boš napisal?« se je razveselila teta.

»Bom. A ti se boš jezila, ker ne bo vse tako, kakor je bilo res. Tudi jaz se bom včasih zlagal, kakor si se ti.«

»Samo, da bo lepo!« je odgovorila.

»Če bo resnično, bo tudi lepo,« sem rekel in vstal.

Pripovedovalec v njem še enkrat zavrne posnemovalsko umetnostno načelo, hkrati pa na tetino pobudo uvede še eno lastnost umetnosti – lepoto, ki pa lahko zasije le, če je umetnostno besedilo *resnično*. Lepoto pa izžareva prav tista pokrajina, ki se pojavlja v opisih, in jo je mogoče začutiti na primer v odzivu Kadetke nanjo v razgovoru s pripovedovalcem pred drugo svetovno vojno – *Kadetka je stala zraven mene, glasno sopla in s široko odprtimi očmi sledila mojemu pogledu, ki je počasi romal od gore do gore. Nato je globoko vzdihnila in me spet pocukala za rokan. – Povej, ali si ti lahko misliš, da te ne bi bilo?* In prav tista pokrajina samo s svojo prisotnostjo razkriva resnico biti. Čeprav v prispevku ni mogoče analizirati vsega romana, se zdi, da je dovolj upravičena domneva, da je tudi umetnostno besedilo resnično le takrat, kadar opozarja in razkriva omenjeno resnico.

Zaključni odstavek romana pa podpira in krepi še eno domnevo, in sicer da z razkritjem resnice biti v umetnostnih besedilih postaja posebno privilegirani besedilni vzorec prav opis:

Spustila sva se po Očetovi senožeti. Na Dolenji Travnici sva se ustavila in še enkrat pogledala po dolini, ki se je že oglašala. Podzemljic je še vedno stal na skali nad tolmunom, mahal z rokami in kriče priganjal svoje vaščane, par konj je peketalo po cesti, Idrijca je šumela, ptice so pele, od vseporsod so prihajali razni žvoki ter se zlivali v glasni utrip življenja. Bilo je, kakor bi stal sredi velikega srca. O, bil je tako lep pomladni dan, svetel in zveneč, kakor iz čistega srebra ulit.

Prvi dve povedi sta uvajalni in ubesedujeta pripovedovalčev in tetin prihod na Dolenjo Travnico, zadnje tri pa predstavljata opis, ki je oblikovan na prav poseben način. Sestavljajo ga namreč drobni besedilni fragmenti, povzeti bolj ali manj dobesedno iz različnih mest besedilnega tkiva romana. Naj se podrobneje ustavimo samo pri treh. Prvi fragment je tako vzet iz pripovedi o vaški delovni akciji ob koncu vojne v predzadnjem poglavju romana, s katero naj bi vaščani popravili razstreljeno cesto, in kot tak učinkuje kot zamrznjena, iz pripovedi izločena in od namena pripovedi ločena »podoba«, zveza *Idrijca je šumela* se pojavlja na številnih mestih v besedilu, zadnja poved – *O, bil je tako lep pomladni dan, svetel in zveneč, kakor iz čistega srebra ulit* – pa je preoblikovana ponovitev

dveh povedi iz uvoda romana, od katerih se prva, ki je tudi prva poved romana, glasi: *Tisti pomladni dan je bil lep, svetel in zveneč, kakor iz čistega srebra ulit*. Prav način preoblikovanosti zadnje povedi pa je ključen za sporočilo romana in za našo interpretacijo tega sporočila: glagol *biti* je v prvi povedi iz uvoda romana le pomožni glagol, v zadnji povedi romana (pa tudi v predzadnji) pa je to polnopomenski glagol, tako imenovani eksistenčni *biti*, ki ga v jeziku uporabljamo zato, da povemo, da bivaajoče obstaja, biva, da torej *je*. Če so v povedi v uvodu romana *pomladnemu dnevu* le prisojane različne pozitivne lastnosti (lastnosti so skladenjsko v sestavljenem povedkovem določilu), potem v zadnji povedi romana eksistenčni glagol *biti* v povedku zaznamuje in poudarja samo eksistenco, bivanje, obstajanje pomladnega dneva z vsemi njegovimi že omenjenimi lastnostmi (lastnosti so zdaj premaknjene v prilastke, torej v samostalniško besedno zvezo, katerega jedro je *pomladni dan*). Lepota in bivanje sta zdaj tudi jezikovno eksplicirana in povezana. Na tem mestu se je mogoče samo strinjati s *Strokovno oceno magistrskega dela Marije Mercina z naslovom Proza Cirila Kosmača – Lingvostilistična analiza*, v kateri je v zvezi z zaključnim opisom Pogorelec napisala naslednje:

»Pred samim opisanim zaključkom besedila je namreč bralec kar se da neposredno opozorjen, da je literarno delo fikcija, najprej v pogovoru s teto o pripovedi in literaturi, nato z nekakšnim sklepnim nizanjem podob, o katerih je tekla pripoved, ki pa učinkujejo ob vsej retrogradnosti atemporalno. Pred bralcem se s tem razgrne statična podoba nekega življenja, v katerih ni razmerij v času, je le prostor in v njem usode, s tem pa so zabrisana še tista znamenja fiktivne stvarnosti, ki v Kosmačevem besedilu zbuja iluzijo z avtobiografsko pripovedjo in zgodbo o Kadetki.«

Zdaj je mogoče vsaj delno razložiti, zakaj postaja z razkrivanjem resnice *biti* v umetnostnih besedilih na neki način posebno privilegiran prav opisni besedilni vzorec. Že ob Cankarjevi črtici *Edina beseda* – prav isto pa velja tudi za Murnovo pesem *Zima* in Kosmačev roman *Pomladni dan* – smo zapisali, da so pripovedni besedilni vzorci vseh petih »zgodb« v črtici brez pričakovanega razpleta oziroma poante, pričakovanega seveda glede na to, da običajno pripovedni besedilni vzorci v neumetnostnih, pa tudi umetnostnih besedilih (na tem mestu žal ni mogoče podrobneje razpravljati o zgodovinsko pogojenih različicah pripovednih besedilnih vzorcih, čeprav se zavedam nujnosti takega razpravljanja)

razplet oziroma poanto imajo. Če naše ugotovitve o razkrivanju samega bivanja oziroma biti v omenjenih besedilih vsaj načelno veljajo in če tako razkrivanje ni mogoče razumeti kot razplet oziroma poanto, potem je mogoč samo en sklep: v običajnih pripovednih besedilnih vzorcih se razplet oziroma poanta zgodi v imenu neke ideje, ki je bivajoče in ima metafizično razsežnost. V besedilih, za katere je značilen tak pripovedni besedilni vzorec, je vse, o čemer se pripoveduje, podrejeno taki ideji, kar pomeni, da brez te ideje to vse tudi nič ne bi pomenilo (vsakomur je verjetno znano, da smo v svoji mladosti različna besedila s vso nestrpnostjo – čimprej smo namreč hoteli priti do olajšujočega konca – kar »požirali« in pri tem njegove nebitvene dele, nebitvene glede na idejo, brez pomisleka izpuščali). Mogoče je torej reči, da vsa analizirana besedila v prispevku z razkrivanjem resnice biti razkrivajo tudi opisano metafizičnost običajnih pripovednih besedilnih vzorcev oziroma besedil, ki jih ti vzorci oblikujejo. Seveda se je treba vprašati, kaj od strukture pripovednega besedilnega vzorca sploh še ostane, ko ni razpleta oziroma poante. V tem prispevku je odgovor mogoče samo nakazati: to je opisni besedilni vzorec, ki je ena od pogostih sestavin pripovednega besedilnega vzorca (Heinemann, Viehweger, 1991: 245). Ko pa se to zgodi, postane v besedilu prav zaradi razkrivanja biti na neki še ne dovolj jasen način vse »pomembno«, tudi in predvsem sama jezikovna oblikovanost besedila.

Dotakniti se moramo samo še enega vprašanja, in sicer zakaj se pripovedovalcu resnica biti popolnoma razkrije šele ob koncu romana – oziroma drugače, kaj je v njegovem življenju na metafizični način preprečevalo to razkritje. Za izhodišče si bomo vzeli naslednjo izjavo iz zaključnega razgovora med teto in pripovedovalcem, ki jo ta izreče, potem ko se je pritoževal čez usodo umetniškega poklica in ga je teta z vzdihom vprašala, ali je hud: *»Kaj bom hud!« sem zamahnil z roko. Nato sem se nasmehnil in dodal: »Pa tudi če bi bil hud, bi bilo to samo na zunaj res, resnično pa ne bi bilo.«*

Očitno torej je, da je pripovedovalec v odgovoru, s katerim je pomiril teto, v bistvu uporabil enako ali pa vsaj zelo podobno izjavo kot takrat, ko je zavrnil posnemovalsko umetnost: *To sicer ni res, a je bolj resnično.*

Da bi bolje razumeli pripovedovalčev odgovor in da bi si lahko odgovorili na zastavljeno vprašanje, je treba brati skrajno retorično obli-

kovan uvodni del romana (za podrobnejšo jezikovno slogovno analizo glej Mercina 2001: 74–88):

Tisti pomladni dan je bil lep, svetel in zveneč, kakor iz čistega srebra ulit. Res je, da so se mrki oblaki grenkih doživetij večkrat pripodili na jasno nebo mojega spomina, res je, da so stare in nove bolečine dokaj pogosto zamolklo butale ob steno mojega srca, res je, da so se včasih vzdignili vrtinci nekdanjih viharnih mladostnih čustev, res je, da so se na dnu hladnega tolmuna življenjskega spoznanja vzdihovaje obračali težki kamni potopljenih hrepenenj – toda vse to ni zusenčilo, ni pomendralo, ni izpodkopalo in ni raztrgalo široke in globoke njihve mojega miru. O, ne! Vse, kar še neukročenega in nezadočenega dinja po mojih notranjih temab, ni moglo odploviti te dragocene, rodovitne zemlje, ki jo je vame naplavila, plast za plastjo, petintrideset let dolga, največkrat kalna in razburkana reka bridkih preizkušenj.

Tisti pomladni dan je bil torej resnično lep, svetel in zveneč, kakor iz čistega srebra ulit.

In prav takšna je bila Kadetka, ki se je tako nepričakovano oglasila v njem.

Pozornost moramo usmeriti predvsem v drugi odstavek. Izredno pomenljivo je, da je za njegovo prvo poved – enako velja za obe navedeni ključni povedi iz zaključka romana – prav tako značilna osnovna, tokrat retorično izredno razvejena protivna struktura, ki jo lahko opišemo s formulo *res je, da /... /, toda /... /*. Že iz formule je mogoče razbrati, da se v njenem prvem delu tako kot v prvih delih obeh povedi iz zaključka romana pojavlja beseda *res*, v drugem delu formule pa ni besede *resnično*, ki se pojavlja v drugih delih povedi iz zaključka romana, kar pa ne pomeni, da je v uvodu sploh ni: najdemo jo namreč v ključni povedi celotnega romana, ki sledi drugemu odstavku uvoda: *Tisti pomladni dan je bil torej resnično lep, svetel in zveneč, kakor iz čistega srebra ulit.*

Pozorno branje besedilne uresničitve protivnostne formule v uvodu nam pomaga vsaj v osnovnih obrisih vzpostaviti zvezo s smislom obeh ključnih povedi v zaključku romana, predvsem seveda s smislom povedi *Pa tudi če bi bil hud, bi bilo to samo na zunaj res, resnično pa ne bi bilo*. Z njo pripovedovalec pravzaprav pove, da bi njegova morebitna jeza glede na tisto, kar pomeni beseda *resnično* – to pa je mogoče glede na pripovedovalčevo izjavo iz zaključka romana, da si *res* ne more zamisliti, da ga sploh ne bi bilo, saj tako rad živi, razumeti le kot razkritost resnice biti –, bila samo na zunaj *res*, to pa seveda pomeni, da *biti-jezen*, to pa je nekaj bivajočega, ni isto kot *biti* (na tem mestu velja navesti Pirjevčeve besede (1979: 569): »Bit je glede na bivajoče vedno tisto, kar kaže in kar stori, da je bivajoče sploh vidno, vendar tako, da se bit sama ne pokaže

in ni vidna, marveč se prikrije: vedno vidimo bivajoče in vidimo ga, ker je, a tega je nikoli ne vidimo.«) In prav na isto temeljno ontološko razliko opozarja pripovedovalec v drugem odstavku uvoda. *Mrki oblaki grenkih doživetij, stare in nove bolečine, vrtinci nekdanjih vibarnih mladostnih čustev, težki kamni potopljenih brepenenj*, vse to se je pripovedovalcu in se še v resnici dogaja, vendar vse te težave mu ne morejo preprečiti, da se ne bi zavedal tistega najbolj *resničnega*, to pa je vrednosti življenja samega, resnice biti, kar je opisano z metaforičnima besednima zvezama *široka in globoka njiva mojega miru* in *ta dragocena, rodovitna zemlja* (sami pomeni zvez *široka in globoka njiva* in *ta dragocena, rodovitna zemlja* na metaforični način opozarjajo na nekaj, kar je bivanje in je podlaga za bivanje bivajočega). Zdaj je mogoče tudi jasneje razumeti globoko pomensko zvezo med prvo metaforično besedno zvezo in povedjo *Pomiril sem se ter se vprašal, od kod poznam prav to sliko*, ki je sledila krajinskemu opisu v zaključku romana, kjer se pripovedovalcu dokončno razkrije resnica biti – signalizira jo namreč ponovna pojavitev samostalnika *mir* v podstavi glagolske izpeljanke *pomiriti se*. Lep zgled takega slogovnega postopka – gre za nekakšno nepopolno in preoblikujoče se ponavljanje – je prav ponavljanje besed *res* in *resnično* v uvodu romana in v ključnih povedih v njegovem zaključku. V povedih v zaključku romana *To sicer ni res, a je bolj resnično* in *Pa tudi če bi bil bud, bi bilo to samo na zunaj res, resnično pa ne bi bilo* beseda *res* izraža, da je kaj v skladu z resničnostjo (SSKJ 4, 1985: 482), beseda *resnično* pa, da je nekaj v skladu z določenimi dejstvi (SSKJ 4, 1985: 485) – pri čemer je treba opozoriti, da je Kosmač drugi besedi očitno dodelil poseben, specifičen pomen. V uvodu (naj navedem samo protivnostno formulo *res je, da /... /, toda /... /*) pa je beseda *res* uporabljena v vezniški rabi (SSKJ 4, 1985: 483), v povedi v uvodu *Tisti pomladni dan je bil torej resnično lep, svetel in zveneč, kakor iz čistega srebra ulit* pa beseda *resnično* verjetno izraža bolj podkrepitev trditve (SSKJ 4, 1985: 485). Ne dovolj natančno, vendar dovolj razumljivo bi bilo reči, da sta obe besedi v uvodu uporabljeni v svojem drugotnem pomenu, v zaključku, ko se pripovedovalcu dokončno razkrije vrednost samega bivanja, pa v primarnem, osnovnem. Vendar je treba tudi pripomniti, da pripovedovalec razliko med bivajočim (duševne, čustvene in miselne težave) in bitjo upoveduje – sicer še ne na dovolj jasen način – že tudi v uvodu romana, pri čemer imata obe besedi, pa čeprav sta uporabljeni v svojem drugotnem pomenu, vrednost signala, opozorila, to vrednost

signala, opozorila, pa je mogoče razbrati šele, ko preberemo zaključek romana.

Prav primerjava med uvodom in zaključkom romana pa priča, da slogovno načelo nepopolnega in preoblikujočega ponavljanja velja tudi za večje dele besedila, to pa je očitno v tesni zvezi z razkrivanjem razlike med bivajočim in bitjo. Še več, tudi nekatere druge dele *Pomladnega dne* je treba razumeti kot uresničitev tega načela. Lep zgled je tisti del besedila, v katerem je pripovedovalec retrospektivno, torej že z vidika razkritosti razlike med bivajočim in bitjo, spominsko oživil svoje srečanje s Kadetko pred drugo svetovno vojno. V njem upovedeno pripovedovalčevo duševno stanje po materini smrti in ustrelitvi njegovih dijaških prijateljev v Trstu ima očitno take razsežnosti, ki onemogočajo razumevanje in dojemanje Kadetkinega temeljnega vprašanja: *Povej, ali si ti lahko misliš, da te ne bi bilo?* Pripovedovalcu prav tako duševno stanje preprečuje razkritje razlike med bivajočim in bitjo, medtem ko se je Kadetki ta razlika že razkrila. Zato ne preseneča osorni pripovedovalčev odgovor: *Same neumnosti vprašuješ! – sem se otrešel. – Kakor pravi otrok!* Pogovor med njima je v takem položaju lahko samo blokiran – v nasprotju z odprtostjo dialoga med teto in pripovedovalcem v zaključku romana (kar kaže – mimogrede – tudi na velik pomen, ki ga imajo jezikovne analize dialoga v umetnostnih besedilih).

Prav isto slogovno načelo – samo v bolj radikalni obliki – pa je značilno tudi za Cankarjevo črtico *Edina beseda*. Vprašanja, ki sta bili le nakazani in ki morata ostati v tem prispevku nerešeni, sta, kako raziskovati besedilne in ubeseditvene uresničitve razkrivanja razlike med bivajočim in bitjo v umetnostnih, pa tudi v neumetnostnih besedilih in kako je to povezano s temo, ki smo jo izrazili s stavkom »slog je pomen, pomen je slog«. Pričujoči prispevek je v luči teh vprašanj lahko le bežna skica.

LITERATURA

- BRUNER, J. S., 1990: *Acts of Meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- DE BEAUGRANDE, R.-A., DRESSLER, W., 1992: *Uvod v besediloslovje*. Prevedli Aleksandra Derganc in Tjaša Miklič. Ljubljana: Park.

- GERGEN, K. J., 1994: *Realities and Relationships*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- HEIDEGGER, M., 1995: *Uvod v metafiziko*. Ljubljana: Slovenska matica.
- HEINEMANN, W., VIEHWEGER, D., 1991: *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- JAKOBSON, R., 1989: Lingvistika in poetika. *Lingvistični in drugi spisi*. Studia humanitatis. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 147–190.
- MERCINA, M., 2000: *Proza Cirila Kosmača. Lingvostilistična analiza*. Magistrska naloga. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.
- PIRJEVEC, D., 1979: *Evropski roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- POGORELEC, B., 1982-1983: Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih. *Jezik in slovnstvo*. 285–292.
- POGORELEC, B., STABEJ, M., SAJOVIC, T., 16. julij 2001: *Strokovna ocena magistrskega dela Marije Mercina z naslovom Proza Cirila Kosmača – Lingvostilistična analiza*. Računalniški izpis. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- SLOVAR SLOVENSKEGA KNJIŽNEGA JEZIKA 4, 1985. Ljubljana: SAZU, Državna založba Slovenije.
- VERSCHUEREN, J., 2000: *Razumeti pragmatiko*. Ljubljana: Založba I*cf.
- VIDMAR, J., 30. januar 1980: Slovo od Cirila Kosmača. *Delo*. 8.

Prva objava v *Slavistični reviji (Zbornik referatov za trinajsti mednarodni slavistični kongres. 2003)*, 165–180.

KOCBEK IN NOVA STVARNOST

*Običajni predmeti so, ki odkrivajo tisto preprostost oblik,
ki nam razodeva višje stanje stvari in oblikuje vso skrivnostno lepoto umetnosti.*

Carlo Carrà

Predmet razmišljanja je besedilno oblikovanje pesmi *Solnce je spet nad zemljo*, ki jo je Edvard Kocbek kot prvo v ciklu *Dnevne in nočne pesmi* objavil leta 1934 v svoji prvi pesniški zbirki *Zemlja*. Pesem lahko imamo za eno tistih pesmi – zbranih predvsem v omenjenem ciklu in ciklu *Jesenske pesmi* –, ki morda najizrazitej izražajo duha slogovne usmeritve nove stvarnosti, in sicer njenega t. i. idealističnega pola – magičnega realizma.

Za izhodišče naj nam bodo teoretična spoznanja Jana Mukařovskega v razpravi *O pesniškem jeziku*, objavljeni v reviji *Slovo a slovesnost* leta 1940 (Mukařovski, 1986).

Pesniški jezik trajno opredeljuje njegova estetska funkcija. Estetska funkcija, ki sicer prevladuje v pesniškem jeziku – v drugih funkcijskih jezikih oz. zvrsteh jezika je samo spremljajoči pojav –, usmerja pozornost na jezikovni znak, in sicer na jezikovni znak v vsej svoji raznolikosti, zlasti funkcionalni; z vidika sprejemnika v pesniškem jeziku nikakor ne izginejo neestetske funkcije jezikovnega znaka, zlasti nobena od treh osnovnih, ki jih je Bühler v svoji *Sprachtheorie* označil z imeni »representativna«, »ekspresivna« in »apelativna« funkcija; estetsko usmerjeni jezikovni izraz se svobodno sprehaja med njimi in »zaprt« v sebe ni enostransko povezan z nobeno od njih. V pesniškem jeziku obstaja torej stalna napetost med usmerjenostjo na jezikovni znak in težnjo po sporočanju (komunikaciji).

V pesništvu, v katerem prevladuje estetska funkcija, vprašanje resničnosti nima nobenega pomena: v pesmi »ni mišljena« tista resničnost, ki jo ustvarja njena aktualna tema, ampak celota vseh resničnosti, ves svet, ali natančneje, celotna življenjska izkušnja pisca ali bralca.

Knjižni jezik – tudi v obdobjih, v katerih pesništvo najbolj radikalno krši njegovo normo – predstavlja ozadje, na katerem sprejemamo je-

zikovno zgradbo pesniškega dela. Prav odmiki od književne rabe veljajo v pesniškem jeziku za umetnostne postopke.

Pesniški jezik se zaradi svoje povezanosti z domačim jezikom ter razvojem domače in svetovne poezije stalno spreminja; spreminjanje mu narekuje tudi njegov prevladujoč estetski značaj, kajti pesniški postopki zaradi avtomatizacije s časom izgubijo svoj estetski učinek.

Razvoj besediloslovja, še zlasti v zadnjih desetih, petnajstih letih, s svojimi spoznanji o zgradbi, oblikovanju in sprejemanju jezikovnih besedil vsekakor omogoča poglobljeno in celovitejšo konkretizacijo teoretičnih dognanj Jana Mukašovskega. Za osvetlitev jezikovnega oblikovanja Kocbekove pesmi *Solnce je spet nad zemljo* in – kot se bo kasneje razkrilo – njegovo umestitev v slogovno smer nove stvarnosti so se mi zdela še najprimernejša in najpomembnejša spoznanja o koheziji in koherenci ter besedilnih strukturnih vzorcih, med katerimi ločimo opisnega (deskriptivnega), pripovednega (narativnega), utemeljevalnega (argumentnega) (Heinemann, Viehweger, 1991), nekateri avtorji pa k njim prištevajo tudi pojasnjevalnega ali razlagalnega (eksplikativnega).

Da bi Kocbekovo jezikovno oblikovanje, ki so mu že sodobniki priznavali izredno inovativnost, lahko natančneje opredelili, moram navesti leta 1900 nastalo in v tistem času precej nenavadno Murnovo pesem *Zima*, ki na prvi pogled kaže nekako podoben model oblikovanja. Na ta način skušam opozoriti tudi na možno Kocbekovo razmerje do slovenske pesniške tradicije.

Zima

*Prešla pomlad, po bliskovo prešlo poletje
in sveti Mihael.*

*Po polju so pospravljeni sadovi,
listje je požoltelo, trava orjavela,
po brdih breze žalostno blešče.
Višje nad njimi bori in smereke
kot lovci mi zeleni čakajo.*

Namočena

*od ranega dežja je pot. Iznad vode
in črne prsti tam in travnikov*

*dviguje se sopar. Na desni je smerečje,
na levi gorska pot, rujava, skrita,
ko lisičja dlaka.*

*Tod hodimo vrhovci. Tibo vse življenje
in tih naš običaj. Pride poletje, žge in peč,
pride jesen, zapre čebele, in pride zima,
oddabne si in zapre duri naše.*

*Tam v zgornjici odpre si skerinjo.
Poišče sukna si in kril volnenih
in plavih toplih rut in nogavic;
obutev vzame novo si, podšito z jarcem,
kolovrat, par jančjih rokavic in kožuh
bel, kratek in ustrojen, z rožami.*

*Nato pregleda kašče ...
na pod nabije jazbeca in čuka,
nabrusi še sekiro si, zaneti ogenj
in zagodrnja ...*

Tam v zraku pa po snegu zadiši.

Za obe v prostem verzu napisani pesmi je mogoče ugotoviti, da sta oblikovani predvsem v opisnem besedilnem strukturnem vzorcu, v Murnovi pa je mogoče zaslediti še sledove poročilnega strukturnega vzorca (tega uvrščamo v narativni strukturni vzorec, poleg že omenjene poročilne podvrste uvrščamo vanj še pripovednega). Takoj pa je treba tudi dodati, da v pesmih ni mogoče zaslediti pripovednega strukturnega vzorca s svojimi najpomembnejšimi kategorijami: neobičajen dogodek, zaplet in razrešitev (Heinemann, Viehweger, 1991), ter utemeljevalnega strukturnega vzorca. Če smo bolj natančni, bi morali reči, da sta ta dva vzorca v bralcu – pa tudi v avtorju – nedvomno zelo navzoča prav zaradi svoje odsotnosti.

To je mogoče razložiti s položajem opisnega strukturnega vzorca tako v običajnem sporočanju kot v besednem umetnostnem oblikovanju.

Sodobno besediloslovje namreč ugotavlja, da je opis praviloma sestavni del poročila, tudi pripovedi in na primer prošnje, zelo redko pa je

osamosvojen (tehnični opisi, oglasi, navodila za uporabo) (Heinemann, Viehweger, 1991).

Tudi v umetnostnem jeziku je podobno. Krajevni opisi v prozih besedilih na primer so imeli v romantiki in v »romantičnem realizmu« (primerjaj zgodnje Tavčarjeve novelete (Sajovic, 1980–1981), v slikarstvu pa na primer Langusove, Strojve in Tominčeve portrete) ter v moderni (Cankar) vlogo tako imenovane fiksacije oziroma liričnih napovedovalcev bodočih dogodkov (v slikarstvu so simbolizirali psihološko podobo upodobljenec (Šumi, 1981) – mimogrede, to dejstvo dokazuje koristnost uporabe izsledkov tudi tistih znanstvenih disciplin, ki raziskujejo druge umetnostne zvrsti (Sajovic, 1991)), v realizmu pa vlogo okoliščinskega okvira. V pesniških besedilih je pogosto eksplisitno dešifriranje krajevnega opisa kot podobe občutja ali spoznanja lirskega subjekta, torej postopek poetične asimilacije že iz retorike znanega utemeljevanja s ponazoritvijo (prim. Perelman, 1993).

Osamosvojitve opisa v pesemskih besedilih že sama po sebi sproža številna vprašanja – od semantizacije opisnega strukturnega vzorca v njih do mesta takega postopka v slovenski poeziji – in ima seveda globlje filozofske razloge, ki bi jih lahko za zdaj najbolj splošno opredelili s Pirjevčevimi besedami iz spremne besede k Murnovim pesmim v Kondorju, da namreč med človekom in življenjem ni več nepremostljivega prepada (Pirjavec, 1967).

Kot pa sem že dejal, sta si Murnov in Kocbekov model oblikovanja samo podobna. V čem je torej razlika?

Na splošno uporabljamo opisni strukturni vzorec takrat, kadar hočemo kako bitje, predmet, niz dogodkov ali stanj sistematično in podrobno opisati. Glede na predmet opisovanja uporabljamo logično-sistematično ali pa kronološko urejevalno načelo. Če pa hočemo besedila opraviti svojo komunikacijsko vlogo, morajo imeti smisel, kar z drugimi besedami pomeni, da morajo biti koherentna. Pri koherenci gre za načine, na katere so sestavine besedilnega sveta – tj. razporeditve pojmov in relacij (odnosov), na katerih temelji površinsko besedilo – medsebojno dostopne in relevantne. Površinski izrazi v besedilu pri uporabnikih namreč aktivirajo pojme in relacije, ki omogočajo oblikovanje kontinuitete smisla. Pojem je opredeljen kot oblika védenja (spoznavne oz. kognitivne vsebine), ki se jo da z večjo ali manjšo enotnostjo in stalnostjo aktivirati ali priklicati v zavest. Relacije pa so vezni členi oz. vezi med pojmi,

ki v besedilnem svetu nastopajo skupaj in so lahko v besedilu izražene ali pa ne. Uporabniki jezika bodo dodali (inferirali) toliko relacij, kot je potrebno, da bi besedilo postalo smiselno. Smisel torej še ne izhaja iz besedila samega, ampak iz medsebojnega razmerja med védenjem, predstavljenim v besedilu, na eni strani in shranjenim védenjem o svetu posameznega uporabnika jezika na drugi. Uporabniki imajo védenje, na katerem temelji uporaba besedil, shranjeno v posebnem miselnem »delovnem prostoru« (aktivni spominski shrambi) v obliki nekakšnih globalnih vzorcev. Nekateri med njimi so najbrž zaradi svoje mnogostranske uporabnosti shranjeni kot celi kosi. Tako naj bi pri opisih uporabljali globalne vzorce okvire, ki obsegajo vsakdanje védenje o kakem osrednjem pojmu (na primer »praznovanju rojstnega dne«); okviri kažejo, katere stvari načeloma sodijo skupaj, ne pa tudi, v kakšnem zaporedju se te stvari delajo ali omenjajo (Beaugrande, Dressler, 1992). Kot bomo videli, to védenje vključuje tudi uporabnikove številne izkušnje pri tvorjenju in sprejemanju različnih vrst besedil.

Murnova pesem *Zima* po tej strani ne dela večjih težav, kar pomeni, da se oblikovanje njenega besedilnega sveta pravzaprav dokaj lepo ujema z našim védenjem (vsakdanjimi izkušnjami, prebranimi besedili). Že na prvi pogled daje videz tekočega proznega besedila. Načelo opisa je namenoma popolnoma običajno in znano tudi iz najbolj realističnih besedil: od splošnega k vedno bolj konkretnemu in ves čas z množico podrobnosti – od približne določitve letnega časa (Sveti Mihael, 29. september, je že minil), njegovih posledic v naravi (vzročno-posledično koherentno razmerje), omembe gorske poti (ki je sestavni del obljudene pokrajine) do uvedbe »vrhovcev« z najbolj preprosto kohezivno navezavo nanjo (pot namreč) s prislovom v stavku *Tod hodimo vrhovci*. V sledečem stavku paralelistično oblikovan stavek *Tibo vse življenje in tih naš običaj* (zopet preprosto slovnično kohezivno sredstvo, t.i. za-oblika, svojilni zaimek *naš*) začenja nizanje opravil, značilnih za celo življenje gorjancev (glagoli so vsi v sedanjiku in izražajo uzualnost). Stopitev lirskega subjekta s »tihim«, popolnoma povprečnim in enoličnim (primerjaj vrsto paralelizmov in anafor) življenjem vrhovcev »bogu za hrbotom« nakazuje še zaplet s kohezijo kar v vsem predzadnjem delu pesmi:

*Tod hodimo vrhovci. Tibo vse življenje
in tih naš običaj. Pride poletje, žge in peče,*

*pride jesen, zapre čebele, in pride zima,
oddahne si in zapre duri naše. /... /*

Zabrisane so namreč meje med letnimi časi in vrhovci (Snoj, 1968). Konec pesmi nenadoma prekine pričakovanje bralca po nekakšnem zapletu, po nekakšnem neobičajnem dogodku. Opis se je torej popolnoma osamosvojil.

Pesniška semantizacija opisa kot tistega strukturnega vzorca, ki je v vsakdanjem sporočanju osamosvojen možen samo v kakšnih »banalnih« tehničnih opisih ali v navodilih za uporabo, semantizacija opisa, ki je sicer le okoliščinski okvir zapleta v umetnostnih pripovednih (!) besedilih (okvir, ki ga otroci pri branju tako radi preskočijo), in z njim povezana semantizacija »tekoče«, neproblematične koherence, ki še poudarja odsotnost zapleta, v Murnovi *Zimi* (naslov ima podoben nadpomen) vsekakor še dodatno osvetljujejo Pirjevčeve besede:

»/M/ed posameznikom in zgodovino ne zija več nepremostljiv prepad. Posameznik se odpira zgodovini in življenju. To seveda ne pomeni, da je postalo življenje lepo, polno smisla, sončno in vse nabreklo od lepše prihodnosti. Zgodovina je še vedno brez posebnega in zanesljivega smisla in smotra, ljudje še vedno niso nekakšni angeli. Življenje ni ne sončno pa tudi ni potopljeno v mrzlo temo, sivo je, takšno, kakršno se kaže v Vlahih. Za takšno sivino pa lirski beseda ni več primerna /... /.« (Pirjevec, 1967.)

To seveda odpira vprašanje mešanja književnih zvrsti v obdobju moderne (epizacija lirike, lirizacija proze), pri čemer je treba opozoriti zlasti tudi na težnje po večji, sicer še historizirajoči ornamentalizaciji slovenskih pripovednih besedil že v osemdesetih letih 19. stoletja (Tavčarjevo ponavljanje večjih besedilnih delov), posebno mesto pri tem pa ima gotovo Kersnikova *Kmetska smrt*, v kateri je na prebujajoč secesijsko ornamentalni način oblikovano večno nespremenljivo kroženje kmečkega življenja (Sajovic, 1992–1993).

Zdaj se lahko posvetimo Kocbekovi pesmi *Solnce je spet nad zemljo*, ki se v izvorniku glasi takole:

*Solnce je spet nad zemljo, petelini
pojo v temne sadovnjake, brezmejna
jasnost je brezgibno omamna. Cerkev*

*je bela od jutranje luči, v njene črvive
klopi se sliši počasno nibanje ure.
Zlati svetniki vonjajo po vosku in
kadilu, pod njimi je zrelo cvetje, brezbrežja
hodijo skozi židove.*

*Duhovnik stoji pred oltarjem in drži
róke razprte. Ljudje po poljih so majhni
in neslišni kakor mravlje. Ko se duhovnik
zgane, zašumi njegova obleka, čuje se
njegovo ostro dibanje, raskavo prelamlja
belo hostijo. Zunaj piskajo žuželke,
ministrant leže v dve gubè, nato se okno
strese od voza na cesti.*

Kocbekova pesem je prav tako napisana v prostem verzu, prav tako je oblikovana v opisnem strukturnem vzorcu in prav tako je mogoče zaslediti sledove zgradbe opisa iz Murnove pesmi: najprej okoliščine, potem jedro opisa, na koncu pa nenavaden »sklepni« stavek, zaznamovan z navezovalcem (Murn: *Tam v zraku pa po snegu zadiši*. Kocbek: /.../ *nato se okno strese od voza na cesti*). Toda že samo število vrstic, Murnova pesem jih ima z naslovom vred 29, Kocbekova, ki naslova sploh nima, kar je posebej pomenljivo dejstvo, pa le 16, kaže, da beremo drugačno poezijo: opis je očitno sestavljen iz manj podrobnosti, kar verjetno pomeni tudi spremenjeno razbiranje koherence.

Če je Murn večji del pesmi zavestno in estetskosporočilno oblikoval tako, da je bralec zlahka in ponekod skoraj avtomatizirano povezoval njen besedilni svet z neprevelikim dodajanjem lastnega znanja, strokovno rečeno z inferiranjem, potem se je Kocbek temu prav tako zavestno in estetskosporočilno uprl. Večje inferiranje teoretično seveda pomeni možnost, da postane smisel besedila in njegovih delov manj določen, morda celo dvoumen, in da se branje lahko ponekod nekako vrti okrog potenciala jezikovnega izraza oziroma znaka in s težavo aktualizira njegov del (to je del potenciala oziroma pomena).

Že prve tri stavke bralec ne more brati na isti, nekako samoumeven način, kot je bral Murnovo pesem:

*Solnce je spet nad zemljo, petelini
pojo v temne sadovnjake, brezmejna
jasnost je brezgibno omamna.*

Vsi trije stavki izražajo svoje pomene na za bralca izrazito neobičajen način, kar otežuje branje besedila.

Prvi stavek *Solnce je spet nad zemljo* pomeni časovni okvir, ki pa je po pomenu v primerjavi z Murnovim *Prešla pomlad, po bliskovo prešlo poletje / in sveti Mihael* mnogo manj splošen (Kocbek namreč ni napisal na primer *Zdaniło se je* ali kaj podobnega) in zato – v primerjavi z branjem običajnejših, neumetnostnih besedil, pri katerem je pozornost bralca v glavnem omejena le na bistvo sporočila – nekako težje berljiv in težje umestljiv v sledeči besedilni del (okvir je namreč tako kot ostali del pesmi oblikovan le iz nesplošnih izrazov) (Beaugrande, 1984).

V drugem stavku najdemo zaznamovano značilno ekspresionistično tožilniško vezavo *petelini pojo v temne sadovnjake*, kar izraža usmerjenost dejanja v nekakšen izoliran prostor (Pogorelec, 1976–1977), tretji stavek pa je zaradi dveh sestavljenk, pridevniške *brezmejna* in prislovne *brezgibno*, zlasti pa abstraktnega samostalnika *jasnost* tako abstrakten in v povezavi s prejšnjima stavkoma tako nepričakovan, da bralec s težavo vzpostavlja koherenco, saj se nekako oklevajoče sprehaja med pomen-skima sestavinama atmosferske jasnosti in duhovne jasnosti, ne vedoč čisto gotovo, ali naj zaradi pomenov prejšnjih stavkov vseeno aktualizira prvega. Osamosvajanje stavčnih pomenov še poudarjajo asindetične priredne povezave med stavki (kar je značilno za vso pesem) in opazen paralelizem, ki ga vzpostavlja tričlenska skladenjska zgradba in enak besedni red v njih (osebek – povedek).

V sledečem delu pesmi

*Cerkev
je bela od jutranje luči, v njene črvive
kelopi se sliši počasno nibanje ure.
Zlati svetniki vonjajo po vosku in
kadilu, pod njimi je zrelo cvetje, brezbrežja
hodijo skozi zidove.*

je mogoče opaziti podobne postopke in podobno zgradbo (paralelizem obeh delov besedila). Bralec ima težave s koherenco že v prvem stavku *Cerkev je bela od jutranje luči*, saj ni jasno, ali gre za opis zunanjščine ali notranjščine cerkve (Murnov del besedila /.../ *pride jesen, zapre čebele, in pride zima, /oddabne si in zapre duri naše. / Tam v zgornjuci odpre si skrinjo*. oblikuje koherenten prehod iz zunanjega prostora v notranjega.)

V drugem stavku (ubesedeni so predmeti iz notranjščine cerkve) zopet najdemo ekspresionistično tožilniško glagolsko vezavo (*v njene črvice kelopi se sliši počasno nihanje ure*), v zadnjem pa poudarjeno predmetnost zopet prekine popolnoma abstraktno oblikovan in običajnemu izkustvu popolnoma neznan stavek *brezbrežja hodijo skozi zidove*, ki predmetnosti pripisuje magične pomene.

Besedilno oblikovanje drugega ločenega dela pesmi popolnoma razkrije Kocbekov pesniški načrt. Razpad že sicer zatikajoče koherence predstavlja nenavadna povezava med prvima dvema povedma, kar pomeni popolno kršitev globalnega vzorca okvira maše (in ima svoj vzrok prav v zadnjem stavku prvega ločenega dela pesmi):

*Duhovnik stoji pred oltarjem in drži
róke razprte. Ljudje po poljih so majbni in
neslišni kakor mravlje.*

Ljudi in duhovnika ne povezuje več pričakovan enoten prostor (nenadna vpeljava »slike« duhovnika v besedilo s povedjo, ki ubeseduje njegov popolnoma statični položaj, namreč omogoča polnjenje z različnimi sobesedilnimi pomeni) in bralec je zopet postavljen pred uganko: ali naj stavek *Ljudje po poljih so majbni in neslišni kakor mravlje* razlaga bolj ali manj dobesedno, torej da so ljudje zares na polju in da verjetno delajo (kar bi zelo zabrisano potrjevala tudi asociacija, ki se skriva v zvezi *neslišni kakor mravlja*, in sicer asociacija na stalni besedni zvezi *delati kot mravlja in biti priden kot mravlja*) ali pa se na podlagi abstraktnega sklepnega stavka v prvem, ločenem delu pesmi *brezbrežja hodijo skozi zidove* odloči za nadrealistični prostor, v katerem se dogaja maša.

Prekinjena, stvarnejša koherenca s stavkom *Duhovnik stoji pred oltarjem in drži róke razprte* je zopet vzpostavljena v končnem delu pesmi, vendar na precej nenavaden način, način, ki je za bralca tako po pomenu

kot po drugih jezikovnih značilnostih izrazito informativen (Beaugrande, Dressler, 1992):

Ko se duhovnik

*žgane, zašumi njegova obleka, čuje se
njegovo ostro dihanje, raskavo prelamlja
belo hostijo. Zunaj piskajo žuželke,
ministrant leže v dve gubè, nato se okno
strese od voza na cesti.*

Vrhunec maše je namreč ubeseden na obredu skoraj neprimerno (vsekakor pa ne karikiran) stvaren način, z opisom šumenja obleke, duhovnikovega dihanja in raskavega prelamljanja hostije, kar je zaznamovano tudi s spremembo besednega reda in v stavkih *Ko se duhovnik žgane, zašumi njegova obleka* z dovršnostjo glagolov. Privajeno vzpostavljanje kontinuitete smislov je poleg nepričakovanih nadrobnosti načeto tudi z nenadnimi prehodi iz notranjega v zunanji prostor (*Zunaj piskajo žuželke*), to dejstvo pa nekako »razloži« tudi nenavadno (ne)prostorsko povezanost duhovnika in ljudi na polju.

Ugotovimo namreč lahko, da je pesem oblikovana namerno polivalentno (Beaugrande, Dressler, 1992) – v njej namreč obstajata dve koherenci. Ena je ves čas nekako zatikajoča in bi jo tematsko lahko opisali kot vsakdanje življenje na vasi z mašo kot pomembnejšim dogodkom. Zatikajoča pa je zato, ker je sestavljena iz zaradi opaznega oblikovanja, tako pomenskega (izredna statičnost) kot skladenjskega (velika večina stavkov ima enak besedni red, osebek – povedek, in tročlensko zgradbo), ne dovolj povezanih fragmentov. Prav to pa vzpostavlja drugo, ki je pravzaprav prevladujoča in bi jo zasilno opisali kot golo bivanje predmetov in ljudi, ki je v tem že magično. Vendar pa je treba takoj tudi ugotoviti, da je ta druga koherenca ves čas povezana s prvo in se ves čas dogaja na njenem ozadju. Pesem je iz vsega navedenega treba razumeti kot implicitno programsko besedilo nove stvarnosti, v njenem umetnostnem sporočilu pa je mogoče že tudi zaslediti Kocbekovo izrazito osebno, globoko verujoče in pogosto paradokсно razmerje do krščanstva in iz tega izvirajočo kritično držo do njegovih institucionalnih oblik.

Kocbekov opis je torej bistveno drugačen kot Murnov. Če je Murn uveljavil opis kot tvorno pesniško obliko in kot izrazilo sprijaznjenja s

sivim, povprečnim življenjem, je Kocbek njegov model prevrednotil: z namernim osamosvajanjem členov opisa je predmete in ljudi trgal (ne pa popolnoma iztrgal) iz njihovih ustaljenih razmerij in jim dodeljeval posebno, magično vrednost in vrednoto. Vrednota postane namreč bivanje samo.

Del Kocbekovega besedilnega oblikovanja v *Zemlji* slogovno uvrščamo v ekspresionizem zavračajočo novo stvarnost, in sicer v njeno t. i. idealistično smer magičnega realizma. (Obstaja namreč tudi radikalna, družbenokritična smer, kar kaže na razcepljeni čas po prvi svetovni vojni, imenovan tudi »nora dvajseta leta« (Lethen, 1975)).

Ne bo odveč, če opozorim na nekatere stične točke takega oblikovanja s slikarstvom idealistične nove stvarnosti (s klasičnimi žanri meščanskega slikarstva: tihožitje, portret, krajina), ki je imelo v Francetu in Tonetu Kralju, Nandetu in Dragu Vidmarju, Franju Stiplovšku in deloma Venu Pilonu svoje predstavnike tudi na Slovenskem. V njihovih delih je viden vpliv Georga Schimpfa, Carla Menseja in Alexandra Kandlta, ki so iskali metafizično skrivnostno lepoto v izolaciji predmetov, bili povezani z italijansko skupino Valori plastici (Giorgio de Chirico, Carlo Carrà in drugi) in občudovali zgodnjerenesancne italijanske slikarje (Gabršek - Prosenc, 1986, Schmied, 1969).

Magični realizem se je v resnici začel prebujati z metafizičnim slikarstvom de Chirica in Carràja, katerega program je bil radikalni obrat k predmetnosti: upodobljeni predmeti so morali s svojo statičnostjo in izoliranostjo izražati metafizično magičnost svojega bivanja. To slikarstvo si je poiskalo vzore med drugim tudi v likovni umetnosti zgodnje renesanse, quattrocenta, predvsem v slikarskih delih Masaccia, Piera de Francesce, Uccella, Mantegna in drugih. Slog zgodnje renesanse pa so zaznamovale naslednje značilnosti: poudarjeni realizem (Izidor Cankar bi tendenco imenoval kar naturalistično), kar pomeni nekako pretirano poudarjanje volumna predmetov, oseb in arhitekture (spomnimo se samo nekakšne napihjenosti oblik, značilnih za Masaccia in za slikarstvo nove stvarnosti), monumentalnost in adicijsko kompozicijsko načelo (celota je seštevek enakovrednih prvin) (Iz. Cankar, 1936). Prav te značilnosti pa je, kot smo videli, mogoče zaslediti tudi v Kocbekovem besedilnem oblikovanju pesmi, zlasti tistih v ciklih *Dnevne in nočne pesmi* ter *Jesenske pesmi*, kar moramo imeti za posebno, obnovljeno različico historizma.

LITERATURA

- DE BEAUGRANDE, R.-A., 1984: *Text Production. Toward a Science of Composition. Advances in Discourse Processes*. Volume XI. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- DE BEAUGRANDE, R.-A., DRESSLER, W., 1992: *Uvod v besediloslovje*. Prevedli A. Derganc, T. Miklič. Ljubljana: Park.
- CANKAR, I., 1936: *Zgodovina likovne umetnosti v zahodni Evropi. Razvoj stila v dobi renesanse*. Ljubljana: Slovenska matica.
- GABRŠEK - PROSENC, M., 1986: Ikonografske teme slikarstva nove stvarnosti. *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem. 1920/1930*. Katalog razstave. Ljubljana: Modema galerija.
- HEINEMANN, W., VIEHWEGER, D., 1991: *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- LETHEN, H., 1975: *Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des »Weissen Sozialismus«*. Metzler Studienausgabe. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- MUKARŽOVSKI, J., 1986: *Struktura pesničkog jezika. Jakobson, R., Trubeckij, N., Matezijas, V., Havranek, B., Bogatirjov, P., Durnovo, N., Mukaržovski, J., Savicki, P. Teze Praškog lingvističkog kružoka*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- PERELMAN, C., 1993: *Kraljestvo retorike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- PIRJEVEC, D., 1967: Uvod v umevanje Mumove poezije. *Josip Murn. Topol samujoč*. Kondor 97. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- SAJOVIC, T., 1980–1981: Pomen krajinskih opisov v Tavčarjevih zgodnji prozi (1871–1875). *Jezik in slovstvo*. 99–104.
- 1991: *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- 1992–1993: Kersnikova Kmetska smrt: med historizmom in nastavki secesije. *Jezik in slovstvo*. 5–17.
- SCHMIED, W., 1969: *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933*. Hannover: Fackelträger-Verlag Schmidt-Küstler.
- SNOJ, J., 1968: Simbolizem Josipa Murna. *Josip Murn. Pesmi*. Iz slovenske knjižne zakladnice 5. Maribor: Založba Obzorja.
- ŠUMI, N., 1981: Slovenska umetnost v dobi romantike. *Obdobja 2. Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 545–555.

Prva objava v zborniku prispevkov *Razmišljanja o Edvardu Kocbeku*, Simpozij ob 90-letnici pesnikovega rojstva v Vidmu ob Ščavnici 23. in 24. septembra 1994, (1995), 37–46.

SPIRALNOST RAZVOJA UMETNOSTNEGA JEZIKOVNEGA OBLIKOVANJA (KAJETAN KOVIČ, UROŠ ZUPAN)

Leta 1976 je Kajetan Kovič izdal pesniško zbirko *Labrador* (naslov je pomenotvorna prvina zbirke in pomeni napotek za branje: Labrador je največji polotok v Severni Ameriki, zanj sta značilni izredno surovo podnebje in izredno majhna gostota prebivalstva). V njej je objavil tudi cikel *Pastorale*, ki jo sestavlja deset pesmi: prva ima naslov *Lovec*, ostalih devet, ki jih združuje skupen nadnaslov *Pastorale*, pa ima zelo prozaične naslove – *Prva*, *Druga*, */.../*, *Deveta*. Navajam *Četrto*:

*V koših je rumeno sadje.
Čas je v šipah bel in slan.
Mraz gre skozi cerkvene ladje.
Rjavi zabodna stran.*

*Kalno vino teče v litre.
V ločju bega divja gos.
V kad so naložene vitre.
Svet je raševnat in bos.*

*Dolge ure so do svita.
Dekla hlipta v štrene las.
Mrzlo iz teme žarita
sveča in deviški pas.*

Jezikovno analizo pesmi je treba začeti kar pri prvem verzu: *V koših je rumeno sadje*. Poved je zanimiv primer tako imenovane sekundarne diateze, natančneje deagentizacije tipa agens – patiens (Grepl, Karlík, 1986: 162). To najprej pomeni, da je agens oziroma vršilec dejanja (ki je skoraj vedno oseba) predstavljen s skladenjskega mesta osebka na drugo

skladenjsko mesto (ali pa ga v skladenjski strukturi stavka sploh ni več). Navedena poved bi se – če sledimo analizi Grepla in Karlíka – v svoji osnovni obliki lahko glasila: *X (+oseba) je položila rumeno sadje v koše*.

V takih primerih je v osnovni strukturi dogodkovni predikat s pomonom »sprememba položaja« ali »sprememba mesta«: položiti, postaviti, obesiti, vtakniti in podobno. Za nas je zanimiva druga oblika deagentizacije (patiens je prestavljen na mesto osebka), in sicer konstrukcija z »aktivno« obliko 3. osebe ednine ali množine nedovršenih indeterminiranih predikatov tipa ležati, stati, viseti, tičati in podobno. Tako bi se naša poved morala glasiti: *V koših leži rumeno sadje*. Ker pa je pri Koviču v povedku eksistenčni statični glagol *biti*, bi v osnovni strukturi v povedku lahko bil uporabljen le primitivni glagol dati: *X (+oseba) je dala rumeno sadje v koše*.

Za analizo umetnostnega jezikovnega oblikovanja Kovičeve pesmi so izredno pomembne posledice take sekundarne diateze, in sicer popolna anonimizacija agensa (vršilca dejanja) ter osredotočenje na predmetnost v patiensu – in na rezultat agensovega dejanja. Primerjaj tudi verz: *Kalno vino teče v litre. / /... / V kad so naložene vitre*.

Kot bomo še videli, ima tako pomensko-skladenjsko oblikovanje povedi prav posebne in daljnosežne posledice za vzpostavljanje smisla oziroma koherence pesemskega besedila.

Za trenutek pozabimo, da imamo pred seboj pesemsko besedilo, in pogledjmo, kaj nas uči o smislu oziroma koherenci moderno besedilosllovje. Po Beaugrandeu in Dresslerju (1992: 65) morajo besedila – če hočejo opraviti svojo komunikacijsko vlogo – imeti smisel, kar z drugimi besedami pomeni, da morajo biti koherentna. Toda kako je mogoče ugotoviti, spoznati in razumeti smisel? »Smisel /.../ ne izhaja iz teksta samega, temveč iz interakcije med *védenjem*, *predstavljenim v besedilu*, na eni strani, in *sbranjenim védenjem o svetu* posameznega uporabnika jezika na drugi.« (15)

Beaugrande in Dressler sta zato prepričana, da morajo biti jezikoslovne teorije in metode »bolj verjetnostne kot pa deterministične« (9) in da je pri tem treba nujno upoštevati izsledke kognitivnih znanosti. Pri tem morda ni odveč opozoriti tudi na neizogibno vlogo človeškega opazovalca v moderni atomski kvantni fiziki. Capra je namreč prepričan, da kartezijsko ločevanje med subjektom in svetom, med opazovalcem in opazovanim, ni mogoče, kadar preučujemo svet atomov. V atomski

fiziki nikoli ne moremo govoriti o naravi, ne da bi hkrati govorili o sebi (Capra, (1975) 1992: 78–79). Zato ne preseneča Penroseov poskus integracije izsledkov kvantne fizike v kognitivne znanosti (Penrose, 1995).

Če vse to velja, potem se zdi, da so umetnostna besedila tista oblika besedil, v katerih se navedeno kaže na najbolj »zaostren« in »razviden« način. Preden pa skušamo to predpostavko še bolj osvetliti in poglobiti, moramo opozoriti na v strokovni literaturi že dovolj problematiziran pojem reference. Dolgo časa je veljalo prepričanje, da imajo neumetnostna besedila, ki nastajajo iz konkretne situacije in se nanašajo nanjo, referenco, ki jim daje resničnostno vrednost izjave, umetnostna besedila pa take reference nimajo in se nanašajo sama nase (Dolinar, 1991: 99). Vendar se je pokazalo, da taka rešitev ni najbolj posrečena. Beaugrande in Dressler (1992: 82–83) sta svoje pomisleke in pomisleke drugih raziskovalcev strnila takole:

»Prej so v semantiki upali, da se da pomen razložiti v obliki ‚pogovjev‘, v katerih so izjave (na zavajajoč način imenovane ‚stavki‘) ‚resnične‘. To stališče, včasih imenovano ‚verifikacionizem‘, je imelo neugodne posledice: prvič, očitno ni res, da uporabniki besedila neke izjave, za katero ne morejo presoditi, ali je resnična, ne bi mogli razumeti; drugič, uporabniki besedila nimajo nobenega takšnega neposrednega dostopa do ‚resnice‘, kot je tu implicirano. V skladu z našim pristopom pa je nasprotno besedilni svet zgrajen iz kognitivne vsebine (‚védenja‘), ki jo na zapleten in pogosto le približen način primerjamo z lastnim prepričanjem o ‚dejanskem svetu‘. Namesto da bi rekli, da ‚se besede nanašajo na predmete‘ ali kaj podobnega, raje rečemo, da ‚jezikovni izrazi aktivirajo védenje‘. Dejanje reference je potemtakem zapleten proces primerjanja vzorcev, med katerim se lahko uporabniki besedila odločijo, da je besedilni svet, ki se nad določenim pragom ne ujema z našo predstavo o ‚dejanskem svetu‘, fikcionalen. Številne okoliščine lahko vplivajo na to dejanje reference: vrsta in namen besedila; pomembnost nekega besedila in njegove posledice za uporabnikovo situacijo; verodostojnost tvorca besedila, kot jo uporabnik pozna iz prejšnjih izkušenj; topični elementi v besedilnem svetu itd. Empirične raziskave o tem so še zelo redke.«

Očitno torej je, da so moderna spoznanja o sprejemanju, natančneje rečeno, razumevanju besedil s poudarjanjem sprejemnikovega »sveta védenja« problematizirala prav neumetnostno besedilo. Nenadoma se

pokaže, da so si neumetnostna in umetnostna besedila bližje, kot pa se splošno še vedno misli. Mukařovskij je v svoji razpravi *O pesniškem jeziku*, objavljeni v reviji *Slovo a slovesnost* leta 1940 (Mukařovskij, 1986) zapisal, da v pesniřtvu (spoznanja veljajo pravzaprav za vse jezikovno umetnostno oblikovanje), v katerem prevladuje estetska funkcija, vprařanje resniãnosti nima nobenega pomena: v pesmi »ni miřljena« tista resniãnost, ki jo ustvarja njena aktualna tema, ampak celota vseh resniãnosti, ves svet, ali natanãneje, celotna življenjska izkuřnjaja pisca ali bralca (52).

Ta ugotovitev vsaj okvirno pritrjuje misli, da se v umetnostnem besedilu bistvene znaãilnosti sprejemanja oziroma razumevanja besedil nasploh kažejo na najbolj »zaostren« in »razviden« naãin. Kajti Mukařovskij tudi piše, da pesniřki jezik trajno opredeljuje njegova estetska funkcija. Estetska funkcija, ki sicer prevladuje v pesniškem jeziku – v drugih funkcijskih jezikih oz. zvrsteh jezika je samo spremljajoãi pojav –, usmerja pozornost na jezikovni znak, in sicer na jezikovni znak v vsej svoji raznolikosti, zlasti funkcijski; z vidika sprejemnika v pesniškem jeziku nikakor ne izginejo neestetske funkcije jezikovnega znaka, zlasti nobena od treh osnovnih, ki jih je Böhler v svoji *Sprachtheorie* oznaãil z imeni »represntativna«, »ekspresivna« in »apelativna« funkcija; estetsko usmerjeni jezikovni izraz se svobodno sprehaja med njimi in »zaprt« vase ni enostransko povezan z nobeno od njih. V pesniškem jeziku obstaja torej stalna napetost med usmerjenostjo na jezikovni znak in teŹnjo po sporoãanju (komunikaciji) (51–52).

Morda je na tem mestu treba še iz nekoliko drugaãnega zornega kota osvetliti problem usmerjenosti na jezikovni znak oziroma razvidnosti jezikovnih sredstev. Nekaj podobnega trdi za umetnostna »dela« tudi Heidegger (1967: 272): »Nasprotno pa delo tempelj (Tempel-Werk), v tem ko odpre neki svet, ne pusti, da bi snov izginila, temveã ji omogoãi, da se šele pokaže, in sicer v Odprtem sveta dela: skala pride do tega, da nosi in miruje in šele tako postane skala; kovine se zalesketajo in zablesãijo, barve zasijejo, zvok zazveni in beseda spregovori. Vse to vznikne na dan, ko se delo postavi nazaj v masivnost in teŹo kamna, v trdnost in proŹnost lesa, v trdoto in blesk brona, v sijanje in temnenje barve, v zven zvoka in v izraznost besede (*Nennkraft des Wortes*).« Odkrito reãeno se to na neki morda podoben naãin dogaja pri poglobljenejšem branju tudi neumetnostnih besedil, ko je bralec prisiljen natanãno primerjati

védenje v besedilu s svojim vedenjem o svetu in mora zato svojo pozornost usmeriti tudi na jezikovna sredstva, še bolj pa velja to na primer za jezikoslovna preučevanja različnih besedil in jezika nasploh.

V luči navedenih spoznanj se pokaže Gadamerjevo na Heideggerju oprto hermenevitično razmišljanje v knjigi *Wahrheit urad Methode* kot še danes izredno sodobno. Zanj je »umetnost način spoznavanja, saj sodi med tista področja, kjer se reflektira zgodovinskost človeške biti in kjer je zato prostor ontološkega dogajanja resnice. Izkustvo umetnosti kot spoznavanja pa nujno vključuje tudi razumevanje. /.../ Specifičen način biti umetniškega dela je tak, da se v njem bit prikazuje ali predstavlja. Zato se delo dopolni šele z recepcijo. To velja za vse vrste umetnosti. Med njimi pa ima poseben položaj literatura, ki je širša od pesništva in zajema vse jezikovno oblikovanje, ne le umetniškega. Ker v njej prehajata druga v drugo znanost in umetnost, se ob tem izkaže, da je smisel ne le umetniškega, temveč slehernega teksta odvisen tudi od bralčevega sprejema. V razumevanju se torej smisel izoblikuje in dopolni.« (Navedeno po Dolinar, 1991: 97.) Glede na to se je območje tradicionalne hermenevtike, ki je veljala za metodološko osnovo duhovnih ved, zdaj razširilo, tako da je zajelo tudi umetnost in njeno izkustvo ter celotno območje estetike.

Ne da bi se spuščali v filozofski problem resnice v neumetnostnih – tudi znanstvenih – in umetnostnih besedil (razprava pač tega namena nima), velja opozoriti, da ima raziskovanje jezika v umetnostnih besedilih vsaj za jezikoslovje mnogo večji pomen, kot se ga prevladujoča jezikoslovna znanost (z redkimi izjemami) na Slovenskem sploh upa zavedati.

Zdaj se lahko povrnemo k problemu koherence oziroma smisla Kovičeve pastorale. Ugotovljeno je že bilo, da prvi verz *V koših je rumeno sadje* pomensko-skladenjsko oblikuje sekundarna diateza; njeni izredno pomembni posledici sta popolna anonimizacija agensa (vršilca dejanja) ter osredotočenje na predmetnost v patiensu in na rezultat agensovega dejanja. Podobno sta oblikovana vsaj še verza *Kalno vino teče v litre in /kad so naložene vitre*. Hkrati prvi verz v bralcu aktivira védenje o opraviilu, ki je značilno za jesenski čas. In kot bomo videli, vzpostavljata smisel pesmi prav anonimizacija vršilca dejanja in jesenski čas, vendar je to oblikovano na način, ki je znan na primer že iz Kocbekove prve pesniške zbirke *Zemlja* (1934). Oglejmo si prvo kitico:

*V koših je rumeno sadje.
 Čas je v šipah bel in slan.
 Mraz gre skož cerkevne ladje.
 Rjavi zahodna stran.*

Na prvi pogled je očitna odsotnost kakršnihkoli kohezivnih sredstev. Med pomeni posameznih povedi, ki so hkrati tudi verzi, tudi ne obstaja kakšna trdnejša koherentna povezava, razen najbolj splošnega »jesenskega« okvira. Vendar je treba takoj povedati, da ta okvir v pesmi ni ubeseden eksplicitno – nikjer ne naletimo na primer na besedo *jesen*, ki bi s svojo splošnostjo pomena olajšala branje –, ampak se mora bralec do njega dokopati z razbiranjem posameznih pomenov, ki so v njegovem védenju povezani s časom jeseni, npr.: *V koših je rumeno sadje* – *Mraz gre skož cerkevne ladje* – *Rjavi zahodna stran*) (v proceduralnem preučevanju besedil ta problem opisujejo z izrazom moč, ki zaznamuje stopnjo splošnosti oziroma posebnosti (v našem primeru) pomena posameznih izrazov – bolj splošen pomen ima izraz, večja je njegova moč, kar olajšuje razumevanje besedil; Beaugrande, 1984: 93). Očitno je, da je besedilo zgrajeno iz slabo povezanih fragmentov (za besedilni svet pesmi je značilna popolnoma razbita prostorska perspektiva) in da ga obvladuje le opisni besedilni strukturni vzorec – ne pa narativni s svojo usmerjenostjo v zaplet in njegov razplet. Pri tem je treba opozoriti tudi na to, da so vse povedi samo v sedanjiku. Poleg vsega tega so osebe takorekoč izgnane iz »razbitega« besedilnega sveta, le v zadnji kitici se pojavi nesrečna ženska: *Dekla hlipta v štrene las*.

Osamelost in zapuščenost dekle magično in simbolno poudarjata zadnja dva verza, tudi s sinestetično zvezo *mrzlo* / ... / *žarita* / ... / (prislov *mrzlo* je delna, poliptotonska ponovna pojavitev samostalniškega izraza v osebku tretjega verza *Mraz gre skož cerkevne ladje*): *Mrzlo iz teme žarita / sveča in deviški pas*. Prav taka oblikovanost in tak konec pesmi pa nam omogoča razumevanje tudi drugih razvidno oblikovanih delov besedila. Najprej je treba opozoriti na enakomerno izmenjavanje ženskih rim s kačenčnimi enozložnimi moškimi rimami, ki poudarjajo neizbežnost in neusmiljenost »usode«. Poseben višji in globlji smisel besedila pomagata oblikovati tudi metaforična verza v prvi kitici *Čas je v šipah bel in slan* in drugi kitici *Svet je raševnat in bos*.

Najbolj jasno pa razkrijejo smisel besedila že omenjene sekundar-

ne diateze: *V košu je rumeno sadje. / /.../ Kalno vino teče v litre. / /.../ V kad so naložene vitre.*

Upovedeni so le rezultati agensovega, torej človekovega dejanja, agens, povzročitelj, pa sploh ni omenjen. Predmete je človek zapustil, kot je moški zapustil deklo. Človekova dejanja nimajo svojega običajnega konca (sadje ni použito, vino ni popito ...), človekovi nameni so neizpolnjeni, smisla bivanja, kakršnega si je predstavljal človek, ni več. Zato besedilni svet pesmi vzpostavlja jesenski čas kot čas spomina na »smiselno« poletje in čas, ki mu neusmiljeno sledi zima z vsemi svojimi zloslutnimi simbolnimi pomeni. Zato je besedilo tudi fragmentarno, zato je oblikovano v strukturnem besedilnem vzorcu in ne v pripovednem, ki zgodbeni »problem« tudi razreši.

Naslov cikla *Pastorale*, v katerega je vključena tudi analizirana pesem, opozarja še na en besediloslovni problem, in sicer na medbesedilnost. Pastoralna je namreč literarno lirsko-epsko delo z motivi idilične, pastirske ljubezni. Prav tega pa v Kovičevih »pastoralah« ni več, pastoralna je pomensko postavljena na glavo. Med bralčevim pričakovanjem idiličnosti »pastoral« in pesnikovo pesemsko uresničitvijo je nastal globok in boleč prepad. Četrta pastoralna in pesnikovo medbesedilno prevrednotenje »pastoralne« besedne vrste izraža torej enako sporočilo: kako težko se je sprijazniti z izgubo smisla bivanja oziroma, natančneje in tudi ustrežneje rečeno, predstave o njem. Osmo pastoralna se namreč konča takole: *Za prividom bele psice / grejo psi v surovo noč.*

Na tem mestu je treba pojasniti, kako naj razumemo drugi del naslova razprave, in sicer spiralnost razvoja umetnostnega jezikovnega oblikovanja. Za izhodišče razmišljanja je treba navesti še nekaj spoznanj Mukařovskega (60). Pesniški oziroma umetnostni jezik je po eni strani tesno povezan z usodo (predvsem, ne pa samo) knjižnega jezika ustvarjalcev, po drugi pa z razvojem domače in tuje poezije, zato se nujno spreminja; poleg tega mu narekuje spreminljivost tudi njegov predvsem estetski značaj, saj estetski učinek postopkov zaradi avtomatizacije počasi slabi. Ob tem se zastavlja vprašanje, ali razvoj pesniškega oziroma umetnostnega jezika predpostavlja tudi njegovo vedno večjo izpopolnjenost. Mukařovsky je prepričan, da ima vsako obdobje in vsako stanje pesniške strukture lastno stopnjo umetniške popolnosti tudi glede jezika. Vendar obstaja še drugačna izpopolnjenost pesniškega izražanja, tako imenovana virtualna oziroma potencialna izpopolnjenost. To po-

meni, da je jezik sposoben opravljati naloge, ki jih književnosti, napisani v tem jeziku, zastavljajo splošne literarne smeri ali imanentne razvojne predpostavke. Takšna sposobnost se povečuje s številom opravljenih nalog. Čeprav se v razvoju nikoli ne ponavlja isti položaj, pogosto prihaja do v nekem pogledu podobnih položajev. Vendar zaradi starih izkušenj pri uporabi jezikovnih sredstev novo reševanje problema ni lažje in preprostejše, ampak zapletenejše in umetnejše. Virtualno izpopolnjevanje ni usmerjeno k avtomatičnemu posnemanju vzorov, ampak k dvigovanju ravni zastavljenih nalog in njihovega reševanja.

Kako se tako imenovana spiralnost razvoja umetnostnega jezikovnega oblikovanja – pojav; ki ga je, kot vidimo, opisal tudi Mukačovsky – kaže v slovenski književnosti? Ker sta v Kovičevi *četrti* pastoralni najopaznejši jezikovni sredstvi opisni besedilni strukturni vzorec in sekundarna diateza, je smotrno, da navedemo nekaj zgledov iz slovenskih umetnostnih besedil.

Najprej si oglejmo dve umetnostni uresničitvi opisnega besedilnega strukturnega vzorca.

Prvo kaže leta 1900 nastala in v tistem času precej nenavadna Murnova pesem *Zima*.

*Prešla pomlad, po bliskovo prešlo poletje
in sveti Mihael.*

*Po polju so pospravljeni sadovi,
lišje je požoltelo, trava orjavela,
po brdih breže žalostno blešče.
Višje nad njimi bori in smereke
kot lovci mi zeleni čakajo.*

*Namočena
od ranega dežja je pot. Iznad vode
in črne prsti tam in travnikov
dviguje se sopar. Na desni je smereče,
na levi gorska pot, rnjava, skrita,
ko lisičja dlaka.*

*Tod hodimo vrhovci. Tiho vse življenje
in tih naš običaj. Pride poletje, žge in peče,*

*pride jesen, zapre čebele, in pride zima,
 oddabne si in zapre duri naše.
 Tam v zgornjici odpre si skrinjo.
 Poišče sukna si in kril volnenih
 in plavih toplih rut in nogavic;
 obutev vzame novo si, podšito z jarcem,
 kolovrat, par janjčjih rokavic in kožuh
 bel, kratek in ustrojen, z rožami.
 Nato pregleda kašče ...
 na pod nabije jazbeca in čuka,
 nabrusi še sekiro si, zaneti ogenj
 in zagodrnja ...*

Tam v zraku pa po snegu zadiš.

Zakaj je bila ta pesem v svojem času tako nenavadna? Odgovor je treba iskati prav v za tisti čas v slovenskih umetnostnih besedilih nenavadni osamosvojitvi opisnega besedilnega pripovednega vzorca, čeprav je v pesmi mogoče zaslediti tudi sledove poročilnega strukturnega vzorca (tega uvrščamo v narativni strukturni vzorec, poleg že omenjene poročilne podvrste uvrščamo vanj še pripovednega). Ni pa mogoče v njej zaslediti najpomembnejših kategorij pripovednega strukturnega vzorca, to je neobičajnega dogodka, zapleta in razrešitve (Heinemann, Viehweger, 1991), ter utemeljevalnega strukturnega vzorca. Ta vzorca pa sta bila v tistem času v slovenskem bralcu, pa tudi avtorjih umetnostnih besedil nedvomno še zelo navzoča, zato je njuna odsotnost učinkovala kot deavtomatizacijski umetnostni postopek.

To lahko razložimo le tako, da si nekoliko podrobneje ogledamo položaj opisnega strukturnega vzorca tako v običajnem sporočanju kot v besednem umetnostnem oblikovanju.

Sodobno besediloslovje ugotavlja, da je opis praviloma sestavni del poročila, tudi pripovedi in na primer prošnje, zelo redko pa je osamosvojen – tehnični opisi, oglasi, navodila za uporabo (Heinemann, Viehweger, 1991).

Tudi v umetnostnem jeziku je podobno. Krajevni opisi v proznih besedilih na primer so imeli v romantiki in v »romantičnem realizmu« (primerjaj zgodnje Tavčarjeve novelete (Sajovic, 1980–1981), v slikar-

stvu pa na primer Langusove, Strojave in Tominčeve portrete) ter v moderni (Cankar) vlogo tako imenovane fiksacije oziroma liričnih napovedovalcev bodočih dogodkov (v slikarstvu so simbolizirali psihološko podobo upodobljencev (Šumi, 1981) – mimogrede, to dejstvo dokazuje koristnost uporabe izsledkov tudi tistih znanstvenih disciplin, ki raziskujejo druge umetnostne zvrsti (Sajovic, 1991)), v realizmu pa vlogo okoliščinskega okvira. V pesniških besedilih je pogosto eksplisitno dešifriranje krajevnega opisa kot podobe občutja ali spoznanja lirskega subjekta, torej postopek poetične asimilacije že iz retorike znanega utemeljevanja (argumentiranja) s ponazoritvijo (Perelman, 1993). Pri tem je treba posebej poudariti izreden pomen argumentnega načina jezikovnega oblikovanja, ki je bil obvezna sestavina historističnega umetnostnega oblikovanja v 19. stoletju – tudi pri nas (Sajovic, 1991).

Murnova pesem *Zima* – v nasprotju s Kovičevo pastoralo – pri branju dolgo časa ne dela večjih težav, kar pomeni, da se oblikovanje njenega besedilnega sveta pravzaprav dokaj lepo ujema z našim vedenjem (vsakdanjimi izkušnjami, prebranimi besedili). Že na prvi pogled daje videz tekočega proznega besedila. Načelo opisa je namenoma popolnoma običajno in znano tudi iz najbolj realističnih besedil: od splošnega k vedno bolj konkretnemu in ves čas z množico podrobnosti – od približne določitve letnega časa (Sveti Mihael, 29. september, je že minil), njegovih posledic v naravi (vzročno-posledično koherentno razmerje), omembe gorske poti (ki je sestavni del obljudene pokrajine) do uvedbe *vrhovcev* z najbolj preprosto kohezivno navezavo nanjo (pot namreč) s prislovom v stavku *Tod hodimo vrhovci*. V sledečem stavku paralelistično zgrajen stavek *Tibo vse življenje in tih naš običaj* (zopet preprosto slovnično kohezivno sredstvo, t. i. za-oblika, svojilni zaimek naš) začena nizanje opravi, značilnih za celo življenje gorjancev (glagoli so vsi v sedanjiku in izražajo uzualnost). Stopitev lirskega subjekta s »tihim«, popolnoma povprečnim in enoličnim (primerjaj vrsto paralelizmov in anafor) življenjem vrhovcev »bogu za hrbotom« nakazujeta še zaplet s kohezijo kar v vsem predzadnjem delu pesmi: *Tod hodimo vrhovci. Tibo vse življenje / in tih naš običaj. Pride poletje, žge in peče, / pride jesen, zapre čebele, in pride zima, / oddabne si in zapre duri naše. / .../*

Zabrisane so namreč meje med letnimi časi in vrhovci (Snoj, 1968: 227). Konec pesmi nenadoma prekine pričakovanje bralca po neka-

kšnem zapletu, po nekakšnem neobičajnem dogodku. Opis se je torej popolnoma osamosvojil.

Pesniška semantizacija opisa kot tistega strukturnega vzorca, ki je v vsakdanjem sporočanju osamosvojen možen samo v kakšnih »banalnih« tehničnih opisih ali v navodilih za uporabo, semantizacija opisa, ki je sicer le okoliščinski okvir zapleta v umetnostnih pripovednih (!) besedilih (okvir, ki ga otroci pri branju tako radi preskočijo), in z njim povezana semantizacija »tekoče«, neproblematične koherence, ki še poudarja odsotnost zapleta, v Murnovi *Zimi* (naslov ima podoben nadpomen) vse-kakor še dodatno osvetljujejo Pirjevčeve (1967) besede: »/M/ed posameznikom in zgodovino ne zija več nepremostljiv prepad. Posameznik se odpira zgodovini in življenju. To seveda ne pomeni, da je postalo življenje lepo, polno smisla, sončno in vse nabreklo od lepše prihodnosti. Zgodovina je še vedno brez posebnega in zanesljivega smisla in smotra, ljudje še vedno niso nekakšni angeli. Življenje ni ne sončno pa tudi ni potopljeno v mrzlo temo, sivo je, takšno, kakršno se kaže v Vlahih. Za takšno sivino pa lirski beseda ni več primerna /.../.« To seveda odpira vprašanje mešanja književnih zvrsti v obdobju moderne (epizacija lirike, lirizacija proze), pri čemer je treba opozoriti zlasti tudi na težnje po večji, sicer še historizirajoči ornamentalizaciji slovenskih pripovednih besedil že v osemdesetih letih 19. stoletja (Tavčarjevo ponavljanje besedilnih vzorcev), posebno mesto pri tem pa ima gotovo Kersnikova *Kmetiška smrt*, v kateri je na prebujajoč secesijsko ornamentalni način oblikovano večno nespremenljivo kroženje kmečkega življenja (Sajovic, 1992–1993).

Eno od naslednjih izredno pomembnih razvojnih spiral v slovenskem umetnostnem oblikovanju pomeni pesem *Solnce je spet nad zemljo*, ki jo je Edvard Kocbek kot prvo v ciklu *Dnevne in nočne pesmi* objavil leta 1934 v svoji prvi pesniški zbirki *Zemlja*. Pesem lahko imamo za eno tistih pesmi – zbranih predvsem v omenjenem ciklu in ciklu *Jesenske pesmi* –, ki morda najizraziteje izražajo duha slogovne usmeritve nove stvarnosti, in sicer njenega t. i. idealističnega pola – magičnega realizma.

*Solnce je spet nad zemljo, petelini
pojo v temne sadovnjake, brezmejna
jasnost je brezgibno omamna. Cerkev
je bela od jutranje luči, v njene črvice
klopi se sliši počasno nihanje ure.*

*Zlati svetniki vonjajo po vosku in
kadilu, pod njimi je zrelo cvetje, brezbrezja
hodijo skozi zidove.*

*Duhovnik stoji pred oltarjem in drži
róke razprte. Ljudje po poljih so majhni
in neslišni kakor mravlje. Ko se duhovnik
zgame, zašumi njegova obleka, čuje se
njegovo ostro dibanje, raskavo prelamlja
belo hostijo. Zunaj piskajo žuželke,
ministrant leže v dve gubè, nato se okno
strese od voza na cesti.*

Kocbekova pesem je prav tako napisana v prostem verzu, prav tako je oblikovana v opisnem strukturnem vzorcu in prav tako je mogoče zaslediti sledove zgradbe opisa iz Murnove pesmi: najprej okoliščine, potem jedro opisa, na koncu pa nenavaden »sklepni« stavek, zaznamovan z navezovalcem (Murn: *Tam v zraku pa po snegu zadiši*. Kocbek: */../ nato se okno strese od voza na cesti*). Toda že samo število vrstic, Murnova pesem jih ima z naslovom vred 29, Kocbekova, ki naslova sploh nima, kar je posebej pomenljivo dejstvo, pa le 16, kaže, da beremo drugačno poezijo: opis je očitno sestavljen iz manj podrobnosti, kar verjetno pomeni tudi spremenjeno razbiranje koherence.

Če je Murn večji del pesmi zavestno in estetskosporočilno oblikoval tako, da je bralec zlahka in ponekod skoraj avtomatizirano povezoval njen besedilni svet z neprevelikim dodajanjem lastnega znanja, strokovno rečeno z inferiranjem, potem se je Kocbek temu prav tako zavestno in estetskosporočilno uprl. Večje inferiranje teoretično seveda pomeni možnost, da postane smisel besedila in njegovih delov manj določen, morda celo dvoumen, in da se branje lahko ponekod nekako vrti okrog potenciala jezikovnega izraza oziroma znaka in s težavo aktualizira njegov del (to je del potenciala oziroma pomena).

Že prve tri stavke bralec ne more brati na isti, nekako samoumevni način, kot je bral Murnovo pesem: *Solnce je spet nad zemljo, petelini / pojo v temne sadovnjake, brezmejna / jasnost je brezgibno omamna*. Vsi trije stavki izražajo svoje pomene za bralca izrazito neobičajno, kar otežuje branje besedila.

Prvi stavek *Solnce je spet nad zemljo* predstavlja časovni okvir, ki pa je

po pomenu v primerjavi z Murnovim *Prešla pomlad, po bliskovo prešlo poletje / in sveti Mihael* mnogo manj splošen (Kocbek namreč ni napisal na primer *Zdaniło se je* ali kaj podobnega) in zato – v primerjavi z branjem običajnejših, neumetnostnih besedil, pri katerem je pozornost bralca v glavnem omejena le na bistvo sporočilo – nekako težje berljiv in težje umestljiv v sledeči besedilni del; okvir je namreč tako kot ostali del pesmi oblikovan le iz nesplošnih izrazov (Beaugrande, 1984).

V drugem stavku najdemo značilno ekspresionistično agramatično tožilniško vezavo *petelini pojo v temne sadovnjake*, kar izraža usmerjenost dejanja v nekakšen izoliran prostor (Pogorelec, 1976–1977: 246), tretji stavek pa je zaradi dveh sestavljenk, pridevniške *brezmejna* in prislovne *brezgibno*, zlasti pa abstraktnega samostalnika *jasnost* tako abstrakten in v povezavi s prejšnjima stavkoma tako nepričakovan, da bralec s težavo vzpostavlja koherenco, saj se nekako oklevajoče sprehaja med pomen-skima sestavinama atmosferske jasnosti in duhovne jasnosti, ne vedoč čisto gotovo, ali naj zaradi pomenov prejšnjih stavkov vseeno aktualizira prvega. Osamosvajanje stavčnih pomenov še poudarjajo asindetične priredne povezave med stavki (kar je značilno za vso pesem) in opazen paralelizem, ki ga vzpostavlja tričlenska skladenjska zgradba in enak besedni red v njih (osebek – povedek).

V sledečem delu pesmi *Cerkev / je bela od jutranje luči, v njene črvice / klopi se sliši počasno nihanje ure. / Zlati svetniki vonjajo po vosku in / kadilu, pod njimi je zrela cvetja, brezbrežja / hodijo skozi zidove* je mogoče opaziti podobne postopke in podobno zgradbo (paralelizem obeh delov besedila). Bralec ima težave s koherenco že v prvem stavku *Cerkev je bela od jutranje luči*, saj ni jasno, ali gre za opis zunanjščine ali notranjščine cerkve (Murnov del besedila */.../ pride jesen, zapre čebele, in pride zima, / oddahne si in zapre duri naše. / Tam v zgornjici odpre si skrinjo*). oblikuje koherenten prehod iz zunanjega prostora v notranjega.)

V drugem stavku (ubesedeni so predmeti iz notranjščine cerkve) zopet najdemo ekspresionistično agramatično tožilniško glagolsko vezavo (*v njene črvice klopi se sliši počasno nihanje ure*), v zadnjem pa poudarjeno predmetnost zopet prekine popolnoma abstraktno oblikovan in običajnemu izkustvu popolnoma neznan stavek *brezbrežja hodijo skozi zidove*, ki predmetnosti pripisuje magične pomene.

Besedilno oblikovanje drugega ločenega dela pesmi popolnoma razkrije Kocbekov pesniški načrt. Razpad že sicer zatikajoče koherence

predstavlja nenavadna povezava med prvima dvema stavkoma, kar pomeni popolno kršitev globalnega vzorca okvira maše (in ima svoj vzrok prav v zadnjem stavku prvega ločenega dela pesmi): *Dubovnik stoji pred oltarjem in drži / róke razprte. Ljudje po poljih so majhni in / neslišni kakor mravlje*. Ljudi in duhovnika ne povezuje več pričakovan enoten prostor (nenadna vpeljava »slike« duhovnika v besedilo s stavkom, ki ubeseduje njegov popolnoma statični položaj, namreč omogoča polnjenje z različnimi sobesedilnimi pomeni) in bralec je zopet postavljen pred dilemo: ali naj stavek *Ljudje po poljih so majhni in neslišni kakor mravlje* razlaga bolj ali manj dobesedno, torej da so ljudje zares na polju in da verjetno delajo (kar bi zelo zabrisano potrjevala tudi asociacija, ki se skriva v zvezi *neslišni kakor mravlja*, in sicer asociacija na stalni besedni zvezi *delati kot mravlja in biti priden kot mravlja*) ali pa se na podlagi abstraktnega sklepnega stavka v prvem, ločenem delu pesmi *brezbrežja hodijo skozi židove* odloči za nadrealistični prostor, v katerem se odvija maša.

Prekinjena, stvarnejša koherenca s stavkom *Dubovnik stoji pred oltarjem in drži roke razprte* je zopet vzpostavljena v končnem delu pesmi, vendar precej nenavadno, na način, ki je za bralca tako po pomenu kot po drugih jezikovnih značilnostih presenetljiv in torej izrazito informativen (Beaugrande, Dressler, 1992): *Ko se dubovnik / zgane, zasuži njegova obleka, čuje se / njegovo ostro dihanje, raskavo prelamlja / belo hostijo. Zunaj piskajo žuželke, / ministrant leže v dve gubè, nato se okno / strese od voza na cesti*. Vrhunec maše je namreč ubeseden na obredu skoraj neprimerno (vsekakor pa ne karikirano) stvaren način, z opisom šumenja obleke, duhovnikovega dihanja in raskavega prelamljanja hostije, kar je zaznamovano tudi s spremembo besednega reda in v stavkih *Ko se dubovnik zgane, zasuži njegova obleka* z dovršnostjo glagolov. Privajeno vzpostavljanje kontinuitete smislov je poleg nepričakovanih nadržbnosti načeto tudi z nenadnimi prehodi iz notranjega v zunanji prostor (*Zunaj piskajo žuželke*), to dejstvo pa nekako »razloži« tudi nenavadno (ne)prostorsko povezanost duhovnika in ljudi na polju.

Ugotovimo namreč lahko, da je pesem oblikovana namerno polivalentno (Beaugrande, Dressler, 1992) – v njej namreč obstajata dve koherenci. Ena je ves čas nekako zatikajoča in bi jo tematično lahko opisali kot vsakdanje življenje na vasi z mašo kot pomembnejšim dogodkom. Zatikajoča pa je zato, ker je sestavljena iz zaradi opaznega oblikovanja, tako pomenskega (izredna statičnost) kot skladenjskega (velika večina

stavkov ima enak besedni red, osebek – povedek, in tročlensko zgradbo), ne dovolj povezanih fragmentov. Prav to pa vzpostavlja drugo, ki je pravzaprav prevladujoča in bi jo zasilno opisali kot golo bivanje predmetov in ljudi, ki je v tem že magično. Vendar pa je treba takoj tudi ugotoviti, da je ta druga koherenca ves čas povezana s prvo in se ves čas dogaja na njenem ozadju. Pesem je iz vsega navedenega treba razumeti kot implicitno programsko besedilo nove stvarnosti, v njenem umetnostnem sporočilu pa je mogoče že tudi zaslediti Kocbekovo izrazito osebno, globoko verujoče in pogosto paradoksnno razmerje do krščanstva in iz tega izvirajočo kritično držo do njegovih institucionalnih oblik.

Kocbekov opis je torej bistveno drugačen kot Murnov. Če je Murn uveljavil opis kot tvorno pesniško obliko in kot izrazilo sprijaznenja s sivim, povprečnim življenjem, je Kocbek njegov model prevrednotil: z namernim osamosvajanjem členov opisa je predmete in ljudi trgal (ne pa popolnoma iztrgal) iz njihovih ustaljenih razmerij in jim dodeljeval posebno, magično vrednost in vrednoto. Vrednota postane namreč bivanje samo.

Na neki še bolj oddaljeni razvojni spirali je Kovič bolečo izgubo ontološkega smisla tudi oblikoval z opisnim besedilnim strukturnim vzorcem – samo da so prvine opisa izgubile tako strukturno kot kronološko ureditev. Bralec je zato prepuščen še večjemu inferiranju pomenov, pri koherenci besedila pa si je moral pomagati tudi z drugim jezikovnim sredstvom, ki je predmet naše razprave – sekundarno diatezo.

Sekundarna diateza – ali pa vsaj nekatere njene oblike – je imela izredno pomembno, vendar povsem drugačno vlogo, na primer, v historističnoklasicističnem umetnostnem oblikovanju Josipa Stritarja (Sajovic, 1994–1995). Za zgled naj navedem odlomek iz *Zorina* (211–212), ki je bil napisan leta 1870 in drugič izdan leta 1887.

Ali ne bode morda enkrat konec vse poezije? Kedor opazuje in primerja preteklost in sedanjost, mora si staviti to vprašanje. Od dne do dne je ožji njen krog. Sopare ostri krik je pregnal iz skrivnostno temnih kotov tibe gozdne dubove. Jasne vile ne plešejo več ob kresnih nočeh v blede mesečini, in morske deklice ne vabijo več sè sladkim petjem umerjočih mladeničev v svoje hrepeneče bladno naročje. Žvenketanje mečev in umirajočih stok ne budi več, ko nekdanj, nesmertnih pesmij, katerim se še čudi denašnji rod. Brezserčnim zatiralcem

narodov, ki so gazili po človeški kervi, razbojnikom, ki so prežali iz skalnih gradov na mirne, neskerbne popotnike, ne prede več poezija okrog glav »svitile glorijske«. Ali keje so naše prelepe narodne pesmi, ki so se glasile po gorah in dolinah, ki so zvesto spremljale naše prednike v žalosti in veselji od žibelj do groba? Nam še so v naši mladosti božale srca. Tiba je zdaj gora in dolina, če se ne čuje zdaj ter zdaj sirovo kričanje!

*Padala nebeška mana
Izraelcem je v puščavi;
Zginila, ak' pobrana
Bila nij ob uri pravi.*

*Zakaj jih nijsmo nabirali, dokler je bil čas? Zdaj je prepozno!
In vendar ne obupajmo. Vsaka pomlad zbudi pevce iz nova. Dokler bode bilo in ljubilo, dokler se bode veselilo in terpelo človeško srce, ne bode konca poezije. Iz hrupa polnega življenja je pribežala v človeško srce. V človeškem sercu je poeziji dom!*

Odlomek je sicer sestavni del besedila, v katerem pripovedovalec razmišlja o klasičnih vrednotah – poeziji ter človeškem razumu in srcu, in ima – podobno kot razmišljanji o človeškem razumu in srcu – v glavnem enako tridelno retorično zgradbo, ki oblikuje argumentni besedilni strukturni vzorec. V prvem delu je postavljena teza (v vprašalni obliki) – v našem zgledu o koncu poezije, v srednjem delu so naštetih dokazi zanjo, v sklepnem delu pa sledi antiteza – *V človeškem sercu je poeziji dom!* Pri tem je treba omeniti, da se del besedila, iz katerega smo navedli odlomek, končuje s pripovedovalčevim optimističnim zaupanjem v razvoj človeštva.

Naša pozornost bo usmerjena predvsem v za klasicizem (ki je tudi že sestavni del historizma) značilno posredno, privzdignjeno jezikovno izražanje (Guyard, 1959: 322), katerega prvine so v bolj ali manj modificirani obliki privzemali tudi predstavniki moderne, na primer Župančič v *Dumi*. Sekundarna diateza je eno od takih jezikovnih sredstev, ni pa edino. Taka sredstva bi lahko poimenovali z izrazom drugotne jezikovne strukture.

V srednjem, naštevalnoargumentnem delu odlomka lahko najdemo kar nekaj takih struktur. V povedi *Sopare ostri krík je pregnal iz skriv-*

nostno temnih kotov tibe gozdne dubove ima besedna zveza *Sopare ostri krik* pomensko vlogo kavzatorja in retorično predstavlja zapleteno metonimično-metaforično perifrazo (zamenjava za parno lokomotivo oziroma vlak), pri čemer je beseda *piske* metaforično zamenjana z besedo *krik*, ki se povezuje s pomensko sestavino človeškosti. Umetelnost še povečuje inverzija desnega prilastka (*sopare*) na levo stran, v sam začetek povedi. Podobno je oblikovana poved *Žvenketanje mečev in umirajočih stok ne budi več, ko nekdanj, nesmertnih pesmij, katerim se še čudi današnji rod*. Pomensko vlogo kavzatorja ima besedna zveza *žvenketanje mečev in umirajočih stok*, ki je sestavljena iz dveh priredno povezanih podredno zloženih samostalniških besednih zvez in jo retorično zaznamuje hiazemska razporeditev desnih prilastkov (in seveda tudi jeder). Zanimivo je, da sta v jedru obeh besednih zvez glagolnik *žvenketanje* in izglagolski samostalnik *stok* (torej nobene besede, ki bi zaznamovala osebo!), kar ob inverziji desnega prilastka – *umirajočih stok* – dodatno prispeva k patetični privzdignjenosti izraza. Pomensko predstavljata obe samostalniški besedni zvezi metonimično amplifikacijo pojavov vojskovanja.

S stališča drugotnih struktur je najbolj zanimiv in najbolj zapleten zadnji člen naštevalnoargumentnega dela: *Ali keje so naše prelepe narodne pesmi, ki so se glasile po gorah in dolinah, ki so zvesto spremljale naše prednike v žalosti in veselji od žibelj do groba? Nam še so v naši mladosti božale srca. Tiha je zdaj gora in dolina, če se ne čuje zdaj ter zdaj sirovo kričanje!* V prvi povedi lahko imamo zvezo *prelepe narodne pesmi / .../ so se glasile po gorah in dolinah* za sekundarno diatezo zveze *po gorah in dolinah so prepevali pesmi* (podobno tudi zvezo *prelepe narodne pesmi / .../ so zvesto spremljale naše prednike v žalosti in veselji od žibelj do groba* ← *naši predniki so prepevali pesmi v žalosti in veselji od žibelj do groba* ?)

Sklenjeni del besedila zaznamujeta antitetični prvini: *prelepe narodne pesmi, ki so se glasile po gorah in dolinah* v prvi povedi (retorično vprašanje implicira negativni odgovor in ima torej vrednost modalnega zanikanja) in *Tiha je zdaj gora in dolina* v tretji (ki pomeni pravzaprav retorični odgovor), pri čemer je sklenjenost retorično zaznamovana s poliptotično (Lausberg, 1973: 325) ponovitvijo besedne zveze: *po gorah in dolinah – gora in dolina*. Poliptota pa je rezultat bolj bistvene spremembe, ki jo kaže možnost različnega izražanja *Tiha je zdaj gora in dolina / Tiho je zdaj (po gorah in dolinah)*. Prav potiskanje besedne zveze *gora in dolina* v položaj agentnega participanta (vsaj sobesedilno, kar bi lahko dokazovali

s parafrazama *Po gorah in dolinab ne pojejo več narodnih pesmi* → *Po gorah in dolinab so ljudje zdaj tibo*), verjetneje pa v položaj nosilca stanja (Greppl, Karlík, 1983: 32; Sajovic, 1991-1992), s čimer je ukinjena enodelna stavčna zgradba, oblikuje za klasicizem značilno umetelno vzvišeno občutje: rezultat take spremembe je namreč personifikacija (Guyard, 1959; Lausberg, 1973).

Zadnji, antitetični del besedila izraža pripovedovalčev optimizem in vero v smiselnost človekovih vrednot: *In vendar ne obupajmo. Vsaka pomlad zbudi pevce iz nova. Dokler bode bilo in ljubilo, dokler se bode veselilo in terpelo človeško serce, ne bode konca poezije. Iz hrupa polnega življenja je pribežala v človeško serce. V človeškem servu je poeziji dom!*

Posebno pomembno značilnost Stritarjevega klasicističnega sloga – zapolnjevanje mesta agentnega participanta oziroma prvega delovalnika in kavzatorja v osebkju z izrazi, ki proti pričakovanju ne zaznamujejo oseb – najdemo tudi v tem delu, in sicer v povedi *Vsaka pomlad zbudi pevce iz nova*. Običajnejša, nezaznamovana jezikovna uresničitev (Greppl, Karlík, 1983: 32) je poved *Vsake pomladi se zbudijo pevci iz nova*.

Tako oblikovanje pomenske ravnine (Stritarjevi aktualizaciji takega oblikovanja je zelo podobna tudi Gregorčičeva) je prevzela in še radikalizirala slovenska moderna – seveda na izrazito funkcionalen način. Primerjajmo samo naslednji odlomek iz »moškega«, »kozmpolitskega« delu Župančičeve *Dume* (1908: 91–92), v katerem je vzneseno slavljem človekov napredek v mestih po svetu:

*V velikih mest valovanju bil sam sem val,
o, in moje srce je utripalo
v taktu mogočnem, potisočrjenem;
v novo življenje planila je duša seljaka,
nova mu vera objela srce je utrujeno.
Videl sem čela: kot da jim pod kožo lazijo želve,
ali to misel jih je razrila tako;
videl sem lica: v njih brazde za seme bodočnosti;
roke so stregle stroju ves dan,
ali zvečer je zablislilo čelo to sajava,
in oko je krožilo po svetlih pokrajinah,
sanjalo smeje sanje bodočnosti,
spremljalo silne kretnje govornika*

*in verovalo za rod, ki še rojen ni ...
 Slišal sem bojni krik iz Mandžurije,
 sredi Pariza čul sem odjek stoter.
 Gledal sem dleto kiparja: z ljubeznijo
 šlo kot poljub čez belino je mramora,
 s skale narahlo je snov odpoljubljalo,
 plahoma v nji
 je življenje zavzdibnilo.
 Videl sem misleca: pisal je zakone
 ljudstvu ne zemskemu – zvezdam je kazal pot,
 pa nesoglasje v vsemirju zasledil je,
 novih svetov je zahteval njegov račun,
 »Bodi!« je rekel – in noč mu je dala nov svet ...*

*Tu, tu se žile življenja stekajo,
 pota vesoljstva tukaj se sekajo,
 ljubim jih s hrupom in šumom, ta velika mesta –
 skozi nje v svobodo gre, skozi nje v bodočnost gre cesta ...*

Posebej je treba opozoriti, da je Župančič izkoriščal podobna jezikovna sredstva kot Stritar. Primerjati je treba samo odlomek iz *Dume*: *Videl sem misleca: pisal je zakone / ljudstvu ne zemskemu – zvezdam je kazal pot, / pa nesoglasje v vsemirju zasledil je, / novih svetov je zahteval njegov račun, / »Bodi!« je rekel – in noč mu je dala nov svet ...* z odlomkom iz Stritarjevega *Zorina* *Zvezdam je pota izmeril, spoznal je bilke rast, in njemu je znano, kak obraz je imela zemlja, predno je bilo življenje na njej. Strelo je z neba vzel ter v svojo službo ukoval, da poroča hitro, kakor misel, njegovo voljo po zemlji.*

Podobnosti in hkrati razlike najbolj razvidno kažeta Stritarjev stavek *zvezdam je pota izmeril* (osebek je človeški um) in Župančičev *zvezdam je kazal pot* (osebek je mislec). Skladenjska zgradba obeh stavkov in delno besedna zapolnitev sta popolnoma enaki, pri čemer beseda *pot* v obeh primerih izraža že omenjeni antropocentrizem. Razlike se pokažejo v glagolih: Stritarjev glagol *izmeriti* (v sobesedilu seveda) oblikuje še dokaj zadržano, racionalno razmerje do predmetnosti, Župančičev *kazati* pa že popoln aktivizem in željo po njenem preoblikovanju – kar je mogoče videti že tudi v Stritarjevem stavku *Strelo je z neba vzel ter v svojo službo ukoval*.

Posebno pozornost velja posvetiti naslednjim Župančičevim verzom: /.../ roke so stregle stroju ves dan, / ali zvečer je zablislilo čelo to sajavo, / in oko je krožilo po svetlih pokrajinah, / sanjalo smeje sanje bodočnosti, / spremljalo silne kretnje govornika / in verovalo za rod, ki še rojen ni ... / ... / Gledal sem dleto kiparja: z ljubeznijo / šlo kot poljub čez belino je mramora, / s skale narabla je snov odpoljubljalo, / plahoma v nji je življenje zavzdihnilo. V njih kar mrgoli tako imenovanih drugotnih struktur (primerjaj samo stavke s *skale narabla je snov odpoljubljalo* – osebek je *dleto kiparja* –, ki bi ga lahko izrazili tudi s stavkom *kipar je z dletom s skale narabla odpoljubljal snov*) – postopek, ki ga je Pogorelec ustno poimenovala kot preoblikovanje osnovnih pomensko-skladenjskih vzorcev po možnih pravih jezika in retorike. Čeprav je tipologija drugotnih struktur zelo razvejena (najpogosteje gre za različne metonimije in diateze), lahko rečemo, da ta slogovna možnost druží Župančiča, pa tudi druge predstavnike naše moderne s Stritarjem, le da je moderna pri tem bila mnogo bolj radikalna.

Kako zapleteno in včasih tudi presenetljivo je obnavljanje – in prenavljanje – jezikovnih sredstev v umetnostnih besedilih, kaže pesem *Reka*, ki jo je leta 1993 v zbirki *Reka* objavil Uroš Zupan.

Reka

*že na začetku si bila mogočna. ni bilo struge, ki bi lahko
ujela tvoje gibanje. že na začetku si prestopala bregove
in se počasi premikala pod skladi oblačnega neba. in v gorah,*

*kjer kot vsaka reka izviraš, kjer se rojevaš, stojijo
templji in v njih sveti možje, in v gorah, kjer se rojevaš,
so vrtovi, v katerih cvetijo lotosi, so drevoredi, po katerih*

*se sprehaja tišina, so drevoredi iz ozona, in v gorah,
kjer se rojevaš, gnezdi veter, in ko se ti premakneš,
se veter premakne skupaj s tabo, in ko se ti premakneš,*

*potopiš templje, in šamani se čudijo tvojemu hodu, vse
jemlješ, ko tečeš, ničesar ne pustiš nedotaknjenega, ničesar
nezaznamovanega, vse potapljaš vase, gozdovi so v tebi in*

v njih pokončna drevesa iz kamnov, besede trave vzameš v svoj jezik, in šume noči, vse jemlješ in ničesar ne poškoduješ. prijazna si, ko dihaš, prijazna si, ko ti utripa srce, ko se vate zatekajo ljudje, da bi jih oblila s svojo nežnostjo. in počasi, počasi se spuščaš. polniš doline. in že na začetku si bila kot delta Nila, delta Amazonke, in srne se zatekajo

vate, in konji vetra poljubljajo tvojo kožo. že na začetku si bila mogočna, in še vedno si na začetku. in ko boš priromala v doline, boš vase potopila žitna polja, in petje ptic, ki

drsi po čelu večernega neba, boš vase potopila mesta in boš ustavila naglico, boš potopila mostove, vse boš potopila, in ničesar ne boš poškodovala. tvoje telo ni iz vode, tvoje telo

je iz svetlobe. in pribajaš v ravnino, in tečeš, tečeš. bližajš se morju, da bi se zljila vanj, da bi te vrnilo na nebo, na začetek. in reka, povej mi – kje se začinjaš ti, in kje se začinjam jaz? kje se končuješ ti in kje se končujem jaz? vprašanje. odgovor. skrivnost.

Že na prvi pogled je jasno, da je pred nami pesem, ki je oblikovana popolnoma drugače kot Kovičeva pastorala. V njej lirski subjekt ne govori o reki, ampak jo ogovarja – postopek, ki v bralcu, že povprečnem poznavalcu slovenske poezije – aktivira medbesedilno povezavo z Gregorčičevo pesmijo *Soč*, ki je izšla v *Poezijah* leta 1882. Od tega trenutka dalje bo bralec usmerjen v primerjanje v obeh besedilih.

Za obe pesmi je značilno, da lirski subjekt oblikuje zgodbo reke, od njenega izvira do izliva in do izhlapitve v oblake. V Gregorčičevi pesmi sta kategoriji dogodkovnega zapleta in razrešitve – sestavini narativnega besedilnega strukturnega vzorca – umeščeni v zarotitveno izjavo lirskega subjekta, ki vsebuje izrazit narodnoobrambni in narodnovzpodbudni pomen, kar je značilna historistična prvina. Lirski subjekt od reke zahteva, naj uniči sovražnike.

Zupanova reka, nasprotno, ni uničevalna, čeprav tudi poplavlja: *in ko boš priromala / v doline, boš vase potopila žitna polja, in petje ptic, ki / drsi po čelu večernega neba, boš vase potopila mesta in boš / ustavila naglico, boš po-*

topila mostove, vse boš potopila, in / ničesar ne boš poškodovala. Lirski subjekt Zupanove pesmi sklene zgodbo reke izrazito umirjeno, kot bi zapisoval kroniko njenega toka (ta zvrst je besediloslovno podvrsta narativnega besedilnega strukturnega vzorca): *in pribajaš v ravnino, in tečeš, tečeš. / bližja se morju, da bi se zljila vanj, da bi te vrnilo na nebo, / na začetek.*

Konec pesmi je pomensko izrazito odprt, kar je vsekakor prvina moderne poezije, strukturno pa spominja na konce tradicionalnega pesništva, v katerih se upovedeni predmet ali dogodek v pesmi – v našem primeru reka – pokaže kot metafora za razmerje lirskega subjekta do življenja: *in reka, povej mi – kje se začneš ti, in kje / se začnem jaz? kje se končuješ ti in kje se končujem jaz? / vprašanje. odgovor. skrivnost.*

Za konec analize Zupanove pesmi – in za konec celotne razprave – naj na zgledu prvih štirih kitic še dodatno pojasnim problem spajanja modernega in tradicionalnega:

že na začetku si bila mogočna. ni bilo struge, ki bi lahko / ujela tvoje gibanje. **že na začetku** si prestopala bregove / in se počasi premikala pod skladi oblačnega neba. **in v gorah,** / kjer kot vsaka reka izviraš, **kjer se rojevaš,** stojijo / templji in v njih sveti možje, **in v gorah, kjer se rojevaš,** / so vrtovi, v katerih cvetijo lotosi, so drevoredi, po katerih / se sprehaja tišina, so drevoredi iz ozona, **in v gorah,** / **kjer se rojevaš,** gnezdi veter, **in ko se ti premakneš,** / se veter premakne skupaj s tabo, **in ko se ti premakneš,** / potopiš templje, /.../

Razmeroma sproščena pripovedna dikcija je ves čas pomešana z retoričnimi anaforičnimi ponovitvami besednih zvez (označene so s krepkim tiskom), ponovitvami na primer sedanjskih oblik glagola *biti* in vezalnega veznika *in*, kar vse je značilnost tudi historističnega besednega oblikovanja v 19. stoletju – tudi Gregorčičevega. Vsa ta sredstva so v pesmi uporabljena izrazito funkcionalno in pomenotvorno – pač v skladu s predstavo o skrivnostnem kroženju in prežemanju življenja (tako vlogo ima tudi mala začetnica na začetkih povedi).

LITERATURA

- DE BEAUGRANDE, R.-A., 1984: *Text Production. Toward a Science of Composition.* Advances in Discourse Processes XI. Ur. Roy O. Freedle. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- DE BEAUGRANDE, R.-A., DRESSLER, W., 1992: *Uvod v besediloslavlje.* Prevod A. Derganc, T. Miklič. Ljubljana: Park.

- CAPRA, F., (1975), 1992: *The Tao of Physics. An exploration of the parallels between modern physics and Eastern mysticism*. London: Flamingo.
- DOLINAR, D., 1991: *Hermenevtika in literarna veda*. Literarni leksikon. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- GREGORČIČ, S., 1947: *Zbrano delo 1*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- GREPL, M., KARLÍK, P., 1983: *Gramatické prostředky hierarhizace sémantické struktury věty*. Brno: Univerzita J. E. Purkyni.
- 1986: Skladba spisovné češtiny. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- GUYARD, M.-F., 1959: *La survivance du style et des formes classiques dans la poésie de Lamartine. Stil- und Formprobleme in der Literatur, Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*. Herausgegeben im Auftrag der F. I. L. L. M. von Paul Böckmann. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- HEIDEGGER, M., 1967: *Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- HEINEMANN, W., Viehweger, D., 1991: *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- KOVIČ, K., 1976: *Labrador*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LAUSBERG, H., 1973: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München: Max Hueber Verlag.
- MUKARŽOVSKI, J., 1986: *Struktura pesničkog jezika. Jakobson, R., Trubeckij, N., Matezijas, V, Havranek, B., Bogatirjov, P, Durnovo, N., Mukaržovski, J., Savicki, P. Teze Praškog lingvističkog kružoka*. Prevod Aleksandar Ilić. Beograd: Zavod za učbenike i nastavna sredstva.
- PERELMAN, C., 1993: *Kraljestvo retorike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- PENROSE, R., 1995: *Shadows of the Mind. A Search for the Missing Science of Consciousness*. Oxford, New York, Melbourne: Oxford University Press.
- PIRJEVEC, D., 1967: Uvod v umevanje Murnove poezije. *Josip Murn. Topol samujoč*. Kondor 97. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- POGORELEC, B., 1976–1977: Cankarjevo izročilo. *Jezik in slovstvo*. 240–247.
- SAJOVIC, T., 1980–1981: Pomen krajinskih opisov v Tavčarjevih zgodnji prozi (1871–1875). *Jezik in slovstvo*. 99–104.
- 1991: *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- 1991–1992: Historično oblikovanje uvodnih delov Jurčičevega pripovednega besedila Kloštrski žolnir in Dežmanovega poljudnoznanstvenega besedila Notranjske gore in Cirkniško jezero. *Jezik in slovstvo*. 62–74, 97–106.
- 1992–1993: Kersnikova Kmetška smrt: med historizmom in nastavki secesije. *Jezik in slovstvo*. 5–17.

- 1994–1995: Stritarjevo historistično besedno oblikovanje in moderna. *Jezik in slovastvo*. 79–92.
- 1995: Kocbek in nova stvarnost. *Razmišljanja o Edvardu Kocbeku*. Ur. Štuhec, I., Novak, F. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije in Zavod Republike Slovenije za šolstvo. 37–46.
- STRITAR, J., 1870: Zorin. *Zvon* (Dunaj).
- SNOJ, J., 1968: Simbolizem Josipa Murna. *Josip Murn. Pesmi*. Iz slovenske knjižne zakladnice 5. Maribor: Obzorja.
- ZUPAN, U., 1993: *Reka*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- ŽUPANČIČ, O., 1908: *Samogovori*. Ljubljana: Kleinmayr, Bamberg.

Prva objava v zborniku *Jezik in čas*. Razprave Filozofske fakultete. (1996), 269–286.

2

ERJAVEC MED UMETNOSTJO IN ZNANOSTJO

Razprava sodi v sklop kritičnega raziskovanja razvoja znanstvenega in poljudnoznanstvenega jezika v naravoslovju na Slovenskem – bolje pa bi bilo reči, jezika v naravoslovnih znanostih ali pa kar jezika v naravoslovju, saj so njegove uresničitve – predvsem v zgodovinskem razvoju, pa tudi v sodobnosti – zelo različne (pri tem je treba tudi posebej opozoriti, da med znanstvenim in poljudnoznanstvenim jezikom ne obstaja ostra ločnica). Ni pa nobena skrivnost, da so s tem jezikom danes povezane precejšnje komunikacijske težave – kot bolj ali manj z vsakim znanstvenim jezikom. Težave z njim nimajo samo bralci, zavedajo se jih tudi raziskovalci sami. Naj navedem Martina Reesa (2003: 99–100), vodilnega angleškega kozmologa, kraljevega astronoma in nekdanjega direktorja znamenitega Astronomskega inštituta v Cambridgeu, ki je v svoji knjigi *Pred začetkom. Naše in druga vesolja* zapisal tele ne najbolj laskave besede o znanstvenem pisanju:

»Znanstveniki v glavnem omejujejo svoje pisanje na tehnične članke, ki se pojavljajo v akademskih glasilih potem, ko jih ‚potrdijo‘ običajno anonimni kolegi, ki naj bi ocenili, ali so članki vredni objave. Tak je formalni sistem, s katerim se gradi soglasje. Toda ta glasila – znanstveniki jih imenujemo ‚literatura‘ – so za laike nerazumljiva. Zdaj obstajajo zgolj zaradi arhivov in ostajajo večinoma neprebrani, po njih ne posegajo niti raziskovalci; ti se zanašajo na bolj neformalne ‚predtiske‘, elektronsko pošto in konference.«

Na tem mestu avtor dodaja naslednjo ironično opombo:

»Nekoč mi je kolega povedal, da ima znanstveni članek v povprečju 0,6 bralca (in se nato bolj posmehljivo vprašal, ali je vštet tudi recenzent).«

Navedek se končuje takole:

»Bistvena vsebina teh člankov – ali vsaj tistih, ki preživijo intelektualno prereštetavanje – pa se morda prebije tudi do širšega občinstva.

Večina med nami bi doživljala manj zadoščenja, če izsledki našega dela nikoli ne bi dosegli kroga, ki je širši od kroga specialistov. Vpliv Stephena Hawkinga, ki ga je imel s svojo *Kratko zgodovino časa*, nima primerjave.«

Kakšen je tak jezik danes – ponavljam danes, saj ni bil vedno tak in prav gotovo tudi ne bo vedno tak? Navedimo dva zgleda. Prvega predstavlja odlomek iz članka Franca Jančkoviča (1986: 30–31) z naslovom *Sestav prebrane lesne sove* Strix aluco, ki je bil objavljen v reviji *Acrocephalus*:

RAZPRAVA

Tabela 2 prikazuje sestavo plena, izoliranega iz izbljuvkov, ki so bili nabrani avgusta 1984, kar pomeni, da so se kopicili skozi poletje. Tabela 3 pa prikazuje sestavi plena, izoliranega iz izbljuvkov, nabranih zgodaj spomladi, ki so se kopicili čez zimo.

V poletni prebrani predstavljajo žužkojedi Insectivora 75 %, glodalci Rodentia pa 25 % prebrane lesne sove. Popolnoma drugačno sestavo imamo v zimski sezoni, ko večina plena (92 %) predstavljajo glodalci.

Iz okolice Ptuja (tabela 2) je bilo 10 celih izbljuvkov, polovica toliko pa je bilo razpadlih, v dolžino so merili od 38 do 68 mm in od 21 do 35 mm v širino. Posušeni so tehtali od 3 do 8 g. V enem izbljuvku sem našel od 3 do 8 ostankov malih sesalcev. Biomasa izbljuvkov se je gibala med 43,4 in 134,7 g, v povprečju 79,8 g.

Izbljuvkov iz Bukovec in Markovec (tabela 3) je bilo 18, v dolžino so merili od 34 do 59 mm in od 13 do 23 mm v širino. Posušeni so tehtali od 1 do 3 g. V enem izbljuvku so bili običajno ostanki dveh živali, v nekaterih pa tri ali le po eden. Biomasa izbljuvka se je gibala med 25 in 131,8 g, v povprečju 47,1 g.

SKLEP

Iz rezultatov analize 134 osebkov, izoliranih iz izbljuvkov lesne sove, nabranih v letih 1984–86 na Ptujskem polju, lahko zaključim:

Iz materiala sem determiniral 12 vrst sesalcev, ostankov drugih živalskih skupin nisem zasledil.

Sprotno zasledovanje mi omogoča sezonsko razporeditev plena. Dominantno vlogo v poletni prebrani imajo rovke. Pri zimski prebrani pa močno prevladujejo volubarice. Prav tako so količine brane, zaužite v zimskem obdobju, manjše kot tiste v poletnem obdobju. Relativno majhen vzorec narekuje še nadaljnje delo.

ZAHVALA

Kolegu Borisu Kryštufku se iskreno zahvaljujem za pomoč pri determinaciji in obdelavi podatkov.

Drugi zgled je vzet iz povzetka članka *Upad populacije in sprememba rabe tal v lovnem habitatu rjavega srakoperja Lanius collurio v Šturmovcih (SV Slovenija)*, ki ga je v glasilu *Acrocephalus* objavil Damijan Denac (2003: 102). Navajam ga predvsem zato, ker je v njem »tehničnost« jezikovne oblikovanosti še izrazitejša kot v prvem zgledu:

Izginjanje travnikov zaradi intenzivnega kmetijstva in zaraščanja, kot posledica opuščanja tradicionalne košnje, sta glavna vzroka zmanjšanja populacije rjavega srakoperja v Šturmovcih. Ker je rjavi srakoper indikatorska vrsta kulturne krajine, pomeni zmanjšanje njegove populacije splošno siromašenje biodiverzitete v Šturmovcih.

»Tehničnost« jezikovne oblikovanosti je približna, žargonska oznaka za samostalniškost jezikovnega izraza. Halliday (2004) je v knjigi *Writing Science: Literacy and Discursive Power*, ki jo je napisal skupaj z Martinom, ta postopek oblikovanja znanstvenih besedil imenoval gramatična metafora: v njej samostalniki zamenjujejo predvsem glagole pa tudi pridevnike, prislove in celo različne besedne zveze. Eden od pionirjev take retorične strukture je bil Newton, ki jo je uporabljal pri svojem racionalnem argumentiranju. Naj navedem primer iz njegove *Optike* (1704): *Zaradi starosti se svetloba v očesu ne bo dovolj lomila in se zaradi pomanjkanja zadostnega loma zato tudi ne bo zbirala na očesnem ozadju, ampak nekje za njim*. Kaj se je zgodilo? Proces »lomljenja« svetlobe je namreč najprej konstruiran kot glagol, ki gramatično pomeni prototipsko uresničitev procesa, potem pa je preoblikovan v samostalniško obliko, samostalnik pa je prototipska uresničitev stvari oziroma predmeta. Halliday trdi, da sta strokovni slovar in nominalizirana gramatika dva vidika enega samega semiotičnega procesa, in sicer oblikovanja strokovnega diskurza v točno določenem zgodovinskem obdobju, in sicer v obdobju, ko je zahodna znanost začela svoj neustavljivi pohod, ki traja še danes. Ta se je semiotično uresničila prav z rojstvom gramatične metafore. Gramatična metafora ima namreč v svoji obliki nominalizacije izredno pomenljivo posledico: pojave konstruira, kot da bi ti bili predmeti (vzorčni pomen samostalnika je namreč predmet).

Medtem ko vsakdanji »materni jezik« zdravorazumskega vedenja konstruira resničnost kot uravnoteženo napetost med predmeti in procesi, posamostaljeni jezik znanstvenega vedenja resničnost konstruira kot zgradbo predmetov, kot nekaj, kar se v času ne spreminja. Opisana značilnost zgodovinsko seveda ni nič naključnega. Novoveška znanost se je rodila iz združitve objektivnega, popolnoma neosebnega empiričnega vedenja, do katerega pridemo s pomočjo eksperimenta, in matematike (Galilei, Newton), ta združitev pa je temeljila na descartesovski temeljni delitvi na človekov razum oziroma um in materijo – ali drugače, na *res cogitans* in *res extensa*. Sam Descartes je med *res extensa* uvrstil tudi živali in rastline in ker se je naravoslovje zanimalo samo za *res extensa*, torej pravzaprav za snov oziroma materijo, je bila posledica jasna: celo živali in rastline je znanost začela pojmovati kot stroje, tudi njihovo vedénje – kot vedénje nežive narave – so določali samo materialni vzroki. Nič čudnega, da je znanost začela gledati tudi na človeka kot stroj. Tudi njegov um je bil od zdaj naprej določen z zakoni fizike in kemije (Heisenberg, 2000: 40–42). V tem zgodovinskem obdobju se je torej rodila klasična fizika in njeni koncepti, ki jih je Heisenberg (2000: 136) opisal na zelo nazoren in jedrnat način: Svet sestavljajo stvari ter čas in prostor, stvar sestavlja snov, snov pa proizvaja sile, s katerimi je mogoče učinkovati nanjo. Dogodki so posledica medsebojnega učinkovanja snovi in sil, vsak dogodek pa je rezultat drugih dogodkov in vzrok za druge dogodke. In v tem zgodovinskem trenutku se je človekov odnos do narave iz kontemplativnega spremenil v pragmatičnega oziroma koristnostnega. Védenje je moralo postati predvsem uporabno, prinašati je moralo čim bolj neposredno korist, znanost si je podvrгла materialni svet. Toda taka znanost je prav zaradi descartesovske ločitve postajala vedno bolj odtujena in dehumanizirajoča. Ali kot pišeta fizik, kemik in nobelovec Prigogine ter Stengers v svoji knjigi *Order out of Chaos: man's new dialog with nature/Red iz kaosa: človekov nov dialog z naravo* (odlomek navajam po Hallidayu, 2004: 2–3):

»Znanost je začela uspešen dialog z naravo. Vendar je bil prvi rezultat tega dialoga odkritje nemega sveta. To je paradoks klasične znanosti. Človeku je razkrila mrtvo, trpno naravo, naravo, ki se obnaša kot programirani avtomat. Tak dialog z naravo je človeka osamil od narave, namesto da bi mu jo približal. Zmagoslavje človekovega razuma se je spremenilo v žalostno resnico. Zdelo se je, da je znanost razvrednotila vse, česar se je dotaknila.«

Po vsem zapisanem je očitno, da sta odtujenost in dehumanizirajočnost novoveške znanosti – kot novoveška znanost sama – zgodovinska pojava, čeprav nam njegova zgodovinska neizogibnost kljub vsemu v marsičem še ni čisto jasna. Globlje razsežnosti zgodovinskosti pojava nam razkriva na primer Georg Lukács v svoji knjigi *Zgodovina in razredna zavest* (1923), preden pa navedem njegovo razmišljanje, moram zaradi večje razumljivosti na kratko povzeti Hallidayevo misel: Novoveška znanost se semiotično uresničuje z gramatično metaforo v obliki nominalizacije oziroma posamostaljenja, to pa pomeni, da se pojavi v novoveški znanosti konstruirajo, kot da bi bili predmeti oziroma stvari – vzorčni pomen samostalnika je namreč predmet. Lukácsovo razmišljanje (navajam ga po Balibarju, 2002: 80–81) pa nam razkriva globlje korenine popredmetenja v znanosti:

»Lukácseva teorija sloni na ideji, da se v svetu blagovnih vrednosti *subjekti sami vrednoteni* in posledično *preoblikovani v ‚stvari‘*, kar izraža termin *Verdinglichung* (postvarjenje ali porečevljenje), ki pri Marxu ni igral te vloge. Marx je dejal, da so razmerja med blagi (ekvivalenca, cena, menjava) obdarjena z neko avtonomijo in tako ne le nadomestijo osebna razmerja, temveč jih predstavljajo. Lukács pa poveže dve različni ideji. Najprej idejo, da je blagovna objektivnost – objektivnost ekonomskih kategorij in operacij, ki jih te omogočajo – *model vse objektivnosti*, še posebej ‚znanstvene‘ objektivnosti v meščanskem svetu, s čimer bi lahko pojasnili, zakaj so se kvantitativne znanosti o naravi (mehanika, fizika) razvile v modernem času skupaj s posplošitvijo blagovnih razmerij. V naravo preslikajo razlikovanje subjektivnega in objektivnega, ki izvira iz menjalnih praks. In nato idejo, da se objektivacija ali racionalizacija kot račun ali mera vrednosti razteza na *vse* človeške *dejavnosti*, se pravi, da blago postane model in forma vsakega družbenega predmeta.

Lukács tako opiše neki paradoks: blagovna racionalnost, razširjena na znanost, temelji na ločitvi objektivne in subjektivne plati izkustva (zaradi tega je mogoče iz sveta naravnih objektov in njihovih matematičnih zakonov *odšteti* subjektivni dejavnik – potrebe, želje, zavest); to pa je zgolj preludij k vključitvi vse subjektivnosti v objektivnost (v obliki njene *redukcije* na status objekta, ki ga ponazarjajo ‚humanistične znanosti‘, ali v formi tehnike upravljanja s ‚človeškim dejavnikom‘, ki so se postopoma razširile na celotno družbo). Dejansko ta paradoks izraža skrajno odtujitev, do katere je v kapitalizmu prispele človeštvo /.../«

Lukácseva teza o blagovni objektivnosti kot modelu vse objek-

tivnosti, še zlasti „znanstvene“ objektivnosti v meščanskem svetu, je vsekakor vredna poglobljenega razmisleka, saj je odgovor na vprašanje, katera objektivnost – blagovna ali znanstvena – je zgodovinsko izvor-na, v bistvu nejasen, prav gotovo pa je njena vrednost v opozorilu, da v meščanski kapitalistični družbi prevladuje popredmetenje na vseh področjih. Lukáčseva misel se seveda giblje znotraj Marxovega izredno zapletenega koncepta (blagovnega) fetišizma, po katerem se razmerja med ljudmi kažejo kot razmerja med proizvodi oziroma stvarmi. V tej razpravi seveda ni mogoče podrobneje razmišljati o fetišizmu, da pa bi nekoliko bolje razumeli, kaj fetišizem oziroma postvarjenje sploh pomeni, naj navedem naslednje Hollowayevo (2004: 59–60) izredno nazorno razmišljanje o ločitvi delovanja od narejenega, ki je ena od bistvenih sestavin fetišizma:

»Ločitev delovanja od narejenega je ločitev konstituiranja ali geneze od obstoja. To, kar je narejeno, je ločeno od delovanja, ki ga je storilo. Zavzame ločen obstoj, različen od delovanja, ki ga je konstituiralo. Naredim stol. S perspektive družbenega toka delovanja pride do bežne objektivacije tega stola: takoj je skozi uporabo (skozi delovanje) integriran v kolektivni tok (če ni uporabljan, iz perspektive delovanja preneha biti stol). Toda v kapitalizmu je objektivacija več kot bežna. Stol, ki sem ga naredil, zdaj obstaja kot lastnina mojega delodajalca. Je blago, ki se lahko proda. Njegov obstoj je povsem ločen od njegovega nastanka. Več kot to: njegovo konstituiranje ali geneza (delovanje, ki ga je naredilo) sta zanikana z njegovim obstojem kot blago: pozabljena, popolnoma nepomembna za obstoj stola. Kupec stol uporablja in v tem smislu ga ponovno inkorporira v delovanje, toda tok je (resnično in navidezno) zlomljen: ne obstaja nobena neposredna povezava med delovanjem uporabnika in delovanjem proizvajalca. Obstoj dobi trajanje. Čas obstoja stola je čas trajanja: stol zdaj je, njegovo ne-je-stvo je popolnoma pozabljeno. Konstituiranje in obstoj sta razdvojena. Konstituiranec zanika konstituiranje, narejeno zanika delovanje, objekt zanika subjekt. Konstituiran objekt zadobi trajno identiteto in navidezno avtonomno strukturo. Ta razdvojitev (tako resnična kot navidezna) je ključna za stabilnost kapitalizma. Izjava ‚takšne so stvari‘ predpostavlja to razdvojenost. Razdvojitev konstituiranja in obstoja pomeni konec radikalnih alternativ.«

Ena od najbolj problematičnih posledic ločitve delovanja od narejenega pa sta prav gotovo naraščajoča formalizacija družbenih odnosov in ustrezna formalizacija misli (Holloway, 2004: 65–66):

»Med razsvetljenstvom, ki je filozofski spremljevalec razvoja kapitalističnih družbenih odnosov, razum postaja bolj in bolj formaliziran. Kjer se je prej ideja razuma navezovala na teženje k dobremu in resničnemu, sedaj postaja vedno bolj omejena na ugotavljanje formalno pravilnega. Resnica je zreducirana na ‚formalno korektno‘: sicer pa je resnica razumljena kot stvar subjektivne presoje. To, kar je formalno pravilno, je razumljeno kot matematični problem, ki je popolnoma abstrahiran od vsebine. Teorija se nagiba k ‚čisto matematičnemu znakovnemu sistemu‘ (Horkheimer, 1981: 31). V tej

‘.../ vedno bolj formalistični univerzalnosti razuma /.../ vrednotna sodba ni povezana z razumom in znanostjo. Odločitev za svobodo ali ubogljivost, demokracijo ali fašizem, razsvetljenje ali avtoriteto, množično kulturo ali resnico, se dojema za stvar subjektivne izbire.’ (Horkheimer, 1978: 31.)

Razum je ločen od razumevanja, misel od biti. Razum postane stvar učinkovitosti, ‚optimalna prilagoditev sredstev cilju‘. (Horkheimer, 1978: 28.) Z drugimi besedami, razum postane instrumentalen razum, sredstvo za doseganje cilja, namesto za preiskovanje in kritiko cilja samega. Postvarenje vključuje izgubo pomena oziroma postane pomen čisto formalen proces merjenja sredstev za doseg cilja. Jedrsko uničenje je rezultat racionalne misli. Naš krik (kot protest proti kapitalističnemu pohabljanju človeških življenj; *Krik* je tudi naslov prvega poglavja Hollowayeve knjige, opomba pisca) se zdi iracionalen, ko ga sodi takšna racionalnost.«

Horkheimer in Holloway sta nas pripeljala do jedra našega razpravljanja o odtujenosti in razčlovečenosti znanstvenega jezika, ki je le semiotična uresničitev novoveške znanosti, ta pa v svoji konceptualni zasnovi deli usodo z vso človekovo novoveško zgodovinskostjo. Preden pa preidemo še na predstavitev Hollowayevega pogleda na to novoveško konceptualno zasnovano znanosti, naj se na kratko ustavim še pri eni izredno pomembni posledici ločitve delovanja od narejenega in preoblikovanja delovanja v bivanje oziroma identiteto, ki jo implicira – in sicer pri razkroju vseh vidikov družbenih odnosov. Kapitalizem namreč povzroči, pravzaprav pa kar zahteva zlom družbenega oziroma kolektivnega toka delovanja, kar povzroči individualizacijo ustvarjalcev. Holloway (2004: 60) se pri tem sklicuje na Marxa:

»Da bi bila ta odtujitev /blaga/ obojestranska, je treba samo, da si ljudje molče stopajo nasproti kot privatni lastniki onih odtujljivih reči, ravno s tem pa kot drug od drugega neodvisne osebe. Takšno

razmerje medsebojne tujosti pa ne obstaja med člani neke samorasle skupnosti /.../« (Marx 1965, str. 87; v ČKZ 1980, št. 41/42, str. 47.)

In doda:

»Izhodišče misli ni več človek-kot-del-skupnosti, temveč posameznik kot oseba s svojo lastno identiteto. Od tu naprej si lahko skupnost predstavljamo le kot agregacijo ločenih posameznikov, kot skupek bivanj, namesto kot tok delovanj.«

Ta zlom družbenosti, ko so družbeni odnosi razdrobljeni v odnose med ločenimi posamezniki oziroma stvarmi, pa se kaže tudi v posebnem razumevanju treh pojmov (ali procesov): identitete, definicije in klasifikacije. Vsi trije pojmi sestavljajo jedro novoveške znanosti, vendar imajo splošnejšo veljavo, saj jih ne uporabljajo samo v znanosti, ampak tudi na drugih področjih družbenega delovanja.

Po Hollowayu (2004: 58) je identiteta morda najbolj zgoščen (in najbolj težaven) izraz fetišizma ali postvarenja. Toda kakšna je ta identiteta? Ali je mogoče, da je tudi identiteta fetišizirana oziroma popredmetena? Odgovor je treba iskati v Heglovi *Znanosti logike II* (1994: 29–34), v kateri Hegel loči dve pojmovanji identitete: negibni, goli, abstraktni identiteti, ki je brez vsebine, zoperstavi resnično, vsebinsko identiteto. Prva, abstraktna, ima svoje nasprotje v različnosti, ki je zunaj nje, kar pomeni, da je enostransko določena in kot taka nima resnice, ali drugače, vsebuje le formalno, le abstraktno, necelovito resnico. Druga, resnična, vsebinska identiteta temelji na razliki, jo vsebuje kot svoj notranji moment in jo proizvede kot svojo resnico, razlika pa se, če jo vzamemo zares, zaostri v nasprotje in nazadnje v protislovje – resnica je celovita le v enotnosti identitete z različnostjo in protislovnostjo (primerjaj tudi Dolar, 2003: 29). Prva, negibna, abstraktna identiteta povzroča delitve, nasprotja in konflikte med „pravim“ in „nepravim“, „našim“ in „tujim“, „samosvojim“ in „drugim“ itd., vsi ti izrazi pa na primer po Dolarju (2003: 29) nosijo v sebi potencialno pogubne, tudi politične posledice (segregacijo, diskriminacijo, marginalizacijo). Druga, resnična identiteta pa povzroča nekaj čisto drugega: „pravo“ je hkrati „nepravo“ in „nepravo“ je hkrati „pravo“, „naše“ je hkrati „tuje“ in „tuje“ je hkrati „naše“. Abstraktna identiteta je statična, v različnosti vidi nekaj negativnega, nekaj, kar je treba odpraviti, resnična identiteta pa je dinamična, v različnosti in protislovju vidi nekaj pozitivnega, ne-

kaj, kar omogoča razvoj. In če se vrnemo k Hollowayu (2004: 58) in fetišizirani ločitvi delovanja od narejenega:

»Če na svet gledamo iz perspektive delovanja, je očitno nemogoče reči ‚svet je‘ ali ‚stvari so‘ ali ‚jaz sem‘. Iz perspektive delovanja je jasno, da je vse gibanje: svet je in ni, stvari so in niso, jaz sem in nisem. Protislovja, ki so inherentna tem izjavam, niso problematična s stališča delovanja: z delovanjem grem prek sebe, svet se premakne prek sebe, in tako naprej. Sprememba mene, ki jo moje delovanje predpostavlja, pomeni, da hkrati sem in nisem.

Toda ko je delovanje enkrat prekinjeno, ko je delovanje podrejeno narejenemu, se gibanje ustavi ustavi in izjava ‚jaz sem in nisem‘ se zdi neskladna. Ko je delovanje enkrat zlomljeno, ne prevladujeta več delovanje in protislovje. Vlada identiteta in protislovje je izravnano.«

Toda ta identiteta ni tista resnična, vsebinska, dinamična, dialektična identiteta, to je fetišizirana, negibna, gola, abstraktna identiteta, ki po Heglu vsebuje le formalno, abstraktno, necelovito resnico. Svet abstraktno identitete je svet individualiziranih in atomiziranih podrobnosti, svet abstraktno identitete je – na kratko – razdrobljen svet (Holloway, 2004: 62).

Prav ta abstraktna identiteta implicira tudi definicijo. Ko se z zlomitvijo toka delovanja družbeni odnosi razdrobijo v odnose med ločenimi stvarmi, »lahko znanje, ki jemlje to razdrobljenost za samoumevno, napreduje le skozi definiranje, razmejevanje vsake stvari, vsakega pojava, vsake osebe ali skupine ljudi. Znanje napreduje skozi definicijo: nekaj je znano, če ga je mogoče definirati. /.../ Definicija utrdi družbene odnose v njihovem statičnem, razdrobljenem, reificiranem je-stvu.« (Holloway, 2004: 62.) Logična posledica zato je, da je znanje o svetu razdrobljeno v posamezne znanstvene discipline. »Študij družbe« na primer (podobna razdrobljenost prevladuje tudi v drugih vedah) »se dogaja skozi sociologijo, politologijo, ekonomijo, zgodovino, antropologijo in tako naprej, z vsemi posebnimi poddisciplinami in neskončnimi specializacijami, ki temeljijo na razdrobljenih konceptih prostora (Britanija, Mehika, Španija), časa (devetnajsto stoletje, devetdeseta leta) in družbene dejavnosti (ekonomija, politični sistem).« (Holloway, 2004: 62.) Na tem mestu velja samo zapisati opozorilo v obliki vprašanja (ki je morda na žalost tudi samo retorično): Ker razdrobljenost znanja v posamezne znanstvene discipline očitno ni naključna – ali kot taka zato na neki način hočeš

nočes ne „pomaga“ pri vzdrževanju nespremenjenega stanja v družbi, ki jo obvladuje blagovni fetišizem?

Definicija oziroma definiranje pa ima še eno pomembno posledico, ljudi namreč izključuje kot aktivne subjekte. Ali kot zapiše Holloway (2004: 62), »/d/efinicija konstituira to, kar je definirano, kot objekt; kot objekt, ki je po definiciji ločen od subjekta. /.../ /D/efinicija nas razmeji, zanika našo aktivno subjektivnost (vsaj v razmerju do definirane-ga)«, nas torej popredmeti.

Zdaj pa si nekoliko podrobneje ogledjmo še značilnosti tretjega pojma, pojma klasifikacije, ob katerem se bo še posebej jasno razkrila metafizična narava novoveškega sveta, še posebej tudi znanosti. Klasifikacija je namreč – kot piše Holloway (2004: 64) – temeljni znanstveni postopek, kot se ta razume v kapitalistični družbi (o komplementarnosti empiričnega raziskovanja, iskanja novih definicij, in klasifikacije, teoretskega katalogiziranja novega materiala, glej Horkheimer, 1981). Klasifikacija »je jedro formalne abstrakcije – poskusa konceptualizacije sveta na podlagi statičnih in neprotislovnih kategorij namesto na podlagi gibanja in nasprotij«. In prav »formalna abstrakcija ali abstrakcija na podlagi identitete je podlaga vseh metod in postopkov, ki jih naše izobraževalne ustanove priznavajo kot znanstveno« (Holloway, 2004: 64). V postopku klasificiranja se oblikujejo konceptualne hierarhije. Znanstveniki posameznosti razvrščajo v univerzalne razrede, te univerzalne razrede v še bolj univerzalne razrede in tako naprej. Holloway (2004: 64–65) ta postopek nazorno pojasnjuje takole:

»To je pisarniški stol, pisarniški stol je pokončen stol, stol je kos pohištva. Oblikuje se hierarhija vrst in razredov: pisarniški stol je vrsta, tip, oblika, razred pokončnega stola. **Hierarhično urejanje konceptov je hkrati proces formalizacije: koncept stola (ali pohištva) postane čedalje bolj ločen od vsakršne določene vsebine.** Ustnice se dotaknejo v poljubu; kroglu leti proti žrtvi. Tako dotikanje ustnic kot let krogle sta obliki gibanja. O gibanju obeh pa lahko govorimo na način, **ki je popolnoma abstrahiran od različnih vsebin poljubljanja in ubijanja.**« (Poudaril pisec.)

Formalizacija oziroma abstrakcija od vsebine omogoča kvantifikacijo in matematizacijo predmeta raziskovanja. »Ko dotikanje ustnic in letenje« krogle »enkrat klasificiramo kot obliko gibanja, ju lahko primerjamo kvantitativno, tako da primerjamo hitrost, s katero se gibljejo različni predmeti. V kvantifikaciji je vsebina pozabljena: ustnice in krogle

so združeni na podlagi neizpodbitne predpostavke, da je $1=1$, $2=2$, $3=3$ in tako naprej.« (Holloway, 2004: 65.) Kvantifikacija pa je le eden od načinov, kako matematika razvije formalno abstrakcijo, ki je inherentna identifikaciji. Če je x enak $x-u$ in y enak $y-u$, potem ju lahko spravimo v medsebojen odnos le formalno, torej z abstrakcijo njune specifične vsebine. Formalna abstrakcija skriva v sebi še eno značilnost, je namreč tudi homogenizacija: v identitetni misli je na primer ena oseba enaka drugi na isti način, kot je na primer en kvadratni meter prostora enak drugemu. »Ko enkrat pozabimo na posameznosti, je mogoče razviti formalno mišljenje, katerega cilj je ustvariti čim bolj strogo, urejeno in neprotislovno strukturo identifikacije in klasifikacije.« (Holloway, 2004: 65.) Formalna logika in matematika temeljita na preprosti, goli, abstraktni identiteti $x=x$, v kateri x nikoli ne more biti enako $ne-x$. Najbolj jasno to kaže binarna logika (Booleva algebra), kjer je vse izraženo kot 1 in 0, Resnično ali Neresnično, Da ali Ne. Z besedami Hollowaya (2004: 65) – »tu ni prostora za ja-in-ne ali mogoče, ki ju poznamo iz izkušenj«.

Prav zadnja Hollowayeva trditev nas usmerja še v samo vsakdanje življenje, kjer naj ne bi prevladovala, če se zelo previdno izrazimo, binarna logika. Vendar ta logika žal prevladuje tudi tu, saj lomljenje delovanja skozi definicijo in klasifikacijo konstituira kolektivne identitete, ki prav tako temeljijo na preprosti, goli, abstraktni identiteti. »Zlom delovanja je« tako »tudi zlom družbenosti«. Seveda nekakšna družbenost kljub vsemu mora obstajati, toda ta »družbenost ni več skupno prepletanje delovanja, prej je metanje posameznikov v en koš, podobno kot lahko za krompir v žaklju rečemo, da je oblika skupnosti, če uporabimo slaven Marxov opis kmetov kot razreda«. Take oblike skupnosti se oblikujejo na podlagi abstraktnih identitet »namesto na gibanju delovanja. To je proces klasifikacije. Četudi je delovanje del procesa klasifikacije, je to mrtvo delovanje, delovanje, zadržano znotraj identitete, znotraj vloge ali karakterne maske: klasificiranje na primer zdravnikov v skupino ne temelji na spletnju njihovega delovanja, temveč na definiciji zdravnikov kot določenega tipa ustvarjalca, na vsilitvi karakterne maske zdravnika« (Holloway, 2004: 63). Tako razumljena kapitalistična družbena logika nas ves čas sili v železne okove abstraktnih identitet, kar pomeni, da nas ves čas želi iztrgati iz življenja, kjer prevladuje delovanje. »Iz perspektive delovanja ljudje« namreč »hkrati so in niso zdravniki, Židje, ženske in tako naprej, preprosto zato, ker delovanje prepostavlja stalno gibanje

proti-in-prek česar koli že smo. Iz perspektive delovanja je definicija lahko le minljiva trditev identitete, ki je v trenutku presežena.« (Holloway, 2004: 63.)

Naj na tem mestu navedem mesto iz Heideggerjevega (2001: 33–34) razmišljanja, ki nosi naslov *Hölderlin in bistvo pesništva* in ki v izredno izostreni luči kaže vso problematičnost in celo nesmiselnost uporabe opisanega abstrahirajočega klasifikacijskega postopka pri raziskovanju umetnosti – področja, ki na posebej odlikovan način kaže skrivnostno resnico življenja, torej tisto resnico, ki se bistveno loči od metafizične resnice formalno pravilnega v novoveški znanosti:

»Zakaj smo za to, da bi pokazali bistvo pesništva, izbrali *Hölderlinovo* delo? Zakaj ne Homerja ali Sofokla, Vergilija ali Danteja, Shakespeara ali Goetheja? Bistvo pesništva je vendar tudi ali celo bogateje udejanjeno v delih teh pesnikov kakor v *Hölderlinovem* zgodaj in nenadoma pretrganem ustvarjanju.

Lahko da je tako. Toda kljub temu smo izbrali *Hölderlina* in edinole njega. Pa je ob delu enega samega pesnika sploh mogoče razbrati splošno bistvo pesništva? Tisto splošno, se pravi veljavno za mnogo, vendar lahko dobimo samo s primerjalnim motrenjem. Za to pa je treba imeti pred seboj kar največjo raznolikost pesništev in pesniških vrst. Hölderlinovo pesništvo je pri tem le eno med mnogimi drugimi. Sámó nikakor ne zadošča kot merilo za določitev bistva pesništva. Zato je naša namera že v nastavku zgrešena. **Gotovo – dokler z ‚bistvom pesništva‘ razumemo to, kar je potegnjeno skupaj v splošen pojem, ki potem velja za vsako pesništvo na enak način. Toda to splošno, ki enako velja (*gleich gilt*) za vse posebno, je vselej vseenost (*das Gleichgültige*), ‚bistvo‘, ki nikdar ne more postati bistveno** (poudaril pisec). Mi pa iščemo prav bistvenost bistva, to, kar nas prisiljuje k odločitvi, ali in kako bomo v prihodnje resno jemali pesništvo, ali in kako bomo prinesli predpostavke, da bi prišli pod njegovo oblast.

Hölderlin ni izbran zato, ker njegovo delo kot delo med drugimi deli udejanja splošno bistvo pesništva, ampak edinole zato, ker njegovo pesništvo nosi pesniška določenost, da lastnostno pesni bistvo pesništva. Hölderlin je za nas v odlikovanem smislu *pesnik pesnika*.«

Zdaj je čas, da končno zelo na kratko pojasnimo, v čem je metafizičnost pojmovanja resnice kot formalne pravilnosti predstavljanja v novoveški znanosti, ki je seveda samo en, vendar zelo pomemben vidik metafizičnosti novoveškega sveta. Spet si bomo pomagali z izredno ja-

snim Heideggerjevim razmišljanjem (2003: 66–67) o bistvu novoveške fizike, njegovo spoznanje pa velja tudi za ostale znanosti. Zaradi svoje pomembnosti ga velja navesti v celoti:

»Teorija nikdar ne more mimo že prisotne narave in v tem smislu nikoli ne more obiti narave. Fizika sicer lahko predstavi najobčejšo in najsplošnejšo zakonitost iz identitete materije in energije, tako fizikalno predstavljeno je sicer narava sama, vendar pa neogibno le narava kot predmetno območje, katerega predmetnost je določena šele s fizikalno predelavo in je pravzaprav postavljena šele preko nje. **Narava v svoji predmetnosti je v moderni naravoslovni znanosti le eden izmed načinov, kako se razodeva in postavlja v znanstveno obdelavo prisotno, ki se že zelo dolgo imenuje phýsis. Četudi je predmetno območje fizike v sebi enotno in sklenjeno, ta predmetnost nikoli ne more zaobjeti bitnostne polnosti narave. Znanstveno predstavljanje ne more nikdar zaobjeti (umstellen) bistva narave, saj je predmetnost narave že vnaprej le eden izmed načinov izpostavitve narave** (poudaril pisec). Tako ostaja narava za znanost fizike nekaj nezaobidljivega. Ta beseda tu misli dvoje. Najprej narave ni mogoče zaobiti, kolikor teorija nikdar ne more mimo prisotnega, marveč je vezana nanj. Potem pa narave ni mogoče obiti, kolikor predmetnost kot taka preprečuje, da bi njej ustrezajoče predstavljanje in zagotavljanje lahko kdaj zaobjelo bitnostno polnost narave.«

Pozorno branje navedenega besedila nam razkrije problematično značilnost novoveške naravoslovne znanosti, ki ni nič poljubnega in je zgodovinsko »usodnostno«¹ zaznamovana. Novoveška naravoslovna znanost bitnostno polnost narave namreč *reducira* le na njeno predmetnost, ali drugače povedano, naravo predstavlja na izrazito reducirajoči način, in sicer le v njeni predmetnosti. Drugi načini izpostavitve narave za novoveško naravoslovno znanost sploh niso in niti ne morejo biti »predmet«² raziskovanja in v tem smislu zanjo sploh ne obstajajo. Znanost narave v njeni bitnostni polnosti sicer res nekako ne more obiti, vendar se tej nezaobidljivosti sploh ni zmožna približati – za znanost je nezaobidljivost narave nedosegljiva (Heidegger, 2003: 71). Ali če s Heideggerjem (2003: 71) spoznanje posplošimo in zaostriamo: »V znanostih vsakokrat nezaobidljivo: narava, človek, zgodovina, govornica, je za znanosti in prek znanosti kot to nezaobidljivo povsem nedosegljivo.«³ Položaj znanosti je zdaj mogoče povzeti na sledeč način. Zanje narava, človek, zgodovina, govornica v svoji bitnosti polnosti tako rekoč *ne ob-*

stajajo – oziroma *obstajajo* le kot videz, kot bi dejal Platon, ali kot pravi Heidegger (2003: 73), njihov tovrstni *obstoj* znanosti ves čas preskakujejo oziroma pozabljajo –, zanje narava, človek, zgodovina, govornica in vse tisto, kar raziskujejo, *obstajajo* le kot predmeti. Predmetnost, ki je *bistvo* novoveških znanosti, pa tudi novoveškega sveta (Pirjevec, 1979: 660) in pomeni nekaj bivajočega, se v njih torej pojmuje kot vrhovno počelo *obstajanja* oziroma *biti*, to počelo pa je metafizično. V metafiziki se dogaja identificiranje oziroma istenje *bistva* in *biti*, to *bistvo* v tem istenju pa postane torej absolutno bivajoče. Vse ostalo, ki se ne podreja temu *bistvu*, je za metafiziko le videz, nekaj nebivajočega (Pirjevec, 1979: 660), nekaj, kar zanika absolutno bivajoče, nekaj, kar to absolutno bivajoče ogroža in uničuje, nekaj, kar je nič. Zaradi razumevanja nič kot uničevanja se metafizika lahko uresničuje le tako, da odstranjuje vse, kar ni v skladu z absolutnim bivajočim (Pirjevec, 1979: 660). »Metafizika je uničevalska. Vendar to uničevanje ni dejansko in fizično uničevanje, čeprav ga tudi na svoj način opredeljuje. Bistvo tega uničevanja je v tem, da nobena stvar, pa tudi človek sam ne, sama na sebi nič ne pomeni, marveč je kar a priori zgolj predmet in sredstvo in ima le toliko pomena, se pravi, da sploh je, le toliko, kolikor je zmožna služiti in biti instrument nekim višjim ciljem.« Ali zelo preprosto povedano: »nobena stvar ni toliko sveta, da je ne bi bilo mogoče popraviti in jo torej tako ali drugače uničiti v določene namene« (Pirjevec, 1979: 660–661). V absolutni razliki med absolutnim bivajočim in ničem, ki je bistvo metafizike, je mogoče slutiti podobo že opisane preproste, gole, abstraktne identitete, ki se predstavlja kot nekaj absolutno ločenega od drugega oziroma različnosti (Hegel, 1994: 32) in ki jo je kritiziral že Hegel in ki je v svojem bistvu očitno metafizična.

Po vsem povedanem lahko zapišemo, da metafizičnost novoveškega sveta ves čas na razne načine ogroža življenje – življenje, ki ga vsak dan občutimo, se ga zavedamo in ga spoznavamo v vsej njegovi bitnostni polnosti in vsesplošni celovitosti. Toda kaj je to življenje? Hegel je v svoji *Fenomenologiji duha* (1998: 61) o tem zapisal naslednje besede:

»Konkretna vsebina *čutne zagotovosti* stori, da se ta prikazuje kot *najbogatejše spoznanje*, celo kot spoznanje, ki je neizmerno bogato, in ki ni zanj najti nobene meje, tako če *gremo navzven* v prostoru in času, v katerih se, češ, razprostira, kot če iz tega obilja vzamemo kos in gremo z delitvijo *navznoter*. Poleg tega se prikazuje kot *najbolj resnič-*

nostna; zakaj od predmeta še ni ničesar opustila, temveč ga ima pred seboj v vsej njegovi kompletnosti.«

Toda Hegel naredi nenavaden sklep:

»Ta *zagotovost* pa se zares sama izdaja za najabstraktnejšo in najrevnejšo *resnico*. O tem, kar ve, izreka le tole: *je*; in njena resnica vsebuje edinole *bit* stvari /.../.«

Za Heglovo metafizično mišljenje je takšna bit le prazna, čista bit brez kakršnihkoli določil in je zato enaka nič. V svoji *Logiki* zato zapiše, da sta čista bit in čisti nič eno in isto (Pirjevec, 1979: 657). Za metafizično racionalno logično mišljenje sta čista bit in čista nič v resnici eno in isto – oba namreč nista nič bivajočega, zato tudi ne moreta postati nikakršen predmet metafizičnega razmišljanja. Vendar je treba priznati, da se začetni izkušnji tako imenovane čiste biti in čistega nič nista mogla izogniti niti Hegel in niti grška filozofija s svojimi najpomembnejšimi filozofi Parmenidom, Platonom in Aristotelom. To izkušnjo lahko zelo preprosto opišemo približno takole: šele v razkritosti nič, ki se najizraziteje kaže v eksistencialni pretresenosti nad svojo smrtnostjo in končnostjo, smo lahko presunjeni nad tem, da *we* bivajoče na svetu predvsem *je*. To pa pomeni, da nič bivajoče »osvetljuje s takšno posebno svetlobo, ki se šele v njej bivajoče potrdi ravno kot bivajoče in se posebej pokaže ravno v bit« (Pirjevec, 1979: 653). V tej izkušnji se pokaže, da nič ni zanikovanje bivajočega in torej tudi ni nič uničujočega. Ali kot pravi Pirjevec (1979: 653): »Je sicer drugo od bivajočega, in sicer tako, da je bivajoče ravno bivajoče in potemtakem *je* le v razliki od nič, ki ni torej sam res nič bivajočega, a hkrati tudi ni v nobenem pogledu absolutna razlika od biti, ki se na bivajočem pokaže prav v luči nič.«

Zdaj lahko s Pirjevcem in Heideggerjem rečemo, da tako razumljeni nič pravzaprav pro-iz-vaja bivajoče v bit, je torej nekaj produktivnega in ni nekaj, kar bivajoče zanikuje in uničuje, ali drugače, tako razumljeni nič očitno nima nič skupnega z metafizičnim razumevanjem nič. Ali kot bi dejal Pirjevec (1979: 653): »Je sicer drugo od bivajočega, in sicer tako, da je bivajoče ravno bivajoče in potemtakem *je* le v razliki od nič, ki ni torej sam res nič bivajočega, a hkrati tudi ni v nobenem pogledu absolutna razlika od biti, ki se na bivajočem pokaže prav v luči nič.«

Tako razmišljanje v temelju problematizira metafiziko. V trenutku, ko doumemo, da ravno nič pro-iz-vaja bivajoče v bit, da nič in bit nista dve absolutno izključujoči se nasprotji, postane bit v pomenu absolutno bivajočega odveč. Nemetafizična bit, torej tisto, po čemer je bivajoče

sploh bivajoče in ne nič, ni nikakršno bivajoče, ampak je samo še tisti *je* na slehernem bivajočem, ki se razkriva ravno v svetlobi ničā (Pirjevec, 1979: 654). In zopet si moramo priklicati v spomin Heglovo razmišljanje o identiteti. Kakor je mogoče v absolutni razliki med absolutnim bivajočem in absolutnim, uničevalskim ničem, ki je bistvo metafizike, mogoče slutiti podobo preproste, gole, abstraktne identitete, ki se predstavlja kot nekaj absolutno ločenega od drugega oziroma od različnosti, tako je mogoče v formulaciji, da ravno čista nič (ki ni nič bivajočega) pro-iz-vaja bivajoče v bit (ki tudi ni nič bivajočega), kar je podlaga nemetafizičnega mišljenja, slutiti podobo Heglove resnične, vsebinske identitete, ki temelji na razliki, to razliko pa vsebuje kot svoj notranji moment – ali drugače, resnica je celovita le v enotnosti identitete z različnostjo in protislovnostjo.

Hkrati pa je treba razložiti tudi poseben pomen glagola *biti*, ki zaznamuje nemetafizično oziroma čisto bit. »O tem *je*« – tako pravi Pirjevec (1978: 654) – »nikakor ni mogoče reči, da tudi sam *je*, kakor rečemo: kamen *je*, človek *je*, dvakrat dva *je* štiri itd. Ko bi se namreč dalo reči, da ta *je* še na neki poseben način tudi sam *je*, potem bi se morala naša pozornost obrniti prav na ta drugi *je*, se pravi na *je* tistega *je*, ki se nam razkriva na tem ali drugem bivajočem in tako v neskončnost. O biti ni mogoče reči, da *je*, ker bi to pomenilo, da ima bit sama svojo posebno bit, ki bi tudi o njej bilo treba priznati, da *je*, da ima torej spet neko svojo bit in tako v neskončnost. Bit je potemtakem bit le, če sama ‚nima‘ biti in če torej ni nič bivajočega. To pa, kar ‚nima‘ biti in ni nič bivajočega, je nič. Bit je nič in nič je bit.« Za naše razpravljanje je predvsem pomembno, da pomen glagola *biti*, ki zaznamuje nemetafizično oziroma čisto bit, nikakor ni enak pomenu glagola *biti*, ki ga najdemo pri Hollowayu. Šele zdaj je mogoče tudi bolje razumeti Hollowayevo trditev (2004: 58), da ločitev delovanja od narejenega (in njegova podreditev narejenemu) ustvari vladavino je-stva ali identitete in da je taka identiteta morda najbolj zgoščen izraz fetišizma ali postvarjenja, ki vedno bolj obvladuje sodobni svet. Na tem mestu je nujno potrebno navesti naslednje mesto iz Hollowayeve knjige (2004: 59), saj nas njegova vsebina na poseben način vrača k Hallidayevemu razmisleku o značilnostih znanstvenega jezika:

»Pravilo identitete implicira določene lingvistične hierarhije. Na primer dominacijo glagola ‚biti‘ nad vsemi drugimi. V svetu, ki je definiran, so drugi glagoli deaktivirani: njihovo moč omejuje to,

kar je. Ali drugače: je-stvo implicira dominacijo samostalnikov nad glagoli. To, kar je, se izkristalizira, konsolidira, učvrsti v samostalnike: v samostalnikih je gibanje zatrto ali obrzdano. Tako kot čas postane čas tik-tik« (kar pomeni, da »čas postane delovni čas, čas tik-tik, v katerem je vsak tik enak kot drug: čas, ki se premika, ampak stoji na miru, enoličen čas« (Holloway, 2004: 59)), »se gibanje spremeni v gibanje tik-tik, gibanje, gibanje objekta brez subjekta, gibanje, ki samo postane reč, gib namesto gibanja.«

Pomen glagola *biti*, ki zaznamuje postvarelo, po Heglu abstraktno identiteto, je globoko ideološki in torej metafizičen. Iz perspektive delovanja je jasno, da je vse gibanje: svet je *in* ni, stvari so *in* niso, jaz sem *in* nisem, ko pa pride do zloma delovanja in je delovanje podrejeno narejenemu, se gibanje ustavi in začne prevladovati binarna logika: zdaj ni več mogoče reči, da stvari so *in* niso, zdaj stvari so *ali* pa niso. Narejeno postane tisto najpomembnejše, v imenu katerega je gibanje ves čas zanikovano. Zato se moramo ves čas zavedati globoke ideološkosti oziroma metafizičnosti izjav *Tako pač je, Tako je pač življenje, To je pač kapitalizem*, ki vse implicirajo trditve, da se pač nič ne da storiti, da se ne spleča upirati, da je že sama misel na spreminjanje iluzorna. Glagol *biti* v tem pomenu je zato eden najbolj depresivnih, saj se v njem metafizika novoveškega sveta kaže v neki posebej izostreni luči, hkrati pa s svojo dvoumnostjo na perverzni način zakriva tisti pomen glagola *biti*, v katerem se sveti nemetafizična oziroma čista bit.

Naslednje vprašanje, ki si ga moramo zastaviti, je sledeče: Kje vse in na kakšne načine se najbolj razvidno kaže čista bit oziroma skrivnostna resnica življenja, torej tista resnica, ki jo metafizična resnica novoveškega sveta – en njen vidik je resnica formalno pravilnega v novoveški znanosti – ves čas prikriva? Odgovor je že dolgo časa znan – najbolj odlikovano, čeprav ne edino mesto razkrivanja biti je umetnost. In ker je naslov razpravljanja *Erjavec med umetnostjo in znanostjo*, naslov sam pa ni nikakršna neobvezna, bolj ali manj le naključna domislica – Fran Levec je med drugimi na primer napisal, da pri Erjavčevih naravoslovnih besedilih težko potegneš mejo, »kjer jenjava prirodopis in kje se začenja leposlovje«, Marko Aljančič (1986–1987: 326) pa celo, da so »Erjavčeve Živali več kot zgolj poljudna zoologija«, so »marveč predvsem leposlovje« –, moramo posebej spregovoriti tudi o umetnosti. Razmislek naj začnemo s citatom iz prispevka Ivana Beleta, ki je bil objavljen leta 1890 v *Ljubljanskem zvonu* (547–557) (Aljančič, 1986–1987: 326):

»Živali v podobah so umotvor brez tekmeca. Francozje berejo še danes čez sto let Buffona, dasi nima več najmanjše znanstvene vrednosti, ker slovi zaradi vzornega soglasja med jezikom, zlogom in tvarino, in zaradi načina, kako je znal odušiti prirodo. V istini pa se zadovolji s priležnimi izrazi, katere je poznal lovec, zvedel od logarjev in drugih strokovnjakov in vpletel v racionalistiški trezni jezik minulega veka. In vendar sta si še Erjavec in Buffon najpodobnejša; zakaj vse druge knjige, s katerimi ga primerjajo, vse so ali popularno vednostne brez ozira na etiko, ali pa, kakor Michelet, fantastiške in sentimentalne v prirodi svoji filozofiji. – Erjavčeve ‚Živali‘ so kakor znano, tudi pravi besedni zaklad slovenskega naroda. Preštel sem in našel v opisu jazbeca 152 raznih samostalnikov, 95 pridevnikov in 136 glagolov, tedaj 383 samo raznih imen – pa kakšnih! Take besede poznajo samo še stari možje, ki jih jemlo drugo za drugo s seboj v tihi grob. Zaradi primere sem preštel tudi v Buffonovem opisu kukavice, ki pa je za petino daljši od ‚jazbeca‘, dotične besede in naštel 162 samostalnikov, ki pa v nekoliko pojmovno spadajo k svojim glagolom, 52 pridevnikov in 94 glagolov, skupaj 308 raznih imen, gotovo tudi lepo število – naj te številke govore.«

Citat je pomemben zaradi več stvari. Najprej seveda zato, ker kaže Beletove predstave o naravoslovnem pisanju na splošno in na neki način tudi o naravoslovju samem, predstave, ki so očitno prevladovali v slovenski družbi v 19. stoletju, pa tudi še kasneje, vsaj med obema vojnoma v 20. stoletju, in po katerih – trditev bi zahtevala posebno obravnavo, v nadaljevanju bomo opozorili le na nekatere značilnosti – naravoslovja ne bi smeli ločevati od humanistike, kamor spada tudi umetnost, kar kaže tudi sledeči odlomek iz prispevka Pavla Grošlja z naslovom *Prirodnoznanška prizadevanja med Slovenci*, objavljenega v naravoslovni reviji *Proteus* leta 1940 (172–173):

»Pri vsem svojem dejanju pa ne smemo nikdar pozabiti, da je prirodoznanstvu v samostojni narodni državi odmerjen vse večji pomen in mu zaupana vse višja naloga kakor v dobi našega narodnega prebujenja, ko smo se morali še boriti za slovenski *očenaš* svojih rojakov.

Kot svobodni lastniki te zemlje smo pred znanstvenim občestvom prevzeli dolžnost, da jo v prirodoznanstem oziru kar najtemeljiteje preiščemo. Svoji domovini smo dolžni, da ji ustvarimo vse znanstvene pogoje industrijske osamosvojitve in gospodarskega napredka. Največjo in najplemenitejšo dolžnost pa smo prevzeli

do svojega znanstvenega naraščaja. Prebuditi moramo v njem vse speče dejavne sile ter jih usmeriti k najuspešnejšemu kulturnemu udejstvovanju.

Še pred sto leti je gledal *Prešeren* v poeziji edini kulturni ideal, ki bi mogel oteti Slovence:

„Da bi nebesa milost nam skazale!

Otajat' Kranja našega sinove,
njih in Slovencev vseh okrog rodove,
z domač'mi pesmam' Orfeja poslale.“

Ali ni slutil, da se mu je ta srčna želja v najidealnejši meri izpolnila že takrat, ko je pisal te stihe?

Humanistični ideali preporodne dobe so nam svetili skozi vse naše mrakove in jasnine in tudi danes še niso izgubili lepote in bleška. Sedaj pa je prišel čas, da humanističnim idealom, ki so nam bili v narodni stiski v toliko pobudo in uteho, pridružimo ideale prirodzanstva. Ne kot njihovo nasprotje, temveč kot njihovo izpopolnitev, ne kot cepitev duhov, temveč kot sintezo *sua* in *duba*, ki naj vodita nas in domovino v lepšo bodočnost.«

Za naše razpravljanje o umetnostnem vidiku Erjavčevih *Domačih in tujih živali v podobah*, ki nam v tem trenutku sploh še ni povsem jasen, pa se zdi, da je še pomembnejše dvoje, ki pa nikakor ni ločeno od pravkar povedanega – in sicer Beletova izredna in nenavadna prevzetost nad Erjavčevim »umotvorom brez tekmeca«, ki doseže svoj vrh v zavesti o posebni in na neki način neponovljivi vrednosti njegovega jezika, zavesti, ki se, kot kaže Aljančičevo besedilo v *Protensu*, ohranja pri življenju še danes, ko, kot trdi Aljančič (1986–1987: 326), »marsikatera trditev ne velja več«. Če smo v dosedanjem razpravljanju ugotavljali, da je jezik novoveške znanosti reducirani jezik, v katerem besednovrstno močno prevladujejo samostalniki, med glagoli, ki so količinsko podrejeni samostalnikom, pa glagol »biti«, drugi glagoli pa so »deaktivirani (njihovo moč omejuje to, kar je)«, in da tak reducirani jezik na ta način in zato konstruira resničnost kot zgradbo predmetov, kot nekaj, kar se v času ne spreminja, hkrati pa smo tudi ugotavljali, da je tak reducirani jezik semiotična uresničitev novoveške znanosti, za katero vsa resničnost obstaja na reducirani, metafizični način, samo v svoji predmetnosti in v formalno pravilnem, ta predmetnost in formalno pravilno pa nikoli ne moreta zaobjeti bitnostne polnosti resničnosti, potem nam Beletova številčna predstavitev razmerij med samostalniki, pridevniki in glagoli v Erjavčevem opisu jazbeca – samostalnikov je le za malenkost več

kot glagolov –, ki tudi empirično potrjuje njegovo prevzetost in očaranost nad Erjavčevim jezikom, razkriva, da imamo v Erjavčevih *Živalih* opraviti s precej drugačnim jezikom, jezikom, ki očitno ni reduciran, okrnjen, ampak predvsem nadvse raznolik, poln in – kar je še posebej pomembno – na neki način posebej opazen. Prav ta opaznost oziroma razvidnost jezika – ali kot je zapisal na primer Mukaržovski (1986: 51–52), »osredotočenost pozornosti na izraz v vsej njegovi raznolikosti« –, pa je značilna za umetnostna besedila.

Po vsem zapisanem je za zdaj jasno predvsem to, da je opaznost oziroma razvidnost jezika, ki posebej odlikuje Erjavčeva živalska besedila in je predvsem značilnost umetnostnih besedil, tako pomembno dejstvo, da je ob njem mogoče – kot trdita Aljančič za Erjavca in Bele za Buffona – mirno spregledati, da »marsikatera trditve ne velja več«. Roman Jakobson (1989: 178) je to misel jezikoslovno izrazil v trditvi, da prevlada poetske funkcije (drugo ime za razvidnost jezika) nad referencialno v besedilih ne zabiše reference, naredi jo le dvoumno. Čeprav med trditvama, da marsikatero spoznanje ne velja več in da je referenca zaradi prevlade poetske funkcije dvoumna, ni mogoče narediti preprostega enačaja, pa lahko zapišemo, da razvidnost jezika na neki še ne popolnoma pojasnjen način relativizira spoznanja, trditve oziroma ideje – ali z drugimi besedami – spoznanja, trditve oziroma ideje prav zaradi razvidnosti jezika »izgubijo« svojo absolutno vrednost. Vprašanje, ki se zastavlja, je, kakšen pomen ima pravzaprav razvidnost jezika, ki je izredno pomembna značilnost umetnostnih besedil, pri razkrivanju biti vsega bivajočega kot bivajočega v umetnostnih besedilih.

Iz razloga, ki se bo razkril v nadaljevanju razprave, je najbolj primerno, da odgovor začnemo iskati pri Heglu, ki je v svojih *Predavanjih o estetiki* umetnost opredelil kot čutno spoznavanje resnice oziroma čutno svetenje ideje, kar z drugimi besedami pomeni, da je vsebina umetnosti »ideja«, njena forma pa »čutno oblikovanje« (Pirjevec, 1991: 56), vendar je tudi zapisal: »Mi umetnosti nimamo več za najvišjo obliko, v kateri se uresničuje resnica« (Hegel, 1970/I: 104), ta je namreč filozofija oziroma znanost. Očitno je, da je predmet obeh oblik – tako umetnosti kot filozofije oziroma znanosti – ista resnica, zato je po svoje popolnoma razumljivo, da Hegel (1970/I: 13) zapiše tudi sledeče besede: »Umetniško lepo se pojavlja v obliki, ki izrecno nasprotuje mišljenju in ki jo mišljenje mora uničiti, da bi se izrazilo na svoj način.« Vendar – kakšna

je ta resnica in v imenu česa mora uničiti čutnost umetniškega dela, po kateri umetniško delo šele *je* umetniško delo? Hegel je to resnico imenoval »absolutna ideja«, ki »je bit, neminljivo življenje, sebe vedoča resnica in je vsa resnica« (Pirjevec, 1979: 621). Za svojo razumsko stvaritev absolutne ideje pa je Hegel (1998: 61) moral, kot vemo, žrtvovati najbolj izvorno človeško izkušnjo, tako imenovano čutno zagotovost oziroma, kot bi dejal Pirjevec (1991: 199), gotovost čutnega vtisa, ki o tem, kar ve, izreka samo: *je*. Resnica te gotovosti vsebuje le bit stvari, to bit pa je Hegel – kot smo že zapisali – imenoval čista bit. V luči Heglove absolutne ideje je čista bit zaradi svoje popolne nedoločenosti pravzaprav enaka čistemu nič – ali z drugimi besedami, Heglova razumska stvaritev absolutne ideje s tako čisto bitjo brez kakršnihkoli določil nima kaj početi, saj je sploh ne more misliti (Pirjevec, 1991: 199). Vse to pomeni, da je absolutna ideja tisto vrhovno in absolutno bivajoče, ki odloča o biti in nebiti vsega bivajočega. Absolutna ideja je torej metafizična bit, za katero čista bit oziroma bit stvari, ki se kaže le v tistem *je*, ne pomeni nič. Na podlagi vsega povedanega je povsem logično, da za Hegla umetnost ni več najvišja oblika, v kateri se uresničuje resnica oziroma absolutna ideja, saj je tej resnici čutnost umetniškega dela samo ovira na poti k samouresničitvi. Toda ali to že pomeni tudi »smrt« umetnosti sploh? Tako sklepanje bi bilo napačno, saj Hegel (1970/I: 105) sam trdi, da se bo umetnost razvijala še naprej in pri tem tudi celo izpopolnjevala. Toda kako naj to razumemo?

Po odgovor se moramo zateči k Heglovi konstrukciji zgodovine umetnosti, ki jo zaznamujejo tri oblike umetnosti – simbolična, klasična in romantična. Na njenem začetku je simbolična umetnost, za katero je značilno, da je čutnost močnejša od ideje, v klasični umetnosti, ki je predvsem čas grške antike, se obe sestavini popolnoma uravnovesita in prav zanjo velja Heglova definicija umetnosti kot čutnega svetenja ideje, v romantični umetnosti pa se ideja in čutnost nepreklicno razločita – na eni strani je ideja, ki se iz zunanje resničnosti in čutnosti povrne k sami sebi, na drugi pa zunanja resničnost, ki je samo še empirična resničnost, za katero ideji ni nič več mar, je za idejo brez vrednosti in je do ideje tudi sama ravnodušna (Hegel, 1970/II, 222–223, 230–231). Hegel (1970/I: 79) to nepreklicno razločitev opiše tudi v znanem in za naše razpravljanje izredno pomembnem stavku: »Romantična oblika umetnosti zopet ukinja popolno enotnost ideje in njene realnosti in se

vrača, čeprav na višji način – k tisti razliki in nasprotju obeh strani, ki sta v simbolični umetnosti ostali nepreseženi.«

Najprej je treba povedati, da je Heglova konstrukcija zgodovine umetnosti »napisana s stališča duha« (oziroma absolutne ideje), »ki se je že vrnil k sebi in je že iz sebe iztisnil vso naravo in čutnost kot nekaj izčrpanega in izpraznjenega« (Pirjevec, 1991: 70). Zato je utemeljena Pirjevčeva misel (1991: 70), da konstrukcije zgodovine umetnosti ne smemo naivno razumeti kot opis realnega zgodovinskega dogajanja, ampak jo moramo »misliti hkrati s temeljno definicijo umetnosti«, to pa pomeni, da moramo »načelno definicijo ‚raztegniti‘ v diahroni prerez, zgodovinsko ‚konstrukcijo‘ pa ‚komprimirati‘«. Posledica takega premisleka je izredno pomembna, zato je najbolje, da jo navedemo s Pirjevčemi besedami (1991: 70–71): »Temeljna Heglova definicija pravi, da je umetniško delo čutno utelešenje duha. /.../ Napisana je v potrdilo duha, ki se je vrnil sam k sebi in ki torej ne ‚potrebuje‘ več umetnostne forme, ki je s tem seveda razvrednotena; zato je ta definicija takšna, da že od vsega začetka vsebuje in nosi v sebi tudi konec tega, kar sama definira in sama vzpostavlja. Nikakršno naključje namreč ni, če je umetnost določena prav za *das sinnliche Scheinen der Idee*. Biti mora natančno takšna združitev čutnega in duhovnega, da bi sploh lahko prišla v svoj konec, da bi sploh bil možen njen razpad, predvsem pa ‚povratek‘ duha k samemu sebi. Konca umetnosti namreč ni in ne more biti, če umetnost ni čutno svétenje ideje. /.../ Če pa je tako in če je čutno svétenje ideje vedno že vnaprej in neogibno svoj lastni konec, potem iz tega prav tako tudi že vnaprej in neogibno sledi, da umetnost nikdar ne more biti in tudi nikoli ni bila zgolj čisto čutno svétenje ideje, marveč je vedno in je vedno bila tudi konec te sintetične tvorbe: vedno in povsod je in je bila razpad čutnega utelešenje duha, kar pomeni, da je in da je bila samopostavljanje ‚nazaj‘ v razliko *na višji način*.«

Očitno torej je, da je prav ta razlika med idejo in čutnostjo tisto, ki ohranja umetnost pri življenju. Vendar ta razlika ni nikakršna ideja niti »nima« nikakršnega »čutnega lika«, česar pa Heglova *Estetika*, ki je napisana s stališča metafizičnega duha oziroma absolutne ideje, sploh ne more tematizirati; to je lahko storila šele Heideggerjeva filozofija biti.

Kako naj torej razumemo to razliko? Morda jo lahko najlažje ponazorimo z navedkom iz Heideggerjeve razprave *Izvir umetniškega dela* (1967: 272–273), v katerem je opisana razlika med kamnom in barvo

kot predmetom znanstvenega preučevanja ter kamnom in barvo kot „gradivom“ umetniškega dela, in sicer „gradivom“, ki v umetniškem delu zasije v svoji neskritosti oziroma – z besedami, s katerimi smo opisali posebno, estetsko značilnost Erjavčevega jezika – postane opazno in razvidno: »Kamen teži in razodeva svojo težo. Toda s tem, ko nam teži nasproti, se hkrati izmika vsakemu vdiranju vase. Če kaj takega poskusimo takó, da skalo razbijemo, tedaj v svojih drobcih vendar nikoli ne pokaže tistega notranjega in odprtega. Kamen se je takoj spet umaknil v isto topo zamolklost teženja in masivnost svojih drobcev. Če poskusimo to zapopasti po drugi poti, takó, da položimo kamen na tehtnico, tedaj težo samó preračunamo glede na neko utež. Ta morda zelo točna določitev kamna ostane število, teženje pa se nam je izmaknilo. Barva sije in hoče samo sijati. Če jo z razumnim merjenjem razstavimo v število nihajev, je že ni več. Kaže se samo, če ostane nerazkrita in nepojasnjena. Tako pušča zemlja, da se vsako vdiranje vanjo razbija na nji sami. Pusti, da se vsaka zgolj računska vsiljivost sprevrže v neko razdejanje. Čeprav bi le-to nosilo pred sabo videz gospostva in napredka v podobi tehnično-znanstvenega popredmetenja narave, ostaja to gospostvo vendarle nemoč hotenja.«

Navedek je dovolj jasen sam po sebi in ubeseduje, če ostanemo v okviru Heglove filozofije, razliko med absolutno idejo, ki se lahko izrazi v svoji čisti obliki le v filozofiji in znanosti in je kot taka metafizična bit, in resnico gotovosti čutnega vtisa, ki jo lahko izrazimo le z besedico *je* in jo je Hegel imenoval čista bit. Zdaj šele je mogoče kolikor toliko jasno zapisati, kaj pravzaprav je umetnost, ko ni več najvišja potreba duha in se v njej resnica kot absolutna ideja ne more več uveljaviti na ustrezen način. To je zdaj lahko samo prostor razkrivanja metafizičnosti absolutne ideje: absolutna ideja zdaj ni več tisto vrhovno in absolutno bivajoče, po katerem vse bivajoče *je*, absolutna ideja torej ni več bit vsega. To pa pomeni, da se v umetnosti bit in ideja razdvajata, s čimer se uveljavlja ontološka diferenca oziroma razlika (pojem je uveljavil Heidegger in po njem prevzel Pirjevec): ideja v umetnosti postane le bivajoče med bivajočimi, bit pa sploh ni nikakršno bivajoče, ampak je samo tisti *je* na slehernem bivajočem, ali če s vrnemo k Heglu, bit je samo še čista bit (Pirjevec, 1979: 654).

Vse to ima pomembne posledice za naše razpravljanje o Erjavčevih besedilih, zbranih v knjigi *Domače in tuje živali v podobah*, in na svoj način

tudi utemeljuje sam naslov prispevka: *Erjavec med znanostjo in umetnostjo*. Predvsem pa nas postavlja pred težavno nalogo, kako sploh raziskovati umetniškost Erjavčevih besedil, saj znanosti umetniškost, ki ni nič bivajočega, očitno sploh ni in ne more biti dostopna (Pirjevce, 1991: 35). Še več, znanstveno raziskovanje lahko celo zanika umetniškost sama, in to takrat, »kadar hoče eksplicirati implicitne ideje, individualno psihološke ter ekonomsko socialne determinante, skrite stilistične, ideološke in druge podzavestne strukture kot pravo resnico umetnosti. S takim postopkom hoče znanost ‚prisiliti‘ umetnost, da bi bila to, kar sploh ni, namreč čutno svätenje ideje. Ker pa je čutno svätenje ideje konec umetnosti /.../, je takšno znanstveno raziskovanje pravzaprav prikrivanje tega konca /.../« (Pirjevce, 1991: 35–36). Pirjevčev sklep je tako pomemben, da ga je treba navesti v celoti: »Umetnostne znanosti se morajo potemtakem vrniti v ta konec, ki je seveda njihov lastni konec, kolikor so se utemeljevale ravno v tisti sintetični strukturi, ki se je dovršila in dokončala. V tem koncu se kaže, da je ta sintetična struktura samo materialni pogoj, ne pa že umetniškost umetnine same. Če pa je tako, potem se znanosti ni treba truditi, da bi izluščila idejo iz objema čutnega medija, ni treba, da implicitnost spreminja v eksplicitnost, marveč se mora vprašati, kaj sploh ta implicitnost pomeni. Zakaj se v umetnosti oziroma v čutnem mediju umetnosti ideja nikdar ne more do kraja uresničiti, zakaj umetnost ne more več ustrezati najvišjim potrebam duha? Ali je vse to res samo neka pomanjkljivost, ki je skrita v čutni formi umetnosti? Ali ni morda tako, da govorijo te pomanjkljivosti tudi o sami ideji in o samem duhu? Kaj pa, če je ta nezmožnost ideje, da bi se zares čisto izrazila prav v umetnosti, njena bistvena lastnost? Kaj pa, če se v razliki med čisto idejo in idejo, uresničeno v umetniškem delu, razkriva ideji sami prikrita njena lastna resnica? In če je tako, potem znanost ne sme ukinjati te razlike, kajti vse to pomeni prikrivati resnico samo. Zato ima umetnostna znanost očitno še eno možnost: odgovarjati sami resnici umetnine, resnici namreč, ki govori skozi razliko med idejo in umetnostjo, iz razlike med čutnostjo in idejo, v katero se, kakor nam je to povedal Hegel, umetnost sama postavlja nazaj.« Pomembno je torej misliti in opisovati razliko med čutnostjo in idejo, »takšno mišljenje in opisovanje« pa – kot pravi Pirjevce drugje (1991: 43) – »seveda nista znanost na način eksaktnih disciplin«. To seveda ne pomeni, da zdaj niso več potrebne znanosti, tudi tiste na način eksaktnih disciplin, ki raziskujejo predmetnost ume-

tniških del – nasprotno, potrebne so, saj je umetniško delo tudi bivajoče in torej tudi predmet, vendar je to bivajoče oziroma ta predmetnost le materialni pogoj umetniškosti, ne pa umetniškost sama. Vse povedano pa na neki način velja – kot priča Heideggerjeva misel – pravzaprav za raziskovanje bivajočega sploh. Naj na tem mestu le omenim Hallidaya (2004: 115), ki je v zvezi z raziskovanjem jezikov in njihovih slovnice zapisal, da nobena znanstvena teorija slovnice kakega jezika ne more ustrezno opisati živosti in določene pozitivne nedoločnosti slovnice tega jezika, saj jo po logiki vsakega metajezika spreminja v nekaj togega, določenega in „mrtvega“. Ali kot bi rekel Whorf: slovnica (kot metajezik) je proti slovnici (jezika) kot gorjača proti rapirju. To je pravzaprav usoda znanosti. Znanost lahko opiše in razume namreč le majhen del resničnosti, njena bit ji je namreč nedosegljiva. To seveda zastavlja novo vprašanje, in sicer vprašanje umetniškosti, ki ni več omejeno le na umetniška dela, kar pa ne more biti več predmet tega razmišljanja.

Za nas je predvsem pomembno, da Heglova, Heideggerjeva in Pirjevčeva spoznanja, pri čemer nikakor ne smemo pozabiti tudi na dognanja jezikoslovne misli, prepričljivo dokazujejo, da je umetniška dela mogoče ustrezno dojeti le v vsej njihovi celovitosti in da ima pri tem čutno »gradivo«, torej tudi jezik v svoji besedilnosti, zaradi svoje posebne razvidnosti odločilni pomen. Zdaj nam postajajo tudi jasnejše navdušene trditve Beleta, Aljančiča in številnih drugih strokovnjakov in nestrokovnjakov o posebni, skoraj bi lahko rekli brezčasni vrednosti Erjavčevih besedil, ki je ne more odločilno prizadeti niti marsikatero znanstveno zastarelo spoznanje v njih. Naša naloga je, da skušamo razpreti in osvetliti prostor oziroma svet med znanostjo in umetnostjo, ki ga odpirajo Erjavčeve živalske zgodbe.

Najprimerneje in najnazorneje je, če začnemo z besedilom, ki je namenjeno predstavitvi vrana ali krokarja (Erjavec, 1870: 142–146). Pozornost bomo usmerili v tisti del besedila, v katerem se opis krokarjevih vedenjskih značilnosti (144) prevesi v zgodbo o udomačenem krokarju na zagrebški realki (144–146). Opis se glasi takole:

Iz gnjezda uzet mladič se hitro udomači in postane tako krotak, kakor malo kateri ptič. Človeka kratkočasi s svojim smešno modrim vedenjem, časih mu pa tudi preseda zarad svoje hudomušnosti, zlasti pa zarad tatinskega nagnjenja. Kedar je kaj malopridnega storil, stopi v stran, dela se nevednega in drži se nedolžno kakor pišče. Neznano je radoveden, vse ga zanima, povsod mora biti zraven.

Starejši ko je, bolj je moder, vsak dan se kaj novega nauči. Navadi se izgovarjati besede in sploh posnemati druge glasove. Nauči se kukurikati kakor petelin, guče kakor golob, kavdra kakor puran, hrka in pokašljuje kakor star človek itd.

Posebej je treba poudariti, da v odlomku niso opisane vedenjske značilnosti kakšnega posameznega in točno določenega krokarja, ampak krokarja nasploh – strokovno bi dejali, krokarja kot vrste. To pomeni, da omenjene značilnosti bistveno določajo prav krokarja kot vrsto ter kot take predstavljajo bistvo ali – hegllovsko rečeno – idejo krokarja, po katerem oziroma po kateri se krokar tudi loči od drugih ptičjih vrst. Z bistvi oziroma zakonitostmi se ukvarjajo predvsem znanosti. To počnejo tako, da na podlagi primerjanja raznolikih posameznih pojavov določijo, v resnici pa izločijo tiste skupne splošne značilnosti, ki naj bi veljale za vse pojave na enak način (kot smo videli, je tako bistvo Heidegger v svojem spisu o Hölderlinu in bistvu pesništva označil kot vseenost). Jezikovno znanosti bistva potem predstavljajo z besedili, za katera je značilen opisni vzorec (o opisnem besedilnem vzorcu glej več Brinker, 2001: 65–69, ter Heinemann in Viehweger, 1991: 244–248), kar velja tudi za omenjeni odlomek. Ker se bomo k posebni oblikovanosti Erjavčevih opisov še morali vrniti, naj na tem mestu opozorim le na eno jezikovno lastnost, ki je posebej značilna za opise splošnih značilnosti oziroma bistev in je pomembna tudi za nadaljnjo razpravo, in sicer habitualnost glagolskih dejanj (Lyons: 1979: 716): glagoli v opisu namreč ne zaznamujejo nikakršnih enkratnih dejanj, ampak le brezčasna, ponavljajoča se dejanja.

Vprašanje, ki se zastavlja, je, v kakšni zvezi je navedeni opis krokarjevih vedenjskih značilnosti s sledečo zgodbo o udomačenem krokarju na zagrebški realki. Je zgodba le bolj ali manj posrečena čutna ponazoritev bistvenih značilnosti krokarja ali pomeni še kaj več? Prvega ni mogoče popolnoma izključiti, saj se marsikatera značilnost v opisu skoraj z istimi besedami ponovi tudi v zgodbi sami. Tako se opis začne s povedjo *Iz gnjezda uzet mladič se hitro udomači in postane tako krotak, kakor malo kateri ptič*, zgodba pa s povedjo *Na zagrebškeje realki smo imeli popolnoma udomačenega krokarja*, poved iz opisa *Neznano je radoveden, vse ga zanima, povsod mora biti zraven* mirno lahko primerjamo z retorično oblikovano povedjo v zgodbi *Vse ga je zanimalo, vsak košček papirja je obrnil, vsako krpo je raztrgal, v vsako luknjo, v vsako razpoko je vtikal kljun, prav kakor zvedavo dete*, tatinsko nagnjenje pa je še posebej slikovito in tudi umetelno pred-

stavljen: *Kakor vsi njegovega rodu je bil tudi on zaljubljen v vse, kar se je svetilo, bodi-si krajcar ali steklo, nož ali škarje, vse je odnesel na strebo za dimnik ali pa je zunaj kje zakopal. Ako je le mogel, zmužal se je skozi odprto okno v kako sobo, in če nikogar ni bilo notri, gospodaril je, da je bilo groza.* Da ne naštevamo vseh bolj ali manj prikupnih hudomušnosti, ki si jih je krokar z realke privoščil z dijaki, meščani in živalmi in s katerimi je vsem ljudem delal veliko zabave.

Vendar nas branje Erjavčevega besedila prepričuje tudi o nasprotjem, da zgodba o krokarju ni le razmeroma prijetna in neproblematična čutna ponazoritev bistva krokarja, do katerega se je prikopala stroka oziroma znanost, ampak da je v njej ubesedeno še nekaj več, nekaj, kar ni mogoče opisati drugače kot z malce vznesenimi besedami, in sicer tragična življenjska usoda krokarja kot živega in neponovljivega bitja. Na to nas opozarjata že pomen in posebna oblikovanost povedi že kar na samem začetku zgodbe: *Nosil je zvonec okoli vratu in je užival popolno svobodo, hodil in letal je, kamor je hotel.* Posebej moramo biti namreč pozorni na pripovedovalčevo dvojno, sinonimno ubeseditev krokarjeve svobode: najprej je omenjena eksplicitno – *užival je popolno svobodo* –, v neposrednem sledečem delu povedi pa je predstavljena še v svoji čutni obliki, z opisom dejanj, s katerimi je krokar »uresničeval« svojo svobodnost – *hodil in letal je, kamor je hotel.* Vendar krokar prav v tem hotenju po popolni svobodi doživi življenjski poraz in tragični konec, ki ga je Erjavec opisal z naslednjimi besedami (145–146):

Kakor vsi njegovega rodu je bil tudi on zaljubljen v vse, kar se je svetilo, bodi-si krajcar ali steklo, nož ali škarje, vse je odnesel na strebo za dimnik ali pa je zunaj kje zakopal. Ako je le mogel, zmužal se je skozi odprto okno v kako sobo, in če nikogar ni bilo notri, gospodaril je, da je bilo groza.

Ta strast mu je bila tudi v pogubo. Na-nj je namreč letel sum – ali po pravici ali po krivici, se še dandenes ne vé, – da je pri sosedu iz sobe ukradel zlato uro. S to ovado mu je bila pisana sodba, da mora iz realke. Dobil je drugega gospodarja na drugem koncu mesta. No da mu ne bi ubajal nazaj, pristrigel mu je perotnice. Ali vendar je pogosto skušal uiti, po cesti je skakeljal nazaj proti realki, kjer se mu je dobro godilo, kjer je imel dosti zabave, kjer je zakopal kruh in meso – pri novem gospodarji so ga pa pitali z repnimi olupki. O sramota! Gospodu to ubajanje ni bilo po volji, privezal je siromaka h kolu. Ta nova sramota ga je dela popolnoma v nič. On, ki je poprej bil ljubljenec vsega mesta, ki je letal, kamor je hotel, je sedaj s pristriženimi perotnicami kakor največi hudodelec h kolu privezan! Ni ga bilo več poznan. Čemerem je sedel in

žalostno gledal pred se - prava podoba minule slave. Prešla mu je vsa dobra volja, vsa zabavljivost; repni olupki so mu pregnali vse mube.

Nekega dne se mu je posrečilo, da se je odtrgal. Za toliko sramoto, za tako ponižanje se je hotel maščevati. Ukradel se je na vrt in je jel pred nekoliko dnevi posajeno salato srdito ruvati in metati iz gredic. Vrtnar ga zasaači pri delu, jezga prime moža, s palico udari po njem in ga ubije.

Zaključni del zgodbe je oblikovan po klasičnem pripovednem vzorcu, ki ga je mogoče najti opisanega skoraj v vsakem besediloslovnem znanstvenem delu (primerjaj na primer Brinker, 2001: 69, Heine-
mann in Viehweger, 1991: 241–244) in za katerega naj bi bile značilne tematske kategorije zapleta, razpleta in pripovedovalčevega presojanja dogodkov, povezanih z njima, sestavni del takega vzorca pa naj bi bila tudi tako imenovana morala oziroma nauk same pripovedi. Z zapletom in razpletom v naši zgodbi ni večjih težav: ker je krokar iz sobe pri sosedu baje ukradel zlato uro, ni mogel več ostati na realki in je zato dobil novega gospodarja, ki ni imel nobenega posluha za njegovo željo po svobodi in mu je zato pristrigel peruti ter ga privezal h kolu; krokarju se je nekega dne uspelo odtrgati od kola, iz maščevanja je na vrtu uničil vso solato, vrtnar pa ga je iz jeze zato ubil. Toda vsak, ki prebere zgodbo, ve, da ta kratki okrnjeni povzetek dogajanja ne more pričarati močnega čustvenega vtisa, ki ga ustvarja ubeseditiv tragičnega krokarjevega konca, zlasti pa ne pripovedovalčevega in krokarjevega doživljanja usodnih dogodkov. Zato moramo analizirati samo jezikovno oblikovanost odlomka in se tako dokopati do vseh tistih značilnosti, ki pomenijo materialni pogoj posebnih doživljajskih učinkov besedila, tistih učinkov torej, ki so znanostim že načelno težko ali pa sploh nedosegljivi.

Preden se lotimo analize, moramo samo na kratko opozoriti, da je v zgodbenem delu besedila pred tragičnim zapletom in razpletom krokar užival vso svojo svobodo predvsem zato, ker mu je bilo okolje naklonjeno in mu je to svobodo tudi omogočalo. Vso to medsebojno naklonjenost kaže tudi pripovedovalčev prizanesljivi dvom, da bi krokar res ukradel zlato uro: *Na-nj je namreč letel sum – ali po pravici ali po krivici, se še dandenes ne vé, – da je pri sosedu iz sobe ukradel zlato uro.* Kljub nedokazani krivdi pa je krokar moral zapustiti realko in se preseliti k novemu gospodarju, ki mu ni bil prav nič naklonjen. Našo analizo moramo začeti s povedjo, v kateri je opisan prvi gospodarjev represivni ukrep: *No da mu ne bi ubajal nazaj, pristrigel mu je perotnice.* Toda krokarju ukrep ni vzel

poguma: *Ali vendar je pogosto skušal uiti, po cesti je skakljaj nazaj proti realki, kjer se mu je dobro godilo, kjer je imel dosti zabave, kjer je zakopaval krub in meso – pri novem gospodarji so ga pa pitali z repnimi olupki.* Sama oblikovanost povedi je izredno pomembna, saj se v njej kaže Erjavčevo mojstrstvo pri stopnjevanju čustvenih učinkov. Postopek je značilen za oblikovanje vsega navedenega odlomka in ga lahko opredelimo kot prefinjeno jezikovno igro nasprotij in ponavljanj. Tako prvi stavek *Ali vendar je pogosto skušal uiti* pomeni vztrajno krokarjevo zanikovanje gospodarjeve želje iz prejšnje povedi – *No da mu ne bi ubajal nazaj* –, pri čemer zveza prislova *pogosto* in dovršnega glagola *uiti* oblikuje tak pomen tudi ali pa predvsem z opaznim »razkrivanjem« ponavljalnosti nedovršnega glagola *ubajati*. Cilj krokarjevih pobegov je seveda realka, kraj, kjer je lahko živel polno življenje, prav ta polnost življenja pa je ubesedena na posebej razviden retorični način, s kar tremi odvisniki, ki jih zaznamuje anaforično ponavljanje veznika *kjer: kjer se mu je dobro godilo, kjer je imel dosti zabave, kjer je zakopaval krub in meso*. Tako trojno kopičenje različnih vidikov krokarjevega polnega življenja ima poseben pomen, saj pripovedovalcu omogoča, da na posebej presenetljiv in čustveno stopnjevan način v sledečem stavku ubesedi še eno od krivic, ki je doletela krokarja. Da bi bil učinek čim bolj jasen, je treba ubeseditve krivice in pripovedovalčev vzklični komentar navesti skupaj z zadnjim od treh odvisnikov: *kjer je zakopaval krub in meso – pri novem gospodarji so ga pa pitali z repnimi olupki. O sramota!* Tako čustveno stopnjevanje pa pomeni še nekaj, in sicer identificiranje pripovedovalca s krokarjevo usodo in poziv bralcu, da stori enako. Od tega trenutka dalje tega identificiranja ni mogoče več ustaviti. Zadnji razlog za tako identificiranje je opisan v povedi: *Gospodu to ubajanje ni bilo po volji, privezal je siromaka h kolu*, ki zdaj ni več samo nevtralni opis, tudi ne zaradi tega, ker v njej pripovedovalec krokarja sočutno poimenuje *siromak*. Zaradi odvzema svobode krokar zapade v popolno in – kot bomo videli – nevarno depresijo: *Ta nova sramota ga je dela popolnoma v nič*.

Sledeča poved pomeni čustveni in identifikacijski vrh zgodbe: *On, ki je poprej bil ljubljenec vsega mesta, ki je letal, kamor je hotel, je sedaj s pristrizženimi perotnicami kakor največi hudodelec h kolu privezan!* Poved zaradi skrajne zgotovitve pomenov zasluži posebno pozornost. Predvsem je treba poudariti dvojje: prvič, poved oziroma – če se ustrezneje izrazimo v pragmatični terminologiji – izrek ilokucijsko ni le preprost opis krokarjevega

nekdanjega svobodnjaštva in sedanjega ujetništva, ampak je predvsem izraz krokarjevega čustva ogorčenja, in drugič, prav to, da je izrek ilokucijski izraz krokarjevega ogorčenja, pomeni tudi, da ima izrek vlogo, kar je po svoje presenetljivo, predvsem krokarjevega komentarja dogodkov (to vlogo – poleg sobesedila seveda – zaznamuje predvsem slogovno zaznamovana raba osebnega zaimka *on*), s katerim pa se tako pripovedovalec kot tudi bralec popolnoma identificirata. Sama poved (oziroma izrek) pa je pomembna še zaradi nečesa: v njej se namreč združuje in torej ponavlja besedno gradivo iz delov besedila, ki so opisovali tako krokarjevo nekdanje svobodno življenje (del besedila *on, /.../, ki je letal, kamor je hotel* je skoraj dobesedno prepisan iz navedene povedi z začetka zgodbe) kot njegovo sedanje ponižujoče ujetništvo, tako da jo je tudi po tej značilnosti treba imeti za čustveni in vsebinski vrh zgodbe.

Sledeči del zgodbe počasi izgublja čustveno napetost, pa tudi pripovedovalec se vedno bolj umika le v opis razpleta. K umiritvi čustvene napetosti prispeva že sam opis krokarjevega depresivnega stanja: *Ni ga bilo več poznati. Čemeran je sedel in žalostno gledal pred se – prava podoba minule slave. Prešla mu je vsa dobra volja, vsa zabavljivost; repni olupki so mu pregnali vse muhe.* Posebej se velja ustaviti pri zadnjih dveh povedih, ki kopičita opise krokarjevega žalostnega duševnega stanja in jima razvidnost krepi tudi dovolj opazna paralelna zgradba: v prvi povedi sta stanji opisani neposredno, dodan pa je metaforični povzemalni komentar, v drugi povedi pa sta stanji predstavljeni le kot negaciji nekdanje *dobre volje* in *zabavljivosti*, podobno pa velja tudi za zadnji del povedi – *repni olupki so mu pregnali vse muhe*. Ni se mogoče otresti občutka, da bo vsaka razlaga krokarjeve zgodbe morala vzeti skrajno resno smisel že navedene povedi: *Ta nova sramota ga je dela popolnoma v nič.*

Zaključek zgodbe namreč poteka v znamenju splošnega uničevanja: *Nečega dne se mu je posrečilo, da se je odtrgal. Za toliko sramoto, za tako ponižanje se je hotel maščevati. Ukradel se je na vrt in je jel pred nekoliko dnevi posajeno salato srdito ruvati in metati iz gredic. Vrtnar ga zasači pri delu, jezga prime moža, s palico udari po njem in ga ubije.* Krokarja pri uničevanju solate vodi samo še maščevanje, moža pri pokončanju krokarja pa izbruh jeze. Še zlasti moramo biti pozorni na opis krokarjevega maščevanja, ki je jezikovno posebej razvidno oblikovan: na začetku je z dvojno formulo ubeseden vzrok maščevanja: *za toliko sramoto, za tako ponižanje*, na koncu pa samo dejanje: *je jel pred nekoliko dnevi posajeno salato srdito ruvati in metati*

iz gredic. Glavno vprašanje, ki se zastavlja ob zaključnem odstavku in na kar smo že opozorili, pa je naslednje: Zakaj se je pripovedovalec v trenutku splošnega uničevanja, zlasti pa ob smrti krokarja, umaknil le še v opis razpleta in zakaj v opisu razpleta ni več čustvene in identifikacijske napetosti?

Pređen bomo skušali samo nakazati odgovor, se moramo za trenutek ustaviti še pri statusu umetniškosti same zgodbe. Marsikaj smo o njeni umetniškosti sicer že zapisali, nismo pa se še dotaknili pomembnega problema. Pripovedovalec namreč v prvi osebi zatrjuje, da so na zagrebški realki imeli popolnoma udomačenega krokarja, krokarja torej, ki je, tako je videti, res živel, mi, bralci, pa ga še nikoli nismo videli in o njem ne vemo nič drugega kot tisto, kar je zapisano v besedilu. Zgodbo torej beremo kot fikcijo, ki vsebuje neko širše in globlje sporočilo, ki zadeva na neki posebni način tudi nas, saj govori o svobodi živih bitij in njenem zatiranju. Pirjevec (1979: 557) je o tem problemu zapisal naslednje: »Pisatelj lahko opisuje realne predmete in dogodke, osebe in dejanja, ima torej lahko, kot pravimo, svoje modele, se pravi, da pisatelj lahko opisuje realno bivajoče, vendar ko berem njegov tekst, tega bivajočega ni nikjer, umaknilo se je iz svoje bivajočnosti in se torej kaže v svoji biti.« Če parafraziramo Pirjevca (1979: 557), krokarja z realke nikjer ni, tudi nikoli ga nismo videli in se ga tudi spominjati ne moremo, je samo zato, ker je zgodba o njem. Searle (1995) je o fiktivnosti razpravljal v svojem sestavku *Logični status fikcijskega diskurza*, seveda na svoj način, rezultat pa je podoben kot pri Pirjevcu. Searle je v njem skušal najti odgovor na vprašanje, kaj ločuje trditve v nefikcijskih besedilih od trditve v fikcijskih. Njegova ugotovitev je, preprosto povedano, da v fikciji horizontalna pravila, ki niso nikakršna pravila pomena in zato tudi ne spreminjajo ali zamenjujejo pomena nobene od besed ali drugih prvin jezika, prekinjejo povezavo med besedami in svetom, ki jo v nefikcijskih besedilih vzpostavljajo posebna vertikalna, pragmatična pravila. Vendar nas ta spoznanja kljub vsemu nekoliko begajo, saj smo med drugim zapisali, da zgodbo lahko beremo tudi kot oprijemljiv zglede za strokovno ugotovljene vedenjske vzorce krokarja kot vrste, da je zgodba torej tudi čutna predstavitev krokarjevih bistev in da je predstavljeni krokar v njej tudi lahko čutni posnetek teh bistev. Krokar z realke je nenadoma posnetek in ni posnetek. Pirjevec (1979: 556) je to zagato opisal z besedami: »/K/o roman, ki je posnemanje, ‚deluje‘ kot pesništvo in ne kot način

spoznavanja, kaže bivajoče glede na njegovo bit, kaže ga v prisostvu. To, kar je v posnetku posneto, se res umakne, pridržano je v odsotnosti /.../«

Zdaj se lahko vrnemo k poskusu odgovora na vprašanje, ki je v marsičem bistveno: Zakaj v trenutku splošnega uničevanja, torej v razpletu, zgodba o krokarju nima več tiste čustvene napetosti, kot smo jo bili deležni v zapletu, zlasti ob branju povedi *On, ki je poprej bil ljubljenec vsega mesta, ki je letal, kamor je hotel, je sedaj s pristržjenimi perotnicami kakor največi hudodelec h kolu privezan!*, ki pomeni tudi vrhunec naše in pripovedovalčeve identifikacije s krokarjem oziroma njegovo usodo? Jasno je, da gre v zgodbi za vprašanje svobode oziroma nesvobode, za vprašanje torej, ki se nekako izmika vsem tistim bistvom krokarja kot ptičje vrste, predstavljenim v opisnem delu besedila pred zgodbo. Do zapleta v zgodbi pride, ko novi gospodar krokarju začne jemati svobodo. V tistem trenutku pripovedovalec s svojim oblikovanjem »sproži« močan čustveni identifikacijski proces, ki zajame tudi bralca. Krokar v tem procesu postane pravzaprav – zelo pogojno, morda tudi netočno rečeno – simbol zatiranih, simbol vseh tistih, ki se jim godijo krivice in jim je omejevana svoboda. Dokler je krokar simbol, se je z njim mogoče tudi identificirati, saj je njegova izkušnja pogosto tudi naša izkušnja. Je pa treba takoj pripomniti, da identificiranje in z njim povezano intenzivno doživljanje krokarjeve usode samo po sebi, kot pravi tudi Heidegger (1967: 311–312), še ni umetnost, o čemer nas prepričujejo tudi na primer sicer retorično spretno oblikovana propagandna besedila, ki skušajo predvsem z vplivanjem na čustva pridobivati ljudi za različne politične, verske ali kake druge cilje. Preprosto povedano, tako identificirajoče branje bi zgodbo o krokarju spremenilo le v ceneno moralko, čemur pa se nadaljevanje zgodbe izogne. Problem namreč nastane, ko se krokar iz obupa odloči, da si svojo svobodo pribori nazaj, hkrati s tem pa se tudi slepo maščuje za svoje ponižanje. Boj za svobodo se sprevrže v dvoboj med dvema slepima metafizičnima močema, v katerem krokar izgubi svoje življenje. Prav ta poslednji odstavek, v katerem pride do splošnega uničevanja, je po smislu tudi najbolj dvoumen in neoprijemljiv. Mi sicer lahko rečemo, da je krokar za pripovedovalca morda res prenehal biti simbol, da mu je s svojim dejanjem nekako ušel in »zaživel« življenje, s katerim se ni več mogoče identificirati. Vendar je tudi res, da pripovedovalec ne izrazi nobenega ogorčenja ob krokarjevem dejanju, opis kro-

karjeve smrti same pa je bolj podoben kakemu uradnemu zaznamku. Morda bi lahko poskusili in zapisali, da je šele smrt razkrila, da krokar ni bil le posnetek bistev krokarjeve vrste, da tudi ni bil samo nekakšen simbol zatiranih, ampak nekaj več – da *je* preprosto *bil*. V zaključku zgodbe se je tako krokar na racionalno težko oziroma sploh nerazložljiv način razkril v svoji biti. Kakorkoli že, že to, da smo se toliko spraševali ob zgodbi o krokarju in o njej, dokazuje, da besedilo morda v resnici že biva v območju umetnosti. To pa lahko potrdi – ali pa zavže – le vsakokratno branje.

Ves premislek o Erjavčevem besedilu o krokarju daje slutiti, da ima sam naslov razprave – *Erjavec med znanostjo in umetnostjo* –, predvsem zveza *med znanostjo in umetnostjo*, globlje zgodovinske razsežnosti, ki jih ustvarja tudi sam način oblikovanja besedil. Za primer si oglejmo besedilo iz uvoda dela Erjavčeve knjige, ki je namenjen domačim četveronožnim živalim (Erjavec, 1968: 15). Besedilo zaključuje del uvoda s pomenljivim naslovom *Ne muči živali!* in se po svojem sporočilu navezuje na zgodbo o krokarju.

Pa tudi stari večidel niso mnogo boljši od otrok. Vselej me zgrabi nevolja, ko vidim na kacicah vratih pribito sovo, postolko ali kako drugo kanyo. In kaj takega se ne vidi samo pri kmetu, mnogokrat tudi gospod ni boljši od kmeta. Nevednež ne vé, da so te ptice njegove največje prijateljice, katerim bi moral ustrezati, kjerkoli bi mogel. Sove požró največ miši na polji in okoli skednov. Kanje ravno tako in zraven pokončajo mnogo kač in drugega mrčesa.

Kdor tedaj strela in pribija te ptice, češ, v strah drugim, sam sebi največo škodo, mišim pa veselje dela. Kedar koli pribija tako ptico na svoja vrata, pribija tudi sam sebi žalostno spričalo. Pameten človek, ki gre mimo, bode bral iz tega spričala to le: Tukaj notri stanuje neveden in nehvaležen gospodar.

Zdaj pa še nekaj! Gotova je resnica, kdor ima žival rad, komur se smili uboga živina, temu se bode smilil tudi človek, ta ne bode zaničeval in preganjal svojega bližnjega. Kdor pa z živino grdo ravná, temu otrpne srce tudi proti ljudém. Da je to res tako, tudi nam potrjuje povestnica. Rimski cesar, grozoviti Domicijan, ki je preganjal kristjane, je pokazal svoje budobno srce že v mladosti s tem, da je mučil živali. Španjolskemu kraljiču Karlosu, ki je svojemu očetu stregel po življenji, bilo je v mladosti najljubše veselje, trgati na dvoje žive mlade zrajčke in gledati, kako se zvijajo in trepečejo nedolžne živalce.

Prav so imeli sodniki v starih Atenah, ko so obsodili dečka, ki je iz objestnosti izbil oko nekej živali. Sodniki so se bali, da ne bi iz tega dečka zrastel hudoben in ljudém nevaren človek. Žalostna je resnica, da so morivci in tolovaji,

ki počenjajo grozovitosti na ljudéh, navadno svoj nesrečni posel začeli že v mladosti pri živalih.

Besedilo je po vsebini dvodelno. V prvih dveh odstavkih Erjavec nasprotuje razširjeni navadi streljanja sov, postovk in kanj ter njihovega pribijanja na vrata hiš, saj taka barbarska dejanja kažejo, da se ljudje ne zavedajo koristnosti teh ptic, v zadnjih dveh odstavkih pa svoje nasprotovanje nemodremu preganjanju živali poglobi z zahtevo po sočutnem ravnanju z živalmi in ljudmi, torej takem ravnanju, ki bo spoštovalo življenje vseh živih bitij. Že iz same predstavitve obeh besedilnih tem je mogoče predpostavljati, da je Erjavec napisal nekakšno sekularizirano pridižno besedilo. Nadaljnja analiza jezikovnega oblikovanja bo pokazala, da je predpostavka popolnoma upravičena, še več, v zadnjih dveh odstavkih bo mogoče zaslediti razvidne sledove baročnega pridižnega oblikovanja.

Pri branju odlomka našo pozornost najprej pritegne njegova opazna retorična oblikovanost – ali kot bi tudi dejala Breda Pogorelec, pred seboj imamo »okrašeno«¹ pripoved. Prvi odstavek ne bomo posebej analizirali, povzeli bomo samo glavno sporočilo, ki nam bo koristilo pri nadaljnji analizi. Kot smo sicer že omenili, Erjavec v odstavku oboja vse tiste, ki streljajo ptice in jih pribijajo na vrata, pri tem pa ne vedo, da so ptice pravzaprav njihove prijateljice, saj pokončujejo miši, kače in drugi mrčes in s tem človeku olajšujejo življenje. V drugem odstavku je Erjavčeva obsodba retorično še posebej poudarjena:

Kdor tedaj strela in pribija te ptice, češ, v strah drugim, sam sebi največo škodo, mišim pa veselje dela. Kedar koli pribija tako ptico na svoja vrata, pribija tudi sam sebi žalostno spričalo. Pameten človek, ki gre mimo, bode bral iz tega spričala to le: Tukaj notri stanuje neveden in nehvaležen gospodar.

V prvi povedi so posledice človekovega nespametnega pobijanja ptic ubesedene na skrajno zgoščeni retorični način. Pri oblikovanju glavnega stavka *sam sebi največo škodo, mišim pa veselje dela* je Erjavec posegel kar po treh retoričnih figurah, in sicer *antitezi*, *paralelizmu* in *adiunctiu*. O antitezi ne velja izgubljati besed, saj jo je mogoče opaziti na prvi pogled, med obema zvezama predmetov obstaja namreč protivno razmerje, paralelizem pri oblikovanju obeh zvez dajalniških in tožilniških predmetov je tudi jasen – na prvem mestu sta dajalniška predmeta, na drugem tožilniška, za zapleteno obliko adiunctia pa je značilno, da sta z glagolom v povedku povezani dve zvezi predmetov, med katerima obstaja protivno razmerje (Lausberg, 1973: 371). Druga in tretja poved

pomenita svojevrstno metaforično oceno ljudi, ki pribijajo ptice na hišna vrata. Za razvidno povezavo s prvo povedjo skrbi skoraj dobesedna ponovitev stavka v odvisniku *pribijati ptico na svoja vrata* (prislovno določilo kraja *na svoja vrata* je v prvi povedi sicer izpuščeno, si ga pa moramo misliti) v drugi povedi, ta ponovljeni stavek pa v sledečem glavnem stavku doživi metaforično preoblikovanje: *Kedar koli pribija tako ptico na svoja vrata, **pribija tudi sam sebi žalostno spričalo***. Tretja poved pribito ptico kot metaforično spričevalo vključi v miniaturno zgodbo, hkrati pa to metaforično spričevalo preoblikuje v eksplicitno obsodbo človekovega nespametnega početja: *Tukaj notri stanuje neveden in nevaležen gospodar*.

Prav metaforizacija kot postopek, ki pomensko in doživljajsko razmika meje človekovega privajenega razmerja do sveta, pa bralca pripravi na zaključno Erjavčevo misel, ki poziva k spoštovanju dostojanstva življenja vseh živih bitij: *Gotova je resnica, kdor ima žival rad, komur se smili uboga živina, temu se bode smilil tudi človek, ta ne bode zaničeval in preganjal svojega bližnjega. Kdor pa z živino grdo ravna, temu otrpne srce tudi proti ljudem*. Glavno sporočilo obeh povedi je, da je človekov odnos do soljudi tesno povezan z njegovim odnosom do živali oziroma je – natančneje rečeno – odvisen od njega. Ali z drugimi besedami – to trdi prva poved –, kdor ima rad živali, bo imel rad tudi soljudi, kdor pa – to trdi druga poved – z njimi grdo ravna, tudi do soljudi ne bo nič drugačen. Za Erjavčevo oblikovanje je posebej značilno, da je glavno sporočilo ubesedeno skrajno retorično, in sicer na sinonimne načine v prvi povedi in na antitetičnega v drugi. Zlasti umetelno je oblikovana prva poved, ki je retorično »razdrobljena« na sinonimna odvisnika: *kdor ima žival rad, komur se smili uboga živina*, in sinonimna glavna oziroma glavne stavke: *temu se bode smilil tudi človek, ta ne bode zaničeval in preganjal svojega bližnjega*. V nekoliko drugačni retorični terminologiji lahko tudi rečemo, da je poved sestavljena iz dveh dvojnih formul, pri čemer zaključni del povedi tudi vsebuje dvojno formulo, tokrat sestavljeno iz zanikanih glagolov *zaničevati* in *preganjati*. Poleg tega je v sami zgradbi povedi mogoče zaslediti še eno retorično značilnost, in sicer hiazemsko anadiplozno (Lausberg, 1973: 314–315) razvrščanje posameznih njenih stavčnih delov, kar se najbolj opazno kaže predvsem v ponovitvi glagola *smiliti se* v tako imenovanih »notranjih« stavčnih delih, v drugem odvisniku in prvem glavnem stavku: *komur se smili uboga živina, temu se bode smilil tudi človek*, medtem ko se

glagoli v povedkih v »zunanjih« stavčnih delih, to je v prvem odvisniku in zadnjih dveh glavnih stavkih, ne ponavljajo, ampak obstaja med njimi le zapleteno sinonimno razmerje: *kdor ima žival rad, /.../ ta ne bode žaničeval in preganjal svojega bližnjega*. Posebej moramo biti pozorni na način oblikovanja približne sinonimnosti v glavnih stavkih, Erjavec namreč oblikuje človekov pozitivni odnos do soljudi z zanikanima glagoloma *žaničevati* in *preganjati*, ki izražata negativni odnos. Na ta način je subtilno vzpostavljena zveza z naslednjo povedjo, v kateri je opisana odvisnost človekovega nesočutnega odnosa do soljudi od njegovega *grdega ravnanja* z živalmi.

Za našo tezo o sekularizirani pridižnosti Erjavčevega besedila je odločilna poved, ki neposredno sledi ubeseditvi glavne misli: *Da je to res tako, tudi nam potrjuje povestnica*. Poved namreč napoveduje zgodbene dokaze, ki bodo potrdili resničnost izhodiščne misli oziroma teze – mimogrede, nikakor ne smemo spregledati, da je Erjavec glavno misel s stavkom *Gotova je resnica* že tudi na začetku obravnavanega odstavka eksplicitno »razglasil« za resnično –, to pa pomeni, da imamo opraviti z argumentnim besedilom, prav taka pa so tudi pridižna besedila (podrobneje o argumentacijskosti baročnih pridižnih besedil Sajovic, 2004: 99–114; o baročnem oblikovanju tudi Pogorelec, 1967; 1982). Prav na baročna pridižna besedila nas morda še najbolj opazno spominjajo sledeče tri zgodbe, ki kot eksempli oziroma zgledi čutno ponazarjajo predvsem tisti del glavne misli, ki govori o človekovem negativnem odnosu do živali in soljudi. Vendar je treba takoj opozoriti, da vse tri zgodbe niso le preprosta ponazorila glavne misli, ampak tudi oziroma predvsem pomensko pomembno dopolnjene in na neki način celo stopnjevane glavne misli. Za vse glavne osebe zgodb – rimskega cesarja Domicijana, španskega kraljeviča Karla in delno tudi za dečka iz starih Aten – namreč velja sklepna ugotovitev: *Žalostna je resnica, da so morivci in tolovaji, ki počenjajo grozovitnosti na ljudeh, navadno svoj nesrečni posel začeli že v mladosti pri živalih*, ki pa za Erjavca – to izraža začetni stavek *Žalostna je resnica* – nikakor ni etično sprejemljiva. Zanj je etično sprejemljiv le sočuten odnos do vseh živih bitij, tudi do živali, temelj takega odnosa pa je Bog, kar je zapisano že v prvem odstavku uvodnega poglavja, ki nosi naslov *Ne muči živali!* in iz katerega je vzeto naše analizirano besedilo: *Človek je gospodar na zemlji. Bog sam mu je dal v last vse živali, da gospoduje nad njimi. Toda on jim mora biti milostljiv in pravičen gospodar, ako boče, da bode vseč*

Bogu. Ki je sam največa ljubezen in dobrota. (Erjavc, 1868: 13.) (V pričujoči razpravi ni mogoče razpravljati o Erjavčevem odnosu do Boga, zlasti do Boga kot Boga ljubezni in dobrote. Na podlagi njegovega skrajno etičnega in sočutnega odnosa do vsega »stvarstva« bi bilo mogoče zelo pogojno in za zdaj zelo približno sklepati, da je Erjavcu verjetno bila zelo blizu nekakšna oblika panteizma. Na tem mestu naj samo omenim, da se v Tavčarjevem romanu *Visoška kronika*, ki je izšel v Ljubljanskem zvonu leta 1919, v »spreobrnjenju« Izidorja Kalana prav tako pojavlja Bog oziroma vera kot *čista in zgolj čista ljubezen* (Tavčar, 2000: 154–155), še bolj pa je morda pomembno Izidorjevo doživljanje narave kot doma in nesebične ljubezni (Tavčar, 2000: 207–208).)

Da naša predpostavka o sekularizirani pridržnosti navedenega odlomka, predvsem njegovih dveh zadnjih odstavkih, nikakor ni neutemeljena, kaže kratek povzetek uvoda ali po latinsko exordiuma baročne pridige o svetem Vidu mučencu, ki jo je napisal pridigar in kapucin Rogerij Ljubljanski (1731: 608–610/I) (podrobnejšo analizo je mogoče najti v Sajovic, 2004: 99–114). Da bi lahko bolje razumeli baročno oblikovanje pridige, je treba kar takoj zapisati, da sta v zaglavju navedena tako imenovani sinopsis – v njem je zapisana kratka misel, da se je sveti Vid kazal močnega v svoji slabosti in mož že v svoji mladosti – in glavna tema pridige, ki jo predstavlja citat iz Svetega pisma, in sicer iz Prvega pisma Korinčanom (1, 27) (1997: 1707): »Bog si je izbral tisto, kar je v očeh sveta slabotno, da bi osramotil tisto, kar je močno.« Samo besedilo uvoda, ki je retorično skrajno umetelno oblikovano, pridigar začenja z mislijo nevernika in nekatolika, da peče že mlada kopriva, ki jo takoj zatem na stopnjevalni način »popravi« z mislijo katoliškega pesnika, da otrok že v mladosti kaže, kakšen bo v starosti. Resničnost zadnje misli potrjujejo trije zgledi oziroma eksempli, in sicer zgodbe o češkem kralju Vaclavu, ki je že ob rojstvu »umoril« svojo mater in pri krstu oskrnil krstni kamen, kot okronani kralj pa je podpiral verskega reformatorja in kot takega torej verskega »odpadnika« Jana Husa, o filozofu in cerkvenem učitelju Tomažu Akvinskemu, ki ga je že kot otroka bilo mogoče utolažiti le z odprtimi knjigami, in o Feliksu Kantališkemu, ki je kot otrok učil pastirje molit, pozneje pa je vstopil v kapucinski red in postal svetnik. Najpomembnejši zgled in oseba, kateri je posvečena pridiga, je seveda sveti Vid, ki je *vse, kar je kazal v otroških letih, izpolnil že v svojem dvanajstem letu* – kot otrok nevernih staršev se je dal krstiti, že kot

dvanajstletni mladenič pa se je za katoliško vero žrtvoval kot mučenec –, s čimer je po pridigarjevih besedah postal tudi in predvsem zgled za misli iz sinopsisa in iz Prvega pisma Korinčanom.

Čeprav v tem prispevku ni mogoče predstaviti podrobne primerjalne analize Rogerijevega uvoda in Erjavčevega besedila – na tem mestu naj omenim le, da so kar vsi trije eksempli pri Erjavcu, strogo vzeto, neposredno predvsem zgledi za zadnjo, sklepno misel: *Žalostna je resnica, da so morinci in tolovaji, ki počenjajo grozovitosti na ljudeh, navadno svoj nesrečni posel začeli že v mladosti pri živilih*, kar je drugače kot pri Rogeriju –, pa po sicer skopi, vendar dovolj izčrpni predstavitvi uvoda Rogerijeve pridige ni mogoče dvomiti o tem, da je Erjavec v svojem besedilu uporabil baročni pridižni model, kot tudi ni mogoče dvomiti, da ga je predvsem vsebinsko prilagodil svojemu bolj ali manj posvetnemu namenu. Če pustimo ob strani nepreverjeno in morda celo nepreverljivo predpostavko, da je Erjavec poznal Rogerijevo pridigo o svetem Vidu – zanj bi lahko govorila že kar neverjetna podobnost Erjavčeve sklepne misli z mislijo katoliškega pesnika v začetku Rogerijeve pridige, da otrok že v mladosti kaže, kakšen bo v starosti –, potem velja posebej opozoriti, da Rogerij stopnjuje svoje besedilo od nesvetega k svetemu, Erjavec pa ravno obratno, od etičnega imperativa k zgledom etično zavrženih dejanj, pri čemer je bralcu popolnoma jasno, da je Erjavec ves čas trdno na strani etičnega, sočutnega odnosa do vsega živega.

Vprašanje, ki se zastavlja, je, kaj pravzaprav pomeni Erjavčeva sekularizacija, s tem pa tudi dehistorizacija baročnega pridižnega besedilnega vzorca in kaj pomeni opazna uporaba retoričnih sredstev na pomensko izpostavljenih mestih v navedenih besedilih. Za trenutek se moramo vrniti k Heglovi *Estetiki*. Kot smo že zapisali, je Heglova temeljna opredelitev umetnosti čutno svétenje ideje, taka uravnovešenost ideje in čutnosti pa v romantični obliki umetnosti doživi svoj razkroj. Ideja in čutnost se namreč nepreklicno razločita – na eni strani je ideja, ki se iz zunanje resničnosti in čutnosti povrne k sami sebi, na drugi pa zunanja resničnost, za katero ideji ni nič več mar in ki je do ideje tudi sama popolnoma ravnodušna. Romantična oblika umetnosti se tako vrača, čeprav na višji način – k tisti razliki in nasprotju obeh strani, ki sta v simbolični umetnosti ostali nepreseženi. Toda tudi ta oblika ima svoj konec. Hegel (1970/II: 303–304) ga je izčrpno opisal z naslednjimi stavki: »Za današnjega umetnika je navezanost na neko posebno vse-

bino in na neki način predstavljanja, primernega samo za to vsebino, nekaj preteklega, s tem pa je umetnost postala svobodno orodje, ki ga /umetnik/ lahko glede na svojo subjektivno sposobnost uporablja pri vsaki vsebini /.../. /.../ Z iskrenostjo, z naravo, s substancialnim bistvom umetnika neposredno nista več identični nikakršna vsebina in nikakršna oblika /.../. /.../ Umetnik se zato do svoje vsebine vede kot dramatik, ki ustvarja /.../ druge, tuje osebe. V njih sicer tudi sedaj vnaša svoj duh, jih prežema s svojim lastnim gradivom, toda samo glede na tisto, kar je v njih splošno ali popolnoma naključno; podrobnejša individualizacija pa ni njegova, pri tem namreč uporablja svojo zalogo slik, slogov, preteklih umetniških oblik, do katerih je /.../ ravnodušen in ki mu postanejo pomembne le, če se mu zdijo najprimernejše za to ali ono gradivo.« Logična posledica je, da so vse te slike, slogi, pretekle umetniške oblike – in z njimi vred Erjavčeva sekularizirana baročna pridižnost in retorika – zdaj dehistorizirane, njihov zgodovinski temelj jim je spodmaknjen, ali kot slikovito zapiše Hegel (1970/I: 302): »Če sedaj želimo narediti kakega grškega boga ali, kot protestanti, Marijo za predmet kiparskega dela ali slike, potem takega gradiva v resnici ne jemljemo zares.«

Vse navedene citate je bilo treba navesti, saj je v njih na zgoščen način zajeta Heglova izkušnja tedanje umetnosti in tistega njenega slogovnega načina oblikovanja, ki ga danes imenujemo historizem. Historistično oblikovanje, za katerega je bilo značilno prevzemanje različnih antičnih in drugih zgodovinskih oblik in slogov, je po svoje zelo trdoživ pojav, saj je slogovno opredeljevalo ne samo »izdelke« različnih umetniških, ampak tudi neumetniških zvrsti vse od konca 18. do konca 19. stoletja, njegove odmeve pa je mogoče zaslediti še v 20. stoletju. Pri tem je treba posebej poudariti, da je historizem »slog«, s katerim si je po utrditvi svojega ekonomskega položaja predvsem meščanstvo skušalo tudi navzven zagotoviti priznanje svoje vladavine. Ker je historizem kot precej zapleten pojav še vedno razmeroma slabo poznan, njegovega zgodovinskega pomena pa pogosto ne razumejo najboljše tudi izobraženi ljudje, naj na tem mestu zelo strnjeno predstavimo njegove osnovne značilnosti. Najbolj nazorno se te kažejo v arhitekturi. Tako umetnostna zgodovina (na primer Klingenburg, 1985: 8–9, 16–17) trdi, da je v obdobju tako imenovanih historičnih slogov stavbna naloga razpadla na – prej združena – funkcijo in pomen, pri čemer se je pomen kazal

v obliki slogovno-formalne nazornosti oziroma, preprosto povedano, ustreznega, vendar dovolj poljubnega po preteklem slogovnem obdobju zgledujočega se »sloga«. Sama izbira historičnega »sloga« je bila idejno oziroma simbolično določena, simbolični značaj arhitekture pa je bil pomembnejši od funkcionalnega in je bil tesno vpet v družbeno življenje. Povedano najlepše ponazarjata nemški in slovenski narodni dom v Celju: nemški je bil zgrajen v začetku 20. stoletja v tako imenovanem staronemškem slogu, mešanici nemške nove gotike in nove renesanse, ki je odsevala nemški romantični iracionalizem, leta 1897 dograjeni slovenski narodni dom pa v slogu češke različice razsvetljene italijanske nove renesanse – izbiri ustreznih historičnih oblik sta simbolični in temeljita v nacionalnih nasprotjih med Nemci in Slovenci v tistem času. Ostane nam samo še, da skušamo razložiti zapleteno razmerje med historičnimi »slogi« oziroma neostili (nova gotika, novi barok ...) in njihovimi izvirnimi slogovnimi zgledi (srednjeveška gotika, barok ...). Razlago si bomo sposodili pri Hansu-Joachimu Kunstu. Po njegovem prepričanju je historizem pojav, ki je z metodo citatov iz vseh preteklih zgodovinsko sklenjenih arhitekturnih obdobj »žigosal« sodobno umetnost in njene nove stavbne naloge z zgodovinskim pomenom. Merilo za razumevanje historistične arhitekture torej niso historični »slogi« oziroma neostili sami po sebi, ampak način (pomen) razmerja med citatom in stavbno umetnostjo (Klingenburg, 1985: 13). Tak arhitekturni citat v bistvu predstavlja odsotno arhitekturo v navzoči, pri čemer – to je izredno pomembno – prihaja do interpretiranja zgodovine (nova gotika na primer tako interpretira srednjeveško gotiko). Nikakor ne smemo spregledati, da pri historičnih »slogih« ne gre za golo, do zadnje podrobnosti natančno prevzemanje oblik iz preteklih zgodovinskih obdobj (Klingenburg, 1985: 13–14). Recepcija srednjeveške gotike, na primer, se ne kaže kot kopija srednjeveške gotike (kot misli marsikdo še danes), ampak kot citat s slogovno-vizualno vrednostjo, ki pomeni novo »gotikok«. Cilj historističnega oblikovanja namreč nikakor ni bil nadaljevanje starega, ampak snovanje novega – srednji vek (če govorimo o gotiki) je pač nepreklicno minil. Zdaj je šele mogoče – tudi v luči Heglovega razumevanja konca romantične oblike umetnosti – nekoliko bolje razumeti vso zapletenost historističnega oblikovanja: ta se ne kaže le v napetosti ali, kot bi dejal Hegel, razliki med funkcijo in pomenom, ki se je čutno izrazil v obliki historičnih »slogov« in – predvsem proti koncu 19.

stoletja – različnih njihovih kombinacij, ampak tudi v napetosti oziroma v razliki med novimi, historičnimi »slogi« in njihovimi izvirnimi, vendar že »odsotnimi« zgodovinskimi slogovnimi zgledi. V historizmu so se torej rodili moderni asociativni umetnostni postopki – mimogrede se moramo spomniti na Saussurjevo razpravljanje o asociativnih zvezah, ki združujejo pojme »in absentia«: neka stvar ima namreč pomen le, če se hkrati nanaša na nekaj, kar je odsotno in kar je na način odsotnosti – in z njim se je rodil tudi moderni »dvoumni« status umetnosti. Z vsem tem pa je povezana še ena pomembna značilnost: historizem se je vedel tako do preteklosti kot do sedanjosti izrazito kontemplativno in razmišljujoče, kar je značilnost tudi Erjavčevega pisanja.

Po tej strnjeni in, upam, dovolj nazorni in razumljivi predstavitvi historističnega oblikovanja v arhitekturi se lahko vrnemo k Erjavčevemu jezikovnemu historističnemu oblikovanju, kakršnega v najbolj izostreni obliki kaže sekularizirani baročni oziroma natančneje novobaročni pridižni vzorec v navedenem odlomku iz uvodnega poglavja, ki nosi naslov *Ne muči živali!*. (Bralcem, ki jih posebej zanima historistično oblikovanje slovenskih besedil, priporočam v branje predvsem naslednja dela: Pogorelec, 1977, 1982, in Sajovic, 2004.) Kot smo že zapisali, je Erjavec »uporabil« besedilni zgradbeni vzorec, ki je značilen za baročne pridižne uvode, za predstavitev svoje zaključne sekularizirane, posvetne teze: *Kdor ima živali rad, komur se smili uboga živina, temu se bode smilil tudi človek, ta ne bode zaničeval in preganjal svojega bližnjega*. Baročni »uvod« je tako postal torej novobaročni »konec«, zaključna teza, ki je zahtevano in z božjo voljo podkrepljeno sočutnost do živali razširila tudi na sočutnost do ljudi, pa je z ubeseditvijo, ki na razviden način »spominja« na baročno pridižno ubeseditvev, pridobila posebni, privzdignjeni pomen – pomen, ki ga na drugačen način, kot ga oblikuje Erjavčevo besedilo, sploh ni mogoče ubesediti. Bralcu se namreč pomen oblikuje na neki »stalni poti« med zapisano posvetnostjo in spominom na »odsotno« sakralnost baročne pridige ter nazaj – prav v tem med oziroma razliki pa je treba tudi iskati estetskost besedila. Erjavčevo prevzemanje baročnih pridižnih besedilnih vzorcev v slovenskih umetnostnih, pa tudi neumetnostnih besedilih v drugi polovici 19. stoletja sploh ni bil osamljen pojav. V svoji monografiji o historizmu (2004) sem opozoril na številne historistično oblikovane uvode, pa tudi druge dele besedil, v katerih je mogoče zaslediti različne renesančne in baročne besedilne predloge.

Tako oblikovanje je bilo značilno na primer za Karla Dežmana, Josipa Jurčiča, Josipa Stritarja, Ivana Tavčarja in Janka Kersnika, da ne naštevam tudi številnih avtorjev v slovenskem časopisju. Seveda pa Erjavec v svoji knjigi o živalih ni pisal samo retorično razvidnih zaključkov. Posebej pomembna in za historistično oblikovanje sploh značilna je Erjavčeva skrajno retorična ubeseditev uvodnih besedil k posameznim delom knjige, in sicer prvemu, ki je namenjen domačim četronožnim živalim (1868: 3–17) (iz njega smo tudi analizirali sekularizirani pridižni del besedila), tretjemu, v katerem so opisane ptice (1870: 3–24), in petemu, v katerem so predstavljene »golazni« (1873: 3–7). V uvodnih besedilih je Erjavec poleg splošnih spoznanj o živalstvu izrazil tudi svoje globoko človeško čudenje nad vsem živim in neživim stvarstvom, ki mu razvidno historistično oblikovanje podeljuje še poseben pomen. Ta besedila vsebinsko pomenijo pravzaprav nekakšen modalni okvir za vse posamezne predstavitve živali: tragična zgodba o človeškem zatiranju krokarja z zagrebške realke se v tej luči tako razkriva tudi kot čezbesedilna eksempelska čutna ponazoritev temeljnega Erjavčevega sporočila iz analiziranega uvodnega besedila iz prvega dela knjige o živalih, ki nosi naslov *Ne muči živali!* in ki ga sooblikuje že opisani novobaročni pridižni vzorec.

Historistično oblikovane uvode pa najdemo tudi v »portretih« posameznih živali, na primer v tistem znamenitem o taščici, ki se začne takole (Erjavec, 1870: 85–86):

Med vsemi pticami, ki nam s svojimi pesmami oživljajo les in log, si ti, ljuba taščica, meni najmilejša, med vsemi si mi največ k srcu prirasla. Ne bodem tajil, da je slavec in še marsikateri drugi tiček večji umetnik, ali keraj vsega vendar ostaneš moja ljubljenska. Prikupila si mi se menda posebno zato, ker si bila moja prva tička, ker sem eno celo zimo opazoval tvoje živahno vedenje in ti dan za dnevom potresal krušne in mesne drobtinice. Tudi pozneje se z nobeno ptico nisva tako dobro sporazumela, kakor s tebo, in okoli tebe mi se vrti dokaj mladostnih spominov. Okoli vseh Svetih, ko je prvičkrat mrzel jesenski veter popihaval, našel sem te nečega jutra v veži. Ko si me spazila, smuknila si pod staro omaro, jaz sem pa hitro vežna vrata zaprl, izbine duri pa na stežaj odprl. Kmalu si prbrnila izpod omare, cincala si v hišo ter si z veseljem glasom pozdravila mojo babico (staro mater), ki je pri peči za kolovratom sedela. Od tega dne se je med nama snovalo prijateljstvo. Verno sem te povesod spremljal z očmi, ko si po kotih polovila zadnje osamele mube; vsaki dan sem ti vodo premenil in ti stregel, karkoli sem mogel. Še sedaj te vidim živo pred seboj, kako si na uri čepeč drobila tiho pesmico; zdi se mi, kakor bi se vse to bilo godilo

lani, da-si ravno so od tistega časa pretekla leta in leta in se je ljuba babica že zdavna preselila v večnost. – Zunaj je melo s snegom, mi trije smo pa v tihej izbi sedeli pri toplej peči. Babica je odmaknila kolovrat od sebe, jaz sem na nizkem stolčku sedel in zvesto poslušal vesele in žalostne povesti iz babičnih ust. Ako mi je kaka beseda ušla, tega si ti kriva, ljuba taščica, ki si zraven naju na kolovratu sedeč z rjavim očescem kmalu babico kmalu mene po strani zvedavo pogledovala. Zjutraj si me pa na mojem vzglavji čvrsgoleč iz spanja budila. – Tako smo preživeli dolgo zimo. In ko je prišla vigrad (pomlad), odprl sem ti okno s težkim srcem, ti pa si izletela v vrt na bezgov grm. Še sedaj te vidim, kako je takrat radost in znabiti tudi hvaležnost vzkipela v tebi, kako je zažvrsgolelo iz drobnih rdečih prsic.

Erjavec uvaja svojo predstavitev taščice s povedjo, ki ima težno vrednost: *Med vsemi pticami, ki nam s svojimi pesmami ožvljajo les in log, si ti, ljuba taščica, meni najmilejša, med vsemi si mi največ k srcu prirasla.* V središču retorično oblikovane trditve in hkrati v osebku je apostrofirana, torej ogovorjena, portretiranka taščica – Erjavec jo ogovarja v vsem uvodnem delu besedila –, poved pa zaključuje sinonimno, v dvojni formuli ubesedeno Erjavčevo čustveno skrajno naklonjeno razmerje do nje, ki ga lahko preprosto poimenujemo ljubezen. Toda s čim si je taščica prislužila Erjavčevo ljubezen? Vprašanje seveda sprašuje po argumentu uvodne trditve, ki ga pa Erjavec noče takoj zapisati, vsaj tistega čisto pravega ne: *Ne bodem tajil, da je slavec in še marsikateri drugi tiček več umetnik, ali kraj vsega vendar ostaneš moja ljubljenska.* Najprej namreč – pri tem uporabi miselno dialektično figuro concessio ali dopustitev – »skromno« dopusti resničnost na videz močnejšega argumenta, da taščica res ni tako velik umetnik kot na primer slavec in da bi glede na to do tako velike naklonjenosti moral biti bolj upravičen verjetno res slavec ali katera druga ptica in ne taščica, nato pa se kljub takemu argumentu, in na ta način tudi posebej poudarjeno, vrne k svoji izhodiščni ljubezni do taščice in svojim argumentom zanjo: da je bila taščica njegova prva ptica, ki je živela v njegovem domovanju, da je eno celo zimo lahko opazoval njeno vedenje in skrbel zanjo in da se je z njo najboljše razumel. Erjavec pa s tem svojega argumentnega uvoda ne konča, ampak ga podaljša z mladostnimi spomini na taščico, in sicer v obliki treh kratkih kronološko razvrščenih zgodb, v katerih so vsi eksplicitno navedeni argumenti skupaj z izhodiščno trditvijo »postavljeni« v svoje življenjsko okolje in tako na neki način tudi počuteni – podobno torej kot v baročnih pridižnih uvodih. Ta počutenost izhodiščne trditve in argumentov zanjo

ali po heglovski ideje pa seveda ni popolna, saj zgodbe kljub vsemu živijo tudi svoje življenje (primerjati je treba le zgodbo o krokarju). Med eksplicitno navedeno in torej osamosvojeno izhodiščno trditvijo in argumenti zanjo ter njihovo čutno zgodbeno obliko obstaja namreč neka neukinljiva razlika – razlika, ki je značilna tudi za konec heglavske romantične oblike umetnosti.

Vendar pa je treba takoj povedati, da Erjavec – če ostanemo znotraj Heglove terminologije – ni nikoli prekinil zveze med idejo in čutnostjo, kot se to dogaja v znanstvenih besedilih danes, ko je čutnost iz njih tako rekoč popolnoma izgnana. Zdaj, ko se bližamo koncu našega razpravljanja, je čas, da to zapleteno razmerje med idejo in čutnostjo, ki je bistveno zaznamovalo vse historistično ustvarjanje, v strnjem pregledu naših spoznanj o besedilni oblikovanosti Erjavčevih predstavitev živali – kakšno bomo tudi dodali – še podrobneje pojasnimo. Ideje so se pri Erjavcu najjasneje kazale predvsem v dveh oblikah, in sicer kot značilnosti oziroma bistva posameznih živalskih vrst in kot eksplicitno izražena idejna in čustvena razmerja do živali in resničnosti sploh, pri čemer sta obe obliki bili pogosto tako ali drugače med seboj povezani. Obe obliki idej pa sta se pogosto oblačili v različna »čutna« oblačila in njihove kombinacije: v retorične figure, retorične besedilne vzorce, tudi tiste bolj zapletene, ki so bili posebej značilni za baročne pridi-ge, in različne vrste zgodb. Medtem ko retorične figure in besedilne vzorce zlahka uvrstimo med historične oblike in torej v historizem, pa se zdi, da je to z različnimi vrstami zgodb težje – pri tem so izvzeti seveda zgledi oziroma eksempli, ki so sestavni deli pridižnih besedil nasploh, predvsem baročnih. Vendar pomisleki niso najbolj upravičeni, tako retorike kot poetike so različne vrste zgodb namreč poznali pod različnimi imeni: naracija, fabula, historija in zgled ali eksempl (Lausberg, 1973). V analiziranih Erjavčevih besedilih smo našli predvsem na dve vrsti zgodb, in sicer klasične (v uvodnem besedilu z naslovom *Ne muči živali!*) in literarizirane (*Taščica*) zglede ali eksemple v novobaročnih (pridižnih) vzorcih in že skoraj osamosvojeno tragično zgodbo o krokarju, ki jo je samo delno mogoče brati kot čutni, individualizirani zgled za značilnosti oziroma bistva, ki opredeljujejo krokarja kot vrsto. Opozoriti pa moramo še na eno obliko zgodbe oziroma pripovedi, ki je posebej značilna za Erjavca, njene sledove najdemo tudi še v naravoslovnih besedilih med obema svetovnima vojnama, danes pa so že

zelo redki (izjemi sta predvsem Iztok Geister, ki bi zaslužil posebno raziskavo, in Marko Aljančič). Medtem ko je Erjavec v *Taščici* in *Vranu ali krokerju* ubesedil zgodbi oziroma zgodbe o konkretni taščici in konkretnem krokerju, pa je na primer v *Lisici* (Erjavec, 1869: 70–77) ravnal drugače, v obliki razmeroma nepovezanih drobnih zgodb je namreč opisal vse glavne značilnosti lisice *kot vrste*. Postopek je vreden temeljite zgodovinske raziskave, delovna hipoteza je, da je treba v njem videti historistični razkroj baročnega kopičenja zgodb okrog osrednje vsebinske besedilne osi. Za historistično oblikovanje, tudi Erjavčevo, pa so še pomembnejše že omenjene napetosti med idejo in čutno plastjo, v njej pa napetosti med historističnimi prvini in njenimi »odsotnimi« preteklimi zgodovinskimi slogovnimi zgledi, ki so pogosto tudi vir značilne historistične estetskosti. Pri tem nikakor ne smemo spregledati razmišljujoče polemičnosti idejnih stališč, ki ji historistično oblikovanje podeljuje poseben vzvišen, včasih tudi vznesen pomen. Erjavec tako v analiziranem uvodnem besedilu mučenju živali in brezčutnemu ravnanju z ljudmi zoperstavi sočutni odnos do vseh živih bitij, knjigo o pticah (1970: 3) – pri tem uporabi skoraj popolnoma podoben retorični vzorec kot v uvodu *Taščice* – pa začenja z zastrtim in zelo obzirnim nestrinjanjem z zgolj koristnostnim odnosom do živali in zagovarjanjem iskrene in nepopačene ljubezni do ptic (Erjavec prav gotovo ne bi imel nič proti, če bi tako ljubezen razširili na vse živali, po svoje pa tudi na ljudi), kar nekoliko kasneje, na strani 6, še dodatno utemelji: *Tudi sveto pismo, ko nam priporoča, da se nikar preveč ne prevsopihajmo za posvetno blago, nam stavi ptice v izgled, govoreč: »Glejte ptice pod nebom, ne sejejo, ne žanjejo, in vendar jih preživi nebeški oče.«* Vsa ta stališča nekako sama po sebi vsiljujejo občutek, da Erjavec do resničnosti ni imel samo strokovnega in znanstvenega, torej spoznavnega odnosa, ampak tudi estetskega, ontološkega. Prebrati je treba le uvodno besedilo v knjigi o pticah, ki ima naslov *Selitev* (Erjavec, 1870: 15–18), predvsem njegov začetek:

*Mrzel veter tebe žene,
Drobna ptičica od nas.*

V. Orožen.

Ko v krajših jesenskih dneh podlesek poganja na pokošenih travnikih, ko mrzlejša juterna sapa piha po dolini, ko se list za listom trebi iz orumenelega drevja, začno se ptice zbirati v večja krdela ter se pripravljati za odhod na

dolgo pot. Takrat večkrat čujemo zvečer in po noči v zraku čudno vršanje in šumenje, čujemo iz pod neba zategnjene brlitzgajoče in pivkajoče glasove. To so čaplje, divje race, gosi in druge močvirnice, ki sedaj pred zimo bité iz mrzlega severja proti toplemu jugu. Glasno čvrčaje se zbirajo tačas lastavice po strebah, kakor za slovo obletujejo se enkrat vse znane kraje; dolgopete štorkele (štrki) posvetujejo se dan za dnevom na močvirnej senošetih; črne vrane in kavke imajo svoje kričeče zборе na visocem brastu; krdelo divjih golobov pa nemirno leta iz gozda na polje, iz polja v gozd. Nevega dne pa zmanjka vsega krdela, črez gore in črez vode leti v deže, kjer sneg ne pokriva polja in gozda; v kraje, kjer vode ne zamrznejo.

Kaj žene te ptice od nas že o tacem času, ko jim hrane še ne primanjkuje, ko se jim še ni bati zime? Kakor pri gnjezditi, tako tudi gledé selitve ne moremo dati boljega odgovora, nego da jim je prirojen nek nagon za preseljevanje, da jih iz njihovih rojstnih krajev žene neka slutnja, da bode tu zima gospodovala in da jim bode pomanjkovalo hrane. Ta nagon se oznanja tudi pri zaprtih pticah, celó pri tacih, ki so mlade iz gnjezda uzete v gajbici dorasle. Ob selitvi tudi one nemirne pripajajo, nekako zbegane so in tudi po noči skačejo in frfetajo.

Že po bežnem branju je mogoče dovolj prepričljivo reči, da sta se v odlomku srečala oba odnosa do resničnosti – estetski in spoznavni: v prvem, uvodnem odstavku je Erjavec »naslikal« skrajno poetično podobo jesenske selitve ptic, v drugem pa se je selitve lotil spoznavati s svojim izprašujočim umom.

V poetični podobi je jesenska selitev ptic v vseh svojih podrobnostih dobesedno in čisto v resnici priklicana v čisto, golo bivanje – Heidegger in Pirjevec bi zapisal: v bit. Ali drugače in če parafraziramo Ingardna: prav taka jesenska selitev ptic obstaja samo po milosti Erjavčevega besedila, sicer pa je nikjer ni. Besedilu, ki kaže bivajoče glede na njegovo bit oziroma ga kaže v prisostvu, pravimo, da je umetnost (Pirjevec, 1979: 556). Takoj pa moramo dodati tudi slogovno oznako: poetična podoba jesenske selitve ptic je eno od najčistejših novorenesančnih besedil. Utemeljitev naj začnem pri sami zgradbi, ki je kristalno jasna, tektonska in v skladu s klasičnimi retoričnimi pravili trodelna. Na začetku je predstavljena tema, in sicer zbiranje ptic v večja krdela in priprava na selitev, sledi značilno renesančna diarezna konkretizacija teme z opravili posameznih ptic, vse dogajanje pa zaključuje njihov odhod (diareza je retorična figura, ki so jo pogosto uporabljali v renesansi, tudi Trubar; primerjaj Sajovic, 1986). Vendar iz same shematično opisane zgradbe še ni mogoče razbrati najpomembnejše in tudi najbolj opazne značilnosti besedila – v podobi je namreč selitev ptic »postavljena« v

bivanje kot seštevek samih konkretnih posameznosti, te posameznosti pa zaradi posebno razvidne retorične ureditve kot da živijo svoje osamosvojeno življenje. Prav vse te značilnosti pa so zaznamovale tudi renesančno oblikovanje, ki je bilo zgled za novo renesanso v 19. stoletju, zato je za naše razpravljanje koristno, da se za trenutek ustavimo pri njem. Zgodovinsko in duhovno pomeni renesansa prelom s spiritualizmom srednjega veka in rojstvo novoveškega materializma. Korenine prebujenega zanimanja za stvarni svet in njegove konkretne pojave je med drugim treba iskati predvsem v nominalizmu, ki je v srednjeveškem sholastičnem sporu o univerzalijah nasprotoval stvarnosti oziroma realnosti bistev pojavov in jim je določil le poimenovalno vrednost. Ta nov pogled na svet je temeljito posegel tudi v umetnostno oblikovanje, ki mu je pot v slikarstvu začel utirati nenavadno intenziven, včasih že kar surov realizem italijanskega slikarja Masaccia (1401–1428). Čeprav bi lahko za predstavitev glavnega načela renesančnega oblikovanja uporabili kar slikarstvo, pa bomo zaradi večje nazornosti zopet segli v svet arhitekture. Renesančne stavbe so tako bile oblikovane kot poudarjena plastična telesa, z vseh strani jasno zamejena (tla z rustikalnimi pritličji, vrhovi stavbe z venčnimi zidci), zamejeni, razmeroma samostojni in podobno zgrajeni pa so morali biti tudi deli stavb, na primer nadstropja na fasadah ali pa kapele v cerkvah, kajti po zatrjevanju velikega renesančnega teoretika Albertija se mora ustvarjalec ravnati po naravi, o kateri je nad vse gotovo, da je v vseh delih sama sebi podobna. Najbolj jedrnato bi torej lahko rekli, da je oblikovno bistvo renesanse harmonično nizaenje relativno samostojnih delov. Naša naloga je, da skušamo čim bolj nazorno pokazati, da je temu načelu – tudi v podrobnostih, ne samo v najbolj splošnem zgradbenem vzorcu – sledil tudi Erjavec.

Lep zgled za to je že kar prva poved: *Ko v krajših jesenskih dneh podlesek poganja na pokošenih travnikih, ko mrzlejša juterna sapa piha po dolini, ko se list za listom trebi iz orumenelega drevja, začno se ptice zbirati v veča krdela ter se pripravljati za odhod na dolgo pot.* Našo pozornost moramo usmeriti predvsem v časovne odvisnike. V njih je vsebinsko predstavljen jesenski čas, in to na poseben način, samo z naštevanjem konkretnih naravnih pojavov, ki so značilni za jesen. Splošnega povzermalnega izraza *jesen* v opisu sploh ne najdemo, zapisan je le v svoji pridevniški obliki v zvezi *v krajših jesenskih dneh*. Kot dokazuje tudi ostali del prvega odstavka, je očitno, da je Erjavec skušal dosledno vztrajati le na ubeseditvi konkretnih, razno-

vrstnih in posameznih pojavov, iz česar je mogoče sklepati, da so vsi ti konkretni, raznovrstni in posamezni pojavi na neki način pomembni že samo zato, ker preprosto *sa*. O tem nas še posebej prepričuje sama razvidna jezikovna oblikovanost treh odvisnikov, za katero sta značilni – in za sporočilo samo odločilni – dve retorični sredstvi, anaforično ponavljanje časovnega veznika *ko* in skladenjski paralelizem: v vseh treh odvisnikih osebku sledi povedek, temu pa prislovno določilo kraja. Obe sredstvi ustvarjata hkrati sredobežne in sredotežne učinke. Po eni strani opozarjata sami nase, s tem pa, kot pravi Jakobson, vnašata v sporočilo neko temeljno dvoumnost, po drugi poudarjata posamezne naravne pojave in jih torej ločujeta med seboj, po tretji pa jih združujeta, in sicer kot *jesenske* pojave in kot oblikovne prvine zgradbenega »uvoda« besedilne podobe jesenske selitve ptic, ki se na ta način razvidno loči od njenega »jedra« in »zaključka«. Pravkar opisano renesančno modularno načelo velja tudi v ostalem besedilu podobe. Zaradi večje nazornosti naj opozorim samo na dve ključni, vzorčni mesti v besedilu, ki oblikovno in vsebinsko razvidno zaznamujeta »jedro« podobe in njen »zaključek«. V »jedru« tako nosilno funkcijo opravljata stavka *dolgopete štorkele (štrki) posvetujejo se dan za dnevom na močvirnej senožeti; črne vrane in kavke imajo svoje kričče zbone na visocem hrastu*, ki s svojo paralelistično skladenjsko zgradbo in sinonimnima antropomorfiziranimi opisoma »posvetovanja« ptic pred selitvijo opozarjata bralca na podobno, ne pa identično oblikovanost ostalih členov »jedrnega« diareznega naštevalnega dela besedila. V »zaključni« povedi *Nevega dne pa zmanjka vsega krdela, črez gore in črez vode leti v dežeze, kjer sneg ne pokriva polja in gozda; v kraje, kjer vode ne zamrznejo* pa je ključen za razumevanje Erjavčevega novorenesančnega oblikovanja zadnji stavek, predvsem prislovna določila kraja. V prislovni zvezi *črez gore in črez vode*, ki je mimogrede tudi dvojna formula, tako anaforično ponovljeni predlog *črez* poudarja in s tem torej ločuje dva naravna pojava – retorike tako figuro imenujejo *disiunctio* oziroma disjunkcija, slovensko torej ločitev, razdvajanje (Lausberg, 1973: 739) –, hkrati pa ju tudi združuje. Na ta način je pot letenja ptic tudi oblikovno ločena od cilja letenja, ki je opisan v retorično podobni, vendar bolj zapleteni obliki: *v dežeze, kjer sneg ne pokriva polja in gozda; v kraje, kjer vode ne zamrznejo*. Prav taka oblikovanost pa zaključek podobe trdno poveže z njenim začetkom: kot je bil na začetku jesenski čas, ko se ptice pripravljajo na selitev, predstavljen s svojimi značilnimi konkretnimi naravnimi pojavi,

tako so zdaj z naravnima pojavoma predstavljene podnebne razmere v krajih, kamor se ptice selijo – in to na poseben način: pojava, ki sta značilna za zimski čas, sta namreč zanikana. Svet v podobi se je dokončno izoblikoval v novorenesančni kristal, v katerem vse prvine s svojo prevladujočo enakomerno ponavljajočo se skladijsko zgradbo osebek–povedek–prislovno določilo kraja ustvarjajo tisto neponovljivo harmonijo, tako značilno za renesančne umetnost.

V drugem in sledečih odstavkih zareže v ta harmonični svet selitve ptic človekova želja po njegovem spoznavanju, kar se kaže tudi v načinu ubeseditve: poetični pripovedni opis zamenja strokovno pojasnjevanje. Erjavec ga začenja z retorično figuro *subiectio*, z retorično zaigrano zastavitvijo vprašanja in odgovorom nanj: *Kaj žene te ptice od nas že o tacem času, ko jim hrane še ne primanjkuje, ko se jim še ni bati zime? Kakor pri gnezditvi, tako tudi gledé selitve ne moremo dati boljšega odgovora, nego da jim je prirojen nek nagon za preseljevanje, da jih iz njihovih rojstnih krajev žene neka slutnja, da bode tu zima gospodovala in da jim bode pomanjkovalo hrane.* Za naše razpravljanje ni toliko pomembna sicer splošno znana ugotovitev, da se ptice nagonsko selijo v toplejše kraje zaradi prihajajoče zime in z njo povezanimi neugodnimi življenjskimi razmerami, ampak njena ubeseditvev.

Predvsem velja opozoriti na Erjavčevo jezikovno in retorično izredno pretanjeno vzpostavljanje koherence tako v samem odstavku kot med obema odstavkoma, pri čemer moramo biti še posebej pozorni na postopek eksplicitnega izražanja različnih pomenov, ki so bili v prvem, poetičnem odstavku namenoma neizraženi, si jih je pa bralec lahko mislil. Ponazoritev bomo začeli s pomensko in oblikovno najbolj izpostavljenim delom prvega, poetičnega odstavka, in sicer s koncem, v katerem krdele ptic odleti *v deže,le, kjer sneg ne pokriva polja in gozda; v kraje, kjer vode ne zamrznejo.* Kot smo ugotovili, poudarjeni del besedila oblikuje umetelna dvojna formula, kar v tem primeru z drugimi besedami pomeni, da sta v njem predstavljena dva naravna pojava, značilna za letni čas v krajih, kamor se selijo ptice. Ta dva naravna pojava pa nista opisana neposredno, ampak posredno, z zanikanima pojavoma, značilnima za prav nasprotni letni čas – zimo. Ubeseditvev drugega odstavka razkriva, da je omenjena dvojna formula pomensko in oblikovno izredno pomembna besedilotvorna prvina. To nam kaže že Erjavčevo retorično spraševanje, kaj žene ptice od nas že jeseni, torej *v času, ko jim hrane še ne primanjkuje, ko se jim še ni bati zime.* Tudi tu imamo dvojno formulo, ki

že s svojo oblikovno ponovitvijo dvojne formule v zaključku podobe ustvarja ritmični stik z njo. Še bolj pomembna pa je njena pomenska vsebina, ki se na zapleten način povezuje z vsebino dvojne formule v podobi. Pri razlagi se moramo za hip vrniti prav k njej. V njej sta namreč ubesedena – sicer na zanikani način – značilna zimska pojava, vendar nam ju podoba eksplicitno ne prikazuje kot vzroka za selitev ptic v toplejše kraje, kot taka nam ju lahko razkrije le naše védenje. V retoričnem vprašanju pa je nasprotno – sicer spet v zanikani obliki – eksplicitno izraženo prav védenje, da sta zima in z njo povezano pomanjkanje hrane vzrok za selitev ptic, neizražena pa sta zimska pojava, zasneženost polja in gozda ter zamrznjenost voda. Če upoštevamo samo zanikanje v obeh dvojnih formulah, potem bi lahko na kratko zapisali, da je v zaključku podobe zapisana implicitna, neizražena misel, da se ptice selijo v toplejše kraje zato, da se izognejo neugodnim zimskim življenjskim razmeram, v retorični povedi pa se Erjavec eksplicitno sprašuje, zakaj se ptice selijo že jeseni, ko še ni zime in ne pomanjkanja hrane. Pojasniti moramo samo še retorični odgovor, ki je pomenski in oblikovni vrh drugega odstavka. V njem Erjavec svojo ugotovitev o vzrokih za selitev ptic: *da je pticam prirojen nek nagon za preseljevanje, da jih iz njihovih rojstnih krajev žene neka slutnja, da bode tu zima gospodovala in da jim bode pomanjkovalo hrane*, ubesedi na poudarjeni retorični način, z dvema dvojnima formulama, zadnjo dvojno formulo, ki predstavlja ponovitev dvojne formule iz retoričnega vprašanja, pa osvobodi zanikanosti, hkrati pa zamenja vrstni red obeh njenih členov in tako oblikovno sklene svojo misel. Naš nekoliko zapleten in zato morda tudi ne dovolj nazoren opis besedilnega dogajanja v obeh odstavkih, ki ga je oblikovno in pomensko na zapleten način usmerjala dvojna formula iz zaključka poetične podobe, skušajmo zdaj skleniti še nekoliko drugače (pri tem bom namenoma zanemaril zanikanje). V prvem odstavku je Erjavec zimo predstavil kot estetski predmet, kar pomeni, da jo je predstavil le kot njo samo, v vseh svojih konkretnih pojavnih oblikah, ki nimajo nobenega drugega namena, kot to, da *so*. Zato je tudi bilo mogoče zapisati poetične stavke, da *sneg pokriva polje in gozd* in da *vode zamrznejo*. V drugem odstavku pa se je zorni kot spremenil, zima je postala namreč predmet razumskega, s tem pa tudi redukcionističnega spoznavanja. Za Erjavca strokovnjaka je zima zdaj pomembna *le* kot vzrok za selitev ptic – ali drugače, zima ga ne zanima več v vsej svoji pojavnosti, ampak samo v tistem, kar povzro-

ča selitev ptic. Oboje najbolj nazorno kaže ubeseditev dvojne formule v retoričnem odgovoru: *da bode tu zima gospodovala in da jim bode pomanjkovalo hrane*. V njenem prvem členu je kar zima nasploh vzrok za selitev ptic, tako že skoraj ideološko enačenje zime z vzrokom pa se kaže tudi v uporabi samostalnika s splošnim in po svoje abstraktnim pomenom *zima*, ki ga v prvem, poetičnem odstavku ni najti in ga tudi pričakovati ni mogoče, v drugem členu pa je »reducirana« na en sam, konkretni in sicer popolnoma resnični vzrok, pomanjkanje hrane.

Naše razpravljanje o prvih dveh odstavkih iz besedila *Selitev* je šele zdaj mogoče pripeljati do dovolj prepričljivega sklepa. V besedilu se – kot smo zapisali na začetku analize – res srečata oba Erjavčeva odnosa do resničnosti: estetski, ki je v bistvu ontološki, in spoznavni, to srečanje pa se dogaja v njuni razločitvi, v prvem odstavku je ubeseden estetski, v drugem in njemu sledečih odstavkih pa spoznavni. Vendar je ta razločitev na posebni način samo navidezna, saj smo ubeseditvi obeh odnosov hočeš nočeš prisiljeni brati skupaj, obe sta namreč neločljiva dela *Selitev*. To pa tudi pomeni, da med obema odnosoma ne more obstajati nikakršno nepomirljivo nasprotje. O problemu je nazorno pisal že Pirjevec (1979: 569), zato velja njegovo misel na tem mestu navesti v celoti: »Zaznava je ena sama in sleherna nam predočuje bivajoče vedno kot nekaj določenega in glede na njegovo bistvo ali idejo. Vedno vidim samo kamen, drevo, hišo. In ko vidim kamen, ga vidim ravno kot kamen, ne pa kot konja, tako da to bivajoče zaznam kot primerek splošne ideje kamna, zato rečemo, da zaznavam in si predstavljam kamen vedno glede na njegovo bistvo. Najprej zaznam bivajoče kot to določeno nekaj, šele zdaj me lahko nenadoma pretrese to, da to bivajoče najprej in predvsem *je*, vendar tako, da tega *je* na bivajočem ne zaznavam, ne vidim, ker ni nikakršen predmet in sploh nič bivajočega, zato se mora bivajoče kot predmet zaznave nekako umakniti in odtegniti, da bi se razkrilo kot ono samo ne glede na bistvo, marveč kot v biti utemeljeno.« Po vseh opravljenih analizah je mogoče dovolj upravičeno domnevati, da se je Erjavčevo sočutje do vsega stvarstva utemeljevalo tudi, če ne prav v opisani pretresenosti nad tem, da vse stvarstvo sploh *je*, in da je prav ta pretresenost odločilno zaznamovala samo ubeseditev njegovih *Živali v podobah*.

Čisto na koncu je nekaj kratkih besed treba posvetiti še zgodovinski vlogi, ki jo je imelo historistično oblikovanje v 19. stoletju. Brez nekaterih nujno potrebnih pojasnil namreč ni mogoče razumeti Erjav-

čevega besedilnega oblikovanja in njegove vloge v razvoju slovenskega jezika, tudi naravoslovnega, niti ne Grošljevih pozivov k sintezi »humanističnih idealov« in »idealov prirodoznanstva« med obema svetovnima vojnama, sintezi, ki jo je Erjavec uresničeval že v *Živalih v podobah*. Historizem je bil zgodovinsko prelomen pojav in je s svojimi umetnostnimi uresničitvami postal vzorčni zgled v Heglovi določitvi romantične oblike umetnosti. Po tej določitvi romantična oblika umetnosti pomeni nepreklicni konec tiste umetnosti, katere glavna značilnost je popolna združenost ideje in čutnosti, ta konec pa se kaže kot uveljavitev razlike med idejo in čutnostjo na višji način. Sama določitev ni nič poljubnega, ampak je ubeseditveni rezultat Heglove zgodovinske izkušnje, hkrati pa tudi že njen neločljivi oblikovalec. Historizem je namreč vidik tistega trenutka v evropski novoveški zgodovini, ki ga je v tej razpravi mogoče opisati samo na metaforični način, in sicer tako, da ga primerjamo z dogajanjem v atomski bombi tik pred eksplozijo: nepovratna cepitev atomskih jeder se je že začela, jekleno ohišje bombe pa še ni popustilo pred sproščajočo se energijo. Ko bo prišlo do eksplozije, jeklenega ohišja ne bo več, razcepljena jedra in ob tem sproščena energija pa bodo usodno preoblikovali svet. Umetnost se bo odpravila na pot iskanja biti, v kateri se vse bivajoče razkrije v svojem prisostvu, v tistem *je* torej, ki ga je Hegel žrtvoval v korist metafizične ideje, Heidegger pa povzdignil v tisto, o čemer je edino vredno razmišljati. Na tej poti bo leta 1918 vzniknila tudi znamenita Malevičeva podoba, ki jo je Badiou (2005: 76) opisal z naslednjimi besedami: »*Beli kvadrat na beli podlagi* je na področju slikarstva višek očiščenja. Odstranimo barvo, obliko, in obdržimo le geometrično aluzijo, ki podpira minimalno razliko, abstraktno razliko podlage in oblike, predvsem pa nično razliko med belim in belim, razliko Istega, ki jo lahko imenujemo izginevajoča razlika.« Na drugo, osvajaško pot pa se bo podala metafizična ideja oziroma horkheimerjevski slepi razsvetljevski instrumentalni razum, tisti nevtron torej, ki je sprožil cepitveno reakcijo, in se na prelomu 20. in 21. stoletja zmagoslavno razkrila kot ekonomska prilastitev vsega, zlasti pa znanosti in tehnike ter njune sposobnosti stvaritve novega človeka. Nekje vmes bomo drug mimo drugega živeli posamezniki, ki se bomo združevali samo še v »delovno silo«, »statistični vzorec«, »gradivo različnih raziskav« in »volilno telo«, svoj »beli kvadrat na beli podlagi« pa si bomo lahko – morda – slikali samo še v globoki zasebnosti. Toda tisti trenutek v evropski

novoveški zgodovini, katerega izraz in oblikovalec je bil tudi historizem, v take možnosti opisanih posledic že »potekajočih se cepitev« ni verjel, 19. stoletje je namreč – kot pravi Badiou (2005: 50) – v nasprotju z 20. stoletjem, ki »je izjavilo, da dela, in sicer tu in zdaj«, »napovedovalo, sanjalo, obljubljalo« in se – lahko dodamo – zamišljeno za vedno poslavljalo od preteklosti. To občutje je koreninilo v dveh zgodovinsko usodnih dogodkih, in sicer v francoski revoluciji (1789–1795), v kateri je vzpenjajoče se meščanstvo doseglo prvo veliko zmago nad plemstvom, in pomladi narodov (1848), ko je upor proti fevdalizmu zajel Italijo, Francijo, Nemčijo in Avstrijo in ko se je hkrati s tem začel tudi boj za samostojnost in enakopravnost narodov. Vse to dogajanje je v temelju pretreslo človekov duhovni položaj – nenadoma se je pokazalo, da zgodovina ni nekaj statičnega in predvidljivega, ampak nekaj dinamičnega, nekaj, kar je mogoče z lastnimi silami tudi spreminjati. Človek je propad starega sveta in nastanek novega presunjeno doživljal kot svojo lastno usodo (Hauser, 1962: 162–163) in prav to nekoliko shizofreno občutje je izražalo in ustvarjalo tudi historistično oblikovanje, ki je v 19. stoletju imelo splošno veljavo. Celo najbolj revolucionarna inženirska arhitektura v 19. stoletju – mostovi, peronske in razstavne dvorane z velikimi razponi – se je morala historistično oblačiti in na ta način »meditirati« o svoji zgodovinski vlogi (Šumi, 1979: 215). Zdaj se je mogoče še zadnjič vrniti k Erjavcu in njegovemu besedilnemu oblikovanju *Živali v podobah*. Postaviti ga namreč moramo v okvir razvoja slovenskega naroda v Avstro-Ogrski monarhiji, ki ga je načrtoval tudi program Zedinjene Slovenije. Erjavčeva knjiga ima pri tem izredno pomembno mesto iz več razlogov. Prvi je prav gotovo uveljavljanje naravoslovja, natančneje zoologije, kot pomembnega dejavnika celovitega narodovega razvoja. Pri tem nikakor ne smemo spregledati, da se je Erjavec tega izredno dobro zavedal, saj je njegova obsežna knjiga namenjena najmlajšim – »slovenski mladini v poduk in kratek čas«. Drugi, s prvim tesno povezani, je oblikovanje modernega slovenskega knjižnega jezika. Naše analize so – upam – prepričljivo dokazale, da je Erjavec mojstrsko izrabil možnosti, ki mu jih je ponujal historizem s svojimi zapletenimi razmerji med idejo in čutnostjo ter med historističnimi oblikami in njihovimi zgodovinskimi zgledi – možnosti, ki jih je v poeziji pretanjeno uporabljal že Prešeren in ki jih je do popolnosti razvila slovenska Moderna, mislim predvsem na skladenjsko in pomensko ornamentalizacijo ter asociacijske

postopke; zadnje ni prav nič nenavadno, saj na primer umetnostnozgodovinska stroka opredeljuje secesijo, ki je pomembna sestavina v umetnostnem ustvarjanju slovenske Moderne, kot končno fazo historizma (na primer Šumi, 1954: 34–38; 1979: 215). Tretji razlog pa je tesno povezan z drugim: Erjavec je s svojimi ubeseditvami živalskih portretov pomembno vplival na slovensko poljudnoznanstveno, pa tudi znanstveno pisanje. Pri tem naj takoj poudarim, da je zvrstnostno razslojevanje tudi ena od pomembnih prvin historističnega oblikovanja. Tako za arhitekturo ugotavlja Šumi (1979: 215), »da imamo v smotrnem odbiranju zgodovinskih slogovnih izposojenk za posamezne naloge opraviti s funkcionalno tipologijo, prvo v evropski zgodovini in dejansko predhodnico sodobnega oblikovanja«, na kar nas opozarja tudi Pogorelec (1977: 290), ki govori o uporabi gotskih vzorcev za sakralne stavbe in renesančnih vzorcev za dvorne in upravne stavbe. Zadnjo ugotovitev lepo ponazarjata novobaročni »pridižni« besedilni vzorec, ki ga je Erjavec uporabil pri ubeseditvi moralnega poziva k sočutnemu odnosu do živali in ljudi, in novorenesančni besedilni vzorec v poetični podobi jesenske selitve ptic. Za naše utemeljevanje teze o Erjavcu kot enem od začetnikov naravoslovne strokovne zvrsti pisanja pri nas je pomembno, da se za hip ustavimo prav pri novorenesančni poetični podobi. Kot smo zapisali, je v njej jesenska selitev ptic predstavljena na poseben, umetniški način, v čisto, golo bivanje oziroma v bit je priklicana namreč le v svojih konkretnih podrobnostih. Edina, pa tudi največja vrednost teh posameznosti je, da *so*, da *bivajo*. To pa je tudi izhodiščna točka vsakega spoznavanja, predvsem seveda znanosti. Šele to, da pojavi sploh *so*, omogoča znanosti, da jih lahko raziskuje, da skuša na primer na podlagi redukcijskega primerjanja značilnosti posameznih pojavov ugotoviti tisto splošno, abstraktno, kar te pojave družijo, in to splošno, abstraktno, potem razglasiti za bistvo teh pojavov. Da bi našo tezo lahko čim bolj nazorno razvili, naj še enkrat navedemo najpomembnejši del odstavka, ki sledi poetičnemu in v katerem se začenja strokovna razlaga naravnega pojava selitve ptic: *Kaj žene te ptice od nas že o tacem času, ko jim brane še ne primanjkuje, ko se jim še ni bati zime? Kakor pri gnjezditvi, tako tudi gledé selitve ne moremo dati boljšega odgovora, nego da jim je prirojen nek nagon za prese-ljevanje, da jih iz njihovih rojstnih krajev žene neka slutnja, da bode tu zima gospo-dovala in da jim bode pomanjkovalo brane. V naši analizi smo ugotovili, da je posebno retorično sredstvo, dvojna formula, v obeh odstavkih besedi-*

lotvorna – v prvem odstavku so na ta način naravni pojavi, ki opredeljujejo letni čas zimo, predstavljeni v svoji prisotnosti, v pravkar zopet navedenem drugem pa je na enak način ubesedena zima kot vzrok za selitev. Hkrati smo tudi zapisali, da je na prebujeno zanimanje za stvarni svet v renesansi odločilno vplival nominalizem, zdaj pa lahko – sklicujoč se na Eggersa (1986: 106/II) – tudi dodamo, da je nominalizem v renesansi imel pomembne jezikovne posledice, in sicer jasno, enopomensko označevanje pojavov, ki se je kazalo v za to obdobje značilnem razcvetu sinonimije. Sinonimi so isto stvar označevali z različnih vidikov ali pa so sorodne pojave jezikovno razločevali, kar je omogočalo večjo natančnost poimenovanja. In prav ta sinonimija se je v renesansi retorično uresničevala v dvojnih, pa tudi trojnih formulah. Zdaj je mogoče našo tezo pomembno dopolniti: Erjavčevo ustvarjanje naravoslovne zvrsti pisanja so nedvomno zaznamovala novorenesančna ubeseditvena načela – ne samo drobne retorične oblike, kot so dvojne in trojne formule, ampak tudi značilna adicijska oziroma seštevalna besedilna zgradba, ki je značilna za nadaljnje besedilo, ki je namenjeno strokovni predstavitvi selitve ptic, pa tudi za večino tistih delov besedil, v katerih so predstavljene značilnosti posameznih živali kot vrst. Poleg tega prav sopostavitev poetične novorenesančne podobe in »spoznavnega« novorenesančnega odstavka razkriva še eno pomembno historistično značilnost Erjavčevega pisanja, in sicer dvojni obraz retoričnosti same. V »spoznavnem« odstavku je retorično oblikovanje instrumentalno, kar pomeni, da je podrejeno spoznavnemu sporočilu besedila, v »poetičnem« pa retorična sredstva omogočajo, da se jezik razkrije tudi v svoji oblikovalski, ustvarjalni vlogi – ali drugače, tudi jezik sam postane razviden oziroma je, če se izrazim na heideggerjevski način, prikljican v prisotnost. Seveda pa je treba dodati, da je obe vlogi retoričnosti težko vedno jasno razmejiti (več o obeh vlogah retoričnega oblikovanja je mogoče prebrati v Bayerdörfer, 1967: 101–107, 166–170). Tezo o Erjavcu kot ustvarjalcu naravoslovne strokovne zvrsti slovenskega jezika bi bilo mogoče še okrepiti s tezo o Erjavcu kot predhodniku današnjega naravoslovnega znanstvenega pisanja, vendar bi tako opravilo zastrlo zgodovinskost njegovega besedilnega oblikovanja. Res namreč je – če se zopet izražam nekoliko metaforično –, da naš metafizični instrumentalni um iz *Živali v podobah* zlahka izlušči postopke, ki danes zaznamujejo »akrocefalovski« dehumanizirajoči naravoslovni diskurz (dva zgleda

takega načina pisanja smo navedli na začetku razprave): gramatične metafore v »spoznavnem« odstavku iz *Selitve* (*Kakor pri gnejzditvi, tako tudi gledé selitve ne moremo dati boljšega odgovora, nego da jim je prirojen nek nagon za preseljevanje.*), opise vrstnih značilnosti (*Taščica je pa tudi res brbka in živa ptica. Zgoraj je sivkasto zelena, spodaj belkasta, na čelu, na grlu in na prsih pa rumeno rdečkasta.* (1870: 86.)), razvrščevalne sezname (*Take stalne ptice so pri nas: vrabec, strnad, ščinkovec, povodni kos, stržek, šoga, siva vrana, rušovec, divji petelin in tudi nekteri ponirki in potapljavci.* (1870: 17)), da ne omenjam pri tem Erjavčevega prispevka k sami terminologiji. Toda pri tem »luščenju« ta um spregleduje, da je Erjavec – če parafraziramo naslov Malevičeve slike – slikal tudi novorenesančni kvadrat na novorenesančno podlago, ali drugače povedano, za Erjavca živalski svet ni bil samo predmet spoznavanja, ampak je bil vreden upodobitve že samo zato, ker obstaja. Temu instrumentalnemu umu pa je nekaj še bolj nedosegljivo, in sicer Erjavčeva bivanjska presunjenost ob porajanju novega sveta, pri katerem je bil po svojih močeh ustvarjalno udeležen tudi slovenski narod, z njim in svojim delom pa tudi on sam. Slovenci, med njimi predvsem izobraženci, so svoj novi zgodovinski položaj v resnici razumeli kot nekakšno »renesanso« svojega in narodovega življenja. Šele na podlagi te zgodovinske »renesančne« izkušnje je mogoče zaslutiti globok simbolični pomen, ki so ga imele novorenesančne prvine v Erjavčevem besedilu – mimogrede: Slovenci so v 19. stoletju v novorenesančnem slogu gradili tudi svoje narodne domove (Ljubljana, Celje) –, in le iz nje je mogoče razumeti tisto celovito in pristno »renesančno« humanistično radovednost do sveta in njegovih pojavov, ki ne ločuje med njihovim umetniškim zrenjem in znanstvenim spoznavanjem in ki vidi svoj smisel le, če lahko deli svoje dosežke z narodom. Naj na koncu to spoznanje potrdira dve misli, ki se bosta današnjim bralcem zdeli precej nenavadni in patetični. Prav s to nenavadnostjo in patetičnostjo pa bosta izrekli resnico o svojem času in hkrati o svetu, v katerem živimo danes. Obe misli sta po svojem sporočilu in po svoji historistični oblikovanosti podobni in kažeta, da »renesančna« zgodovinska izkušnja ni prevladovala samo v 19. stoletju, ampak se je ohranjala pri življenju tudi še med obema svetovnjima vojnoma.

Prvo misel je leta 1858 v sestavku z naslovom *Tive*, ki je izšel v *Glasniku*, zapisal Jožef Stefan (1858: 45–46), pesnik, pisatelj in svetovno znan fizik:

»Ako človek premišljuje o zvezah, ki so med naravskim življenjem in njegovim, ako pazi na občutke, ki ga obhajajo pri pogledovanju naravnih predmetov in prikazkov, kader se sprehaja po logu, po polju, kader hodi po dolinah, kader plazi po gorah, najde mnogo nitek, ki vežejo njegovo serce, nja čutjenje in mišljenje na naravo. In čim bolj si te zveze svest postaja, tim dalje pride v spoznanju samega sebe. Zakaj kdor se hoče poznati, mora poznati vse strani svojega dušnega življenja, zatorej tudi to. Kdor hoče priti do celega, mora početi s posamesnimi deli; ako so ti dognani, se ono lahko iz teh da sestaviti. Kar pa velja od posameznega človeka, velja tudi od celega naroda. Kdor hoče poznati posebnosti narodnega duha, mora začeti s posameznimi prikazki, ki pričajo o njem. Težko bi bilo delo, ako bi v ta namen bilo treba vsakega človeka, ki je iz naroda, preiskovati. Kdo pride do vseh, kdo vidi vsakemu v serce? Pa saj ima vsak narod zerkalo, iz kterega nam sije zvesta podoba njegovih občutkov in misli, v to je treba gledati; vsak narod ima zaklad, v kterega je položil vse bisere svojega dušnega življenja, tega je treba preiskavati. In to zerkalo, ta zaklad naroda so njegove pravlice, njegove pesmi in njegovi pregovori. Vzeli smo iz tega zaklada v prejšnjih versticah nekatere čertice, mogli bi jih dati še več, mnogo več. Pa naj zadostijo temu, kar smo namenili. Hotli smo samo pokazati eno pot, na ktere se srečajo prikazki naravskega in narodnega življenja.«

Drugo misel pa je leta 1933 zapisal Pavel Grošelj (7), biolog, leposlovec in prvi urednik naravoslovne revije *Proteus*, in z njo sklenil svoj uvodni članek o človeški ribici v prvi številki revije:

»In tako se mi zdi, da nam bo naš *Proteus*' srečen *genius loci*. Simbol trdega raziskovalnega dela, simbol lepote znanstvenega spoznanja, simbol požrtvovalne ljubezni do prirode in domačije.«

LITERATURA

- ALJANČIČ, M., 1986–1987: Naš dobri stari Erjavec. *Proteus*. Ljubljana: Prirodoslovno društvo Slovenije. 323–326.
- BADIOU, A., 2005: *20. stoletje*. Zbirka *Analecta*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- BALIBAR, É., 2002: *Marxova filozofija*. Knjižna zbirka Krt, 122. Ljubljana: Krtina.

- BAYERDÖRFER, H.-P., 1967: *Poetik als sprachtheoretisches Problem*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- BRINKER, K., 2001: *Linguistische Textanalyse: eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Grundlagen der Germanistik, 29. Berlin: Erich Schmidt.
- DENAC, D., 2003: Upad populacije in sprememba rabe tal v lovnem habitatu rjavega srakoperja *Lanius collurio* v Šturmovcih (SV Slovenija). *Acrocephalus*. Ljubljana: Društva za opazovanje in proučevanje ptič Slovenije (DO-PPS-BirdLife Slovenia). 97–102.
- DOLAR, M., 2003: Slovenska nacionalna identiteta in kultura – navodila za uporabo. *Nacionalna identiteta in kultura*. Ur. N. Pagon, M. Čepič. Zbirka Zbiralnik, 4. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo – ICK. 21–35.
- EGGERS, H., 1986: *Deutsche Sprachgeschichte. Band 2, 3. Das Frühneuhochdeutsche und das Neuhochdeutsche*. Rowohlts Enzyklopädie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- ERJAVEC, F., 1868: *Domače in tuje živali v podobah. I. del: Domače četveronožne živali*. Celovec: Družba sv. Mohorja.
- 1869: *Domače in tuje živali v podobah. II. del četveronogih živali*. Celovec: Družba sv. Mohorja.
- 1870: *Domače in tuje živali v podobah. III. del: Ptice. I. snopič*. Celovec: Družba sv. Mohorja.
- 1873: *Domače in tuje živali v podobah. V. zvezek: Golazen*. Celovec: Družba sv. Mohorja.
- GROŠELJ, P., 1933: Kako so odkrili človeško ribico? *Proteus* 1. Ljubljana: Prirodoslovno društvo v Ljubljani. 1–7.
- GROŠELJ, P., 1940: Prirodoznanska prizadevanja med Slovenci (Konec). *Proteus*. Ljubljana: Prirodoslovno društvo v Ljubljani. 165–173.
- HALLIDAY, M. A., MARTIN, J. R., 2004: *Writing Science: Literacy and Discursive Power*. London: Routledge.
- HAUSER, A., 1962: *Socialna zgodovina umetnosti in literature*. II. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- HEGEL, G. V. F., 1970: *Estetika* I, II. Beograd: Kultura.
- HEGEL, G. W. F., 1994: *Znanost logike* II. Zbirka Analecta. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- 1998: *Fenomenologija duha*. Zbirka Analecta. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- HEIDEGGER, M., 1967: Izvir umetniškega dela. *Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 237–318.
- 2001: Hölderlin in bistvo pesništva. *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*. Zbirka Phainomena, 16. Ljubljana: Nova revija. 33–47.
- 2003: Znanost in osmisletev. *Predavanja in sestavki*. Ljubljana: Slovenska matica. 47–77.

- HEINEMANN, W., VIEHWEGER, D., 1991: *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- HEISENBERG, W., 2000: *Physics and Philosophy*. London: Penguin Books.
- HOLLOWAY, J., 2004: *Spreminjamo svet brez boja za oblast*. Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo. Posebne izdaje: @Politikon. Letnik II, 2004, št. 3. Ljubljana: Študentska založba.
- HORKHEIMER, M., 1978: The End of Reason. *The Essential Frankfurt School Reader*. Ur. A. Arato, E. Gebhardt. Oxford: Basil Blackwell. 407–443.
- 1981: Tradicionalna in kritična teorija. *Kritična teorija družbe*. Ur. S. Žižek, R. Riha. Ljubljana: Mladinska knjiga. 29–81.
- JAKOBSON, R., 1989: *Lingvistični in drugi spisi*. Studia humanitatis. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
- JANČEKOVIČ, F., 1986: Sestav prehrane lesne sove *Strix aluco. Acrocephalus*. *Ornitološki suplement Biološkega vestnika*. September 1986. Ljubljana: Društvo za opazovanje in proučevanje ptic Slovenije – Jugoslavija. 28–31.
- KLINGENBURG, K.-H., 1985: Statt einer Einleitung: Nachdenken über Historismus. *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*. Ur. K. H. Klingenburg. Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag.
- LAUSBERG, H., 1973: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München: Max Hueber Verlag.
- LYONS, J., 1979: *Semantics*. Volume 2. Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- MARX, K., 1965: *Capital*, Vol. I. Moscow: Progress. (Citat vzet iz slovenskega prevoda v: 1980, *Časopis za kritiko znanosti* št. 41/42. Ljubljana: UK ZSMS.)
- MUKARŽOVSKI, J., 1986: *Struktura pesničkog jezika*. R. Jakobson, N. Trubeckij, V. Matezijus; B. Havranek, P. Bogatirjov, N. Durnovo, J. Mukaržovski i P. Savicki. *Teze Praškog lingvističkog kružoka*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- PIRJEVEC, D., 1979: Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu. *Evropski roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 575–702.
- 1991: *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Ljubljana: Aleph, LDS.
- POGORELEC, B., 1967: Nastajanje slovenskega knjižnega jezika. *Jezikovni pogo- vori* II. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- 1977: O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ljubljana: Slovenska matica. 290–304.
- 1982: Zvrstna in slogovna razčlenjenost slovenskega knjižnega jezika v obdobjih pred Prešernom. *Makedonski jazik*. Godina XXXII–XXXIII, 1981–1982. Skopje: Institut za makedonski jazik »Krste Misirkov«.
- ROGERIJ, P., 1731: *Palmarium empyreum, seu Conciones CXXXVI. de sanctis totius*

- anni*. Ap. Rogerio Labacensi, Ord. Min. Capuc. Concionatore Carniolico, Pars I, Clagenfurti.
- SEARLE, J. R., 1995: Logični status fikcijskega diskurza. *Sodobna literarna teorija*. Zbornik. Ur. A. Pogačnik. Knjižna zbirka Temeljna dela. Ljubljana: Krtina. 143–155.
- SAJOVIC, T., 2004: *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*. Razprave Filozofske fakultete. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- STEFAN, J., 1858: Tice. *Glasnik*. Celovec: Anton Janežič. 43–46.
- SVETO PISMO STARE IN NOVE ZAVEZE, 1997. Slovenski standardni prevod. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije.
- 1986: Retoričnost in besedilnost Trubarjeve pridige. *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Obdobja 6. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 499–513.
- ŠUMI, N., 1954: *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*. Ljubljana: Mestni muzej.
- 1979: Nekateri problemi preučevanja umetnosti 19. stoletja. *Zbornik za umetnostno zgodovino*. Nova vrsta XIV–XV. Ljubljana. 213–217.
- TAVČAR, I., 2000: *Visoška kronika*. Zbirka Klasje. Ljubljana: DZS.

PROTEUS MED POLJUDNOSTJO IN ZNANOSTJO. OBLIKOVANJE ZNANSTVENIH IN POLJUDNOZNANSTVENIH BESEDIL

Če hočemo vsaj približno ugotoviti značilnosti poljudnoznanstvenega jezika ali pa kar pisanja, nam morajo biti jasne tudi značilnosti znanstvenega jezika. Zato sem se odločil, da v tem prispevku primerjam znanstveni besedili iz *Biološkega vestnika*, glasila slovenskih biologov, s poljudnoznanstvenimi v *Proteusu*, časopisu za poljudno naravoslovje. Da pa bi bili rezultati čimbolj razvidni in veljavni, je morala biti vsebina primerjanih besedil v znanstvenem glasilu in poljudnoznanstvenem časopisu čimbolj podobna, po možnosti naj bi jih napisal celo isti avtor.

Gradivo je naslednje: besedili Marija Čučka *Prispevek k poznavanju tardigradov Slovenije II* (1983: 23–28) in *Počasniki, drobni prebivalci mahov* (1984: 254–256), besedili Danija Vrhovška in Gorazda Kosija *Ocena onesnaženosti Save od izvira do Ljubljane s pomočjo perifitona* (1983: 103–118; soavtorja tudi Metka Kralj in Mihael Bricelj) in *Najpogostejše fitoplanktonske vrste v Blejskem jezeru* (1980: 261–263) ter poljudnoznanstveno besedilo Dušana Jurca *Zanimivosti naše mikoflore 2. Dišeča ploskocevka (Trametes fragrans)* (1984: 357–359), za bežen pregled značilnih uvodov v poljudnoznanstvenih besedilih pa sem uporabil članke iz 47. letnika *Proteusa*.

Primerjava je bila opravljena na oblikoslovni, skladenjski (tipologija povedi) ter deloma na pomenski in besedilni ravni.

Primerjava števila besed na poved je pokazala, da so v *Proteusu* povedi daljše kot v *Biološkem vestniku*. Največja razlika je pri Čučku, v *Biološkem vestniku* je poved povprečno dolga 8,9 besed, v *Proteusu* 14,6, pri Jurcu prav tako v *Proteusu* 14,7. Pri Vrhovšku so očitne daljše povedi, razmerje pa je kljub temu v prid poljudnoznanstvenemu besedilu: 14,3 v *Biološkem vestniku* proti 15,9 v *Proteusu*.

Pri besednovrstni primerjavi se je pokazalo kot najpomembnejše razmerje med številom samostalnikov in osebnih glagolskih oblik. V *Biološkem vestniku* je odstotkovno več samostalnikov in manj osebnih

glagolskih oblik kot v *Proteusu* – razmerje med obema besednima vrstama je torej v *Biološkem vestniku* večje kot v *Proteusu*. Zopet ima največja odstopanja Čuček, v *Biološkem vestniku* je 38,91 odstotkov samostalnikov in 9,66 odstotkov osebnih glagolskih oblik, v *Proteusu* pa le 32,52 odstotkov samostalnikov in kar 13,03 odstotkov osebnih glagolskih oblik. Pri Vrhovšku je odstopanje sicer nekoliko manjše, rezultati pa so v skladu s Čučkom: v *Biološkem vestniku* je 38,78 odstotkov samostalnikov in 10 odstotkov osebnih glagolskih oblik, v *Proteusu* pa je razmerje 33,20 odstotkov samostalnikov proti 10,44 odstotkom osebnih glagolskih oblik. Jurc je tudi tu najbolj proteusovski, saj ima le 30,25 odstotkov samostalnikov in kar 13,25 odstotkov osebnih glagolskih oblik.

Statistična primerjava pridevnikov ni pokazala bistvenih razlik med znanstvenimi in poljudnoznanstvenimi besedili, tako da bo treba podrobneje analizirati besedila tudi po pomenskih vrstah posameznih besednih vrst ter preveriti verjetno hipotezo, da je v poljudnoznanstvenih besedilih večji odstotek kakovostnih pridevnikov, zlasti stilno zaznamovanih, kot na primer v povedih *V času naših raziskovanj se je podoben proces pojavljal večkrat, v bolj ali manj opazni obliki, vendar ni nikoli prišlo do tako drastičnega »vodnega cveta« kot leta 1979* (Vrhovšek, Kosi, 1980: 261) in *V zadnjem času pa vse bolj ugotavljamo njihovo neverjetno sposobnost preživetja v neugodnih življenjskih razmerah* (Čuček, 1984: 254). To je eden od postopkov v poljudnoznanstvenih besedilih, ki so s svojo stilno zaznamovanostjo usmerjeni neposredno k bralcu.

Pri tipologiji povedi je najbolj povedno razmerje med imenskimi enodelnimi povedmi (to so povedi brez osebne glagolske oblike) in prostimi povedmi ter podrednimi in priredno-podrednimi povedmi. Pri znanstvenih besedilih je to razmerje večje kot pri poljudnoznanstvenih, pri Čučku v *Biološkem vestniku* je razmerje 70,50 odstotkov proti 19,70 odstotkov – seveda v korist imenskih enodelnih in prostih povedih, v *Proteusu* pa le še 48,60 odstotkov proti 40,10 odstotkov. Pri Vrhovšku in Kosiju je razmerje sicer manjše, vendar še vedno v skladu s Čučkom, v *Biološkem vestniku* 55,10 odstotkov proti 26,27 odstotkov, v *Proteusu* pa 51,57 odstotkov proti 35,94 odstotkov. Jurc je težnjo po manjšanju razmerja izpeljal do konca, saj je razmerje inverzno, 31,10 odstotkov proti 38,24 odstotkov. Visok odstotek imenskih enodelnih povedi v *Biološkem vestniku* je odvisen predvsem od predpisane shematizirane zgrad-

be besedil v tej reviji – posamezni deli so med seboj ločeni z naslovi in podnaslovi.

Tako v *Biološkem vestniku* kot v *Proteusu* je med priredji največ vezalnih in protivnih, zelo malo pa je ostalih, med odvisniki pa so daleč najpogostejši prilastkovi, sledijo jim predmetni, vzročni in pogojni, ki pa jih je mnogo manj, kot bi pričakovali. Vzročno-posledična razmerja se namreč izražajo predvsem v obliki nestavčnih prislovnih določil znotraj povedi, kar je značilno za znanstvena besedila, v nekoliko manjši meri pa je to tudi lastnost poljudnoznanstvenih besedil.

Znanstvena besedila torej težijo k prosti povedi s številnimi samostalniki (pomembni so predvsem glagolniki in izglagolski samostalniki, ki kondenzirajo stavčne pomenske podstave – kar preprosto pomeni, da namesto z odvisnikom, torej stavkom, povzamemo kako vsebino le s samostalnikom), npr. *Pri ocenjevanju bioindikatorskih vrednosti perifitonskih vrst je največja pomanjkljivost ločitev vpliva naravnega onesnaževanja in odplavljanja alg iz čistejšega dela Save in pritokov* (Vrhovšek, Kosi, Kralj, Bricelj, 1983: 116). Skrajna posledica te težnje je odpravljanje osebnih glagolskih oblik, kar pripelje do uporabe eliptičnih prostih povedi in celo imenskih enodelnih povedi. Primer je iz Čučka v *Biološkem vestniku* na strani 26, kjer v seznamu najdenih tardigradov in njihovih nahajališč beremo tudi naslednji niz skrajno ogolelih povedi, ki pa sploh ni edini: *Hypsibius hadži Mibelčič 1983. V mahu (Rakitniška planota, Krim). Mibelčič – Rakek (loc. typ.)*. Naslednja, iz povedanega logično izpeljana stopnja predstavljanja rezultatov v znanstvenem besedilu je vrsta tabel, diagramov, matrik, dendogramov ipd., ki postanejo jedro znanstvenega besedila (primerjaj Vrhovškov in Kosijev članek v *Biološkem vestniku*).

Vse to pa je posledica enega glavnih aksiomov znanosti – njene težnje po čim večji natančnosti (tudi znanstveni termini morajo biti le strogo enopomenske besede ali zveze besed) in vztrajanju pri preverljivih dejstvih in sklepih. Zato je težnja sodobne znanosti njena vsesplošna matematizacija, pri čemer ji je v pomoč tudi velikanski napredek računalništva, tako pri obdelavi znanstvenih podatkov kot pri hitrem, tako rekoč trenutnem seznanjanju z rezultati raziskav na katerem koli delu zemeljske oble. To pa narekuje tudi spremembe v znanstvenem jeziku, v katerem bodo vedno bolj prevladovale številke, simboli, formule, matrike ipd., kar bo seveda še poglobilo prepad med vsakdanjim, sporazumevalnim jezikom in jezikom znanstvenih besedil.

Poljudnoznanstvena besedila – v primerjavi z znanstvenimi – težijo k stavčnemu razvezovanju posameznih stavčnih členov, na drug vzrok nastajanja podredij pa bom opozoril pri obravnavi besediloslovnih značilnosti obeh vrst besedil.

Na besedilni ravnini je pomembna razlika v strogosti zgradbe besedil, ki je v znanstveni reviji *Biološki vestnik* že predpisano strogo shematična. Besedila vsebujejo naslov v slovenskem in angleškem jeziku (revija je torej namenjena tudi tujim znanstvenikom), imena in priimke avtorjev ter ime in naslov ustanov, na katerih delajo pisci, številko UDK, deskriptorje v dveh jezikih, datum sprejema besedila za objavo, izvleček v dveh jezikih; besedilo je s podnaslovi razdeljeno npr. na uvod, mesto raziskav, metode dela, rezultate, diskusijo, povzetek v dveh jezikih in literaturo. Od te zgradbe je v *Proteusu*, poleg naslova članka, avtorjevega imena in priimka ter seveda osnovnega besedila, ostal samo še izvleček na začetku, napisan samo v slovenščini – očitno znamenje, da je revija namenjena predvsem slovenskemu bralcu.

Na nekaj razlik v oblikovanju znanstvenega in poljudnoznanstvenega besedila kaže primerjava uvodnih delov obeh Čučkovih sestavkov o tardigradih, slovensko počasnikih (prvi je bil objavljen v *Biološkem vestniku*, drugi v *Proteusu*). Uvodne povedi v obeh besedilih se glasijo takole:

(Glede na to, da tardigradi v Sloveniji 40 let niso bili obravnavani, je morda potrebna malo širša predstavitev skupine. Tardigrade je obravnaval Franc Mihelčič, ki je kasneje deloval v Avstriji.)

Skupina obsega do zdaj znanih ca. 200 vrst, je kozmopolitska in si kot življenjski prostor izbira z vlago nasičena področja. Posamezne vrste naseljujejo tako kopno kot tudi vodo; najpogosteje jih najdemo na mahovih, lišajih, blazinastih rastlinah, odpadlem listju, algah itd. (Čuček, 1983: 23.)

V mahovih, lišajih, pa tudi v nekaterih blazinastih višjih rastlinah (homulice, kamnokreči) najdemo drobne živali, ki jih s skupnim latinskim imenom imenujemo Tardigrada (slov. počasniki, tibotapke). Njihov življenjski prostor pa ni omejen le na omenjene rastlinske skupine. Najdemo jih tudi v slani in sladki vodi. V morju in jezerih živijo na algah, vodnem rastlinju in med peskom obalnega območja, tja do globine 150 m. Kot zanimivost naj omenimo neko vrsto reda Mezotardigrada, ki žive ob nekem žveplenem vrelecu na Japonskem pri temperaturi 41 °C. Vidimo torej, da so počasniki vezani na stalno prisotno vlago. Do danes je znanih približno 200 vrst počasnikov. (Čuček, 1984: 254.)

Že samo oblikovanje naslova kaže pomembne razlike. V *Biološkem vestniku* se glasi naslov *Prispevek k poznavanju tardigradov Slovenije II*, v *Pro-*

tensu pa *Počasniki, drobni prebivalci mahov* (podrobnejša raziskava oblikovanja naslovov v *Biološkem vestniku* in *Proteusu* bi verjetno pokazala tudi vrsto enako oblikovanih naslovov, pri katerih bi težko govorili o poljudnoznanstveni zaznamovanosti). Prva opazna razlika je v poimenovanju živali, v *Biološkem vestniku* latinsko (prevzeto), v *Proteusu* slovensko. Prvi naslov je zelo *splošna* predstavitev predmeta besedila, jedro naslova je *prispevek k poznavanju* (tardigradov), ki implicira, da bodo v sestavku razkrite dovolj pomembne *podrobnosti* o tardigradih. Naslov v *Proteusu* je pristavčen, usmerjen na predstavitev živali z dveh vidikov; v prvem delu pristavčne fraze je s samostalnikom poimenovana žival, v drugem delu pa je žival antropomorfizirana (prebivalci), s pridevnikom je označena njena velikost, pomen drugega samostalnika (mahovi) pa razglasi eno od njenih prebivališč za najbolj tipično (takoj v uvodu zvemo, da je prebivališč več). Nedvomno je naslov v *Proteusu* s svojimi *podrobnostmi* in antropomorfizacijo mnogo bolj poveden od zelo *splošnega* naslova v *Biološkem vestniku* in s tem tudi mnogo bolj zanimiv za bralca.

Oba uvoda imata isti osnovni predmet pripovedi, in sicer koliko vrst počasnikov poznamo in kje živijo, razvrstitev podatkov pa je precej drugačna. Oglejmo si torej razvrstitev pomenskih enot uvodnih delov besedil glede na pomenski par splošno–posamezno.

Shematična razvrstitev pomenskih enot v *Biološkem vestniku* je naslednja:

1. omemba imena živalske skupine – tardigradi (v prvih dveh povedih oz. prvem odstavku, ki za naše razpravljanje sicer ni pomemben);
2. skupina obsega 200 vrst;
3. skupina je kozmopolitska;
4. njen življenjski prostor so z vlago nasičena področja (pomenske enote 2, 3 in 4 so zajete v prvi povedi drugega odstavka);
5. posamezne vrste naseljujejo tako kopno kot vodo;
6. najdemo jih na mahovih, lišajih, blazinastih rastlinah, odpadlem listju, algah itd. (pomenski enoti 5 in 6 sta zajeti v drugi povedi drugega odstavka).

Razvrstitev pomenskih enot je skrajno jasna in racionalna – prvi dve pomenski enoti predstavljata ime živalske skupine in število njenih vrst, ostale štiri pa življenjski prostor tardigradov, pri čemer so te štiri pomenske enote razvrščene po strogem načelu od najbolj splošnega do posameznega.

Razvrstitev pomenskih enot v *Proteusu* pa je precej drugačna:

1. v mahovih, lišajih, pa tudi v nekaterih blazinastih višjih rastlinah (homulice, kamnokreči) najdemo drobne živali;
2. živali s skupnim latinskim imenom imenujemo Tardigrada (pomenski enoti 1 in 2 sta zajeti v prvi povedi prvega odstavka);
3. njihov življenjski prostor ni omejen le na omenjene rastlinske skupine (druga poved prvega odstavka);
4. najdemo jih tudi v slani in sladki vodi (tretja poved prvega odstavka);
5. v morju in jezerih živijo (na algah itd.);
6. (v morju in jezerih) živijo na algah, vodnem rastlinju in med peskom obalnega območja, tja do globine 150 m (pomenski enoti 5 in 6 zajemata četrto poved prvega odstavka);
7. neka vrsta reda Mezotardigrada živi ob nekem žveplenem vrelcu na Japonskem pri temperaturi 41 °C (peta poved prvega odstavka);
8. počasniki so torej vezani na stalno prisotno vlago (šesta poved prvega odstavka);
9. do danes je znanih približno 200 vrst počasnikov (prva poved drugega odstavka).

Organizacija uvodnega dela besedila v *Proteusu* je popolnoma nasprotna organizaciji uvoda v *Biološkem vestniku*. *Proteusov* uvod se namreč začne z navajanjem posameznih rastlinskih skupin, na katerih živijo počasniki – torej s posameznim, čemur sledi podrobno navedeno ime živalske skupine. Druga poved oz. tretja pomenska enota se nanaša na iste predmete kot prva pomenska enota (besedna zveza *omenjene rastlinske skupine* okrajšano povzame podrobneje našteve rastline iz prve pomenske enote), z zanikanjem pa nakazuje, da obstajajo še drugačni življenjski prostori. Četrta pomenska enota eksplicira te drugačne prostore na višji stopnji splošnosti, pri čemer omemba življenjskega prostora vode implicira, da prej omenjene rastlinske skupine živijo na kopnem (*kopno* kot višja stopnja splošnosti torej v *Proteusu* – za razliko od *Biološkega vestnika* – ni izraženo). Četrta poved s peto pomensko enoto najprej ponovi četrto pomensko enoto (morje, jezera – slana, sladka voda), v šesti enoti pa se z naštevanjem posameznih življenjskih prostorov spusti na stopnjo posameznega prve pomenske enote. Sedma pomenska enota ostaja na stopnji posameznega, zadnja poved pa se

končno dvigne na tisto stopnjo splošnosti, ki je nadrejena vsem opisanim stopnjam v odlomku. Število vrst počasnikov, ki je bilo v *Biološkem vestniku* omenjeno na začetku odlomka, je v *Proteusu* prišlo na vrsto šele v prvi povedi drugega odstavka.

Že ta shematični pregled kaže – z manjšo nedoslednostjo – obrnjeno sliko razvrščanja pomenskih enot v *Proteusu*. Če je bil vrstni red v znanstveni reviji *splošno–posamezno*, je za poljudnoznanstveni članek značilna razvrstitev *posamezno–splošno*. Pregled obsežnosti posameznih stopenj splošnega oz. posameznega (število povedi na posamezno) po kaže še večjo prevlado posameznega v poljudnoznanstvenem besedilu: v *Biološkem vestniku* višje stopnje splošnega (s številom vrst tardigradov) zajemajo eno poved, nižji stopnji splošnega oz. posamezno (omemba, da naseljujejo tardigradi kopno in vodo, ter naštevaje posameznih življenjskih prostorov) pa tudi eno poved, v *Proteusu* pa višja stopnja splošnega in število vrst počasnikov dve povedi, isti nižji stopnji splošnega oz. posamezno pa kar pet povedi. Očitno torej je, da je povprečnemu bralcu, ki ni strokovnjak ali celo znanstvenik (vsaj ne na področju, ki ga opisuje besedilo), predmet besedila mnogo lažje približati z vrsto posameznosti, ki imajo zanj tudi večjo doživljajsko vrednost. Nič čudnega torej ni, da so v poljudnoznanstvenih besedilih tudi manjše razdalje med posameznimi stopnjami splošnosti (kar pomeni, da so v njih na tak ali drugačen način predstavljene tudi medstopnje), saj je vednost bralca poljudnoznanstvenih besedil ponavadi precej manjša od vednosti bralca znanstvenih besedil (v *Biološkem vestniku* sta omenjeni npr. stopnji voda – posamezni življenjski prostori v njej, v *Proteusu* pa slana in sladka voda, morje in jezera – posamezni življenjski prostori v njih).

Besedilo v *Proteusu* pa ima še druge značilnosti, ki se precej ločijo od značilnosti besedila v *Biološkem vestniku*. Predvsem so to posebna sredstva, ki posebej opozarjajo bralca na posamezne pomenske prvine oz. pritegujejo bralčevo pozornost nanje. V *Biološkem vestniku* takih sredstev skoraj ni, kar pomeni, da zavest bralca znanstvenika takih spodbud ne potrebuje.

V mahovih, lišajih, pa tudi v nekaterih blazinastih višjih rastlinah (homulice, kamnokreči) najdemo drobne živali, ki jih s skupnim latinskim imenom imenujemo Tardigrada (slov. počasniki, tibotapke). Njihov življenjski prostor pa ni omejen le na omenjene rastlinske skupine. Najdemo jih tudi v slani in sladki vodi. V morju in v jezerih živijo na algah, vodnem rastlinju in med peskom obalnega območja, tja do globine 150 m.

V sicer že navedenem odlomku iz *Protensa* je zanimiva predvsem povezava obeh glavnih pomenskih enot, življenjskega prostora na kopnem in življenjskega prostora v vodi. Za primerjavo si ogledimo tudi ustrezni odlomek iz *Biološkega vestnika*:

Posamezne vrste naseljujejo tako kopno kot tudi vodo: najpogosteje jih najdemo na mahovih, lišajih, blazinastih rastlinah, odpadlem listju, algah itd.

Očitno je, da je za povezavo med obema pomenskima enotama v *Biološkem vestniku* značilno racionalno načelo, s čim manj jezikovnih znakov podati čim več vsebine, medtem ko je za poljudnoznanstveno besedilo značilna redundantnost oziroma preobilica jezikovnih sredstev. V besedilu v *Protensu* tako druga poved, sicer zanikano, *ponavljja* vsebino prve povedi (v znanstvenih besedilih racionalnost oblikovanja sporočila to preprečuje), kar pa je samo retorični vzvod za to, da skupaj s tretjo povedjo oblikuje retorično figuro stopnjevanja. Posledica tega je, da je bralec še posebej opozorjen tudi na življenjske prostore počasnikov v vodi (v *Biološkem vestniku* takega poudarka ni).

Za Čučkov uvod poljudnoznanstvenega besedila je torej značilna stopnjevalna antitetična kompozicija (v prvem delu so opisani življenjski prostori počasnikov na kopnem, v drugem pa so bralcu poudarjeno predstavljeni življenjski prostori v vodi), zanimivo pa je, da je v bistvu prav taka kompozicija značilna za celo vrsto poljudnoznanstvenih besedil v *Protensu*. Oglejmo si nekoliko podrobneje, kaj je s tako kompozicijo sporočeno bralcu oziroma, z drugega zornega kota, kakšno zavest o bralcu in razmerje do njega razkriva tako avtorjevo oblikovanje besedila.

*Če sončnega pomladnega dne sedimo na vrtu ali trati in opazujemo okoli sebe, bomo prav gotovo videli mnogo mravelj, ki vneto iščejo hrano. Te žuželke so prav pomsod, za svojo uspešnost pa se morajo zahvaliti družnemu življenju. Skupaj se lažje branijo pred roparji in zajedalci in medtem ko jih večina dela, lahko druge le ležejo jajca. **Toda poglejmo natančneje. Ne le da ni vse zlato, kar se sveti, tudi vse, za kar menimo, da je mravlja, ni mravlja.***

Majbni pajki iz rodu Myrmarachne presenetljivo dobro oponašajo mravlje /... /.

(Gogala, A., 1985: 211.)

V prvem delu Gogalovega uvoda so nekako neproblematično predstavljene vsakemu bralcu znane žuželke mravlje, zadnja poved odstavka pa kar dvakrat zanika, da bi bila opisana žuželka tudi zares mravlja, prvič preneseno s splošno znanim ljudskim pregovorom, drugič neposredno.

Prva poved naslednjega odstavka jasno pove, da je »mravlja« lahko tudi npr. majhen pajek. Iz tako oblikovanega uvoda je mogoče razbrati zavest pisca, da je njegovo znanje bistveno večje od bralčevega in da je njegova dolžnost, da bralcu to znanje tudi ubesedi na najbolj učinkovit način. Najbolj učinkovit način pa je za avtorja – implicitno – predvsem tak, ki temelji na *presenečenju bralčevega privajenega, avtomatiziranega, očitno nezadostnega prepoznavanja žuželke* zgolj po njeni zunanji obliki. Ta učinkovitost je dosežena z dobro premišljenim oblikovanjem uvoda v besedilo. Ne-problematičnost predstavitev mravlje v prvih treh povedih je še posebej poudarjena z množinsko prvoosebno obliko glagola, s katero so bralci in pisec med seboj tesno povezani, in z opisom dogodka, za katerega bi lahko rekli, da predstavlja človekov oddih od naporne delo in drugih skrbi. Uvodna nekoliko poetična besedna zveza *sončnega pomladnega dne* bralca potopi v posebno razpoloženje brezskrbnosti in mu omami njegov razmišljujoči um. Obujanje bralčevega tako omamljenega uma predstavlja nadaljevanje z dvojnimi zanikanjem, da bi bila opazovana žuželka res mravlja, čemur sledi piščevo »razodetje«. Popolnoma očitno torej je, da je pomembna plast poljudnoznanstvenih besedil usmerjena – zaradi svoje naravnosti na čustva in razum bralcev – tudi k poudarjenemu jezikovnemu oblikovanju, kar pa je značilnost umetnostnih besedil. Zato ni prav nič čudnega, če najdemo zelo podobno oblikovane uvode tudi v besedilih nekaterih slovenskih besednih ustvarjalcev, npr. pri Josipu Jurčiču, Janku Kersniku idr. Oglejmo si začetek Kersnikovega besedila *Ponkerčev oče*, ki je izšel leta 1882 v Ljubljanskem zvonu:

Tam doli pod Kompoljskim gradom v zatišju dveh majhnih dolin, raztezajočih se na sever in na vzhod, delala je soseskina cesta majhen klanec.

Preko ceste vrhu klanca pa sta držali dve ozki stezi.

Vsi grajski in kmetski lovci pripovedovali so, da je tamkaj na razpotju izvrsten stan za vsakovrstno divjačino.

Zajec, gnan in pojan od tulečih psov, pripihati mora, kakor so pravili lovci, kar po cesti, bodisi od desne ali leve; lisica priplazi in privleče se po ozki spodnji stezi in njo je treba posebno paziti. Srnjak pa prilomi skozi gosto, z robidovjem preraščeno grmovje; že na dve sto korakov ga lahko čuješ in na cesto pred puško mora priti.

Izvrsten stan je bil to! Tudi za srnice, labkonoge, živooke srnice!

A po teh streljati bilo je strogo prepovedano; grajski gospodarji so varovali svojo divjačino.

(Kersnik, 1951: 7.)

V tem uvodu govori teza o lovskem stanu in lovu kot zabavi, anti-

teza pa o strogi prepovedi streljanja srn (kdor krši prepoved, je seveda kaznovan); v nadaljevanju pripovedi je tudi mladi učitelj, ki je zapeljal in zavrgel vaško dekle (srečata sta se prav na razpotju, kjer je lovski stan!), na koncu kaznovan s težkim življenjem in žalostno smrtjo.

Za naše razpravljanje je predvsem pomembno, da je tudi v Kersnikovem besedilu podobno oblikovan uvod namenjen poučevanju, po domače bi lahko rekli podcenjevalno »pridiganju«. In res, Kersnik si je svoj vzorec sposodil iz slovenske zakladnice baročnega pridigarstva (primerjaj npr. Rogerijevo pridigo o sv. Vidu v *Palmariumu empyreumu*, ki je izšla leta 1731), pri čemer je treba posebej poudariti, da se obe vrsti besedil – umetnostno in pridizno – ukvarjata s smislom človeka.

Dvodelnost poljudnoznanstvenega besedila, ki jo zaznamujeta njegova usmerjenost na predmet raziskovanja in na bralca nestrokovnjaka, je pogosto razvidna tudi iz zgradbe posameznih povedi. Pisec lahko opozori bralca na posebej pomembno ali zanimivo dejstvo neposredno, nestavčno:

Kot zanimivost *naj omenimo neko vrsto reda Mežotardigrada, ki živi ob nekem žveplenem vrelcu na Japonskem pri temperaturi 41°C.* (Čuček, 1984: 254.)

ali pa kar stavčno, z modalnim okvirjem:

Zanimivo je, *da se ta vonj obrani izjemno dolgo tudi pri subih gobah.* (Jurc, 1984: 357.)

Tesnejšo, predvsem doživljajsko zvezo pripovedovalca z bralci omogočajo glagoli v glavnih stavkih, ki ustrezno modalizirajo znanstvene ugotovitve v odvisniku in kar je tudi eden od vzrokov za večje število odvisnikov v poljudnoznanstvenih besedilih:

Vidimo torej, *da so počasniki vezani na stalno prisotno vlago.* (Čuček, 1984: 254.)

Nedvomno torej je, da so znanstvena besedila usmerjena predvsem na predmet in ugotovitve raziskave, poljudnoznanstvena besedila pa poleg tega dovolj razvidno, pogosto pa tudi eksplicitno še na bralca, kar pomeni, da opravljajo posebno vlogo popularizatorja znanosti med širšimi plastmi bralstva. Hkrati pa so poljudnoznanstvena besedila prav zaradi razkrivanja razmerij med znanstvenimi odkritji in bralcem še mnogo pomembnejša: v njih se znanost šele lahko zave samo sebe – v njih se namreč razkriva, kakšen smisel ima znanstveno početje za človeka.

LITERATURA

- ČUČEK, M., 1983: Prispevek k poznavanju tardigradov Slovenije II. *Biološki vestnik*. 2. Ljubljana: Društvo biologov Slovenije. 23–28.
- ČUČEK, M., 1984: Počasniki, drobni prebivalci mahov. *Proteus*. Ljubljana: Prirodoslovno društvo Slovenije. 254–256.
- GOGALA, A., 1985: Mravljeliko. *Proteus*. Ljubljana: Prirodoslovno društvo Slovenije. 211–212.
- JURC, D., 1984: Zanimivosti naše mikoflore 2. Dišeča ploskocevka (*Trametes fragrans*). *Proteus*. Ljubljana: Prirodoslovno društvo Slovenije. 357–359.
- KERSNIK, J., 1951: Kmetijske slike: Ponkerčev oča. *ZD* 3. Ljubljana: DZS.
- VRHOVŠEK, D., KOSI, G., KRALJ, M., BRICELJ, M., 1983: Ocena onesnaženosti Save od izvira do Ljubljane s pomočjo perifitona. *Biološki vestnik*. 2. Ljubljana: Društvo biologov Slovenije. 103–118.
- VRHOVŠEK, D., KOSI, G., 1980: Najpogostejše fitoplanktonske vrste v Blejskem jezeru. *Proteus*. Ljubljana: Prirodoslovno društvo Slovenije. 261–263.

Prva objava v reviji *Proteus* (1986), 347–352.

PROTEUS MED PRIPOVEDJO IN OPISOM

Revija *Proteus*, ki je do svojega 38. letnika oziroma šolskega leta 1975/76 bila »podnaslovljena« kot *ilustriran časopis za poljudno prirodoznanstvo*, od sledečega letnika dalje pa kot *časopis oziroma mesečnik za poljudno naravoslovje*, letos proslavlja 70 let svojega izhajanja – 70 let, ki jih upravičeno lahko imamo za zgodovinska.

Prva številka je izšla namreč leta 1933, v času, ko so revolucionarna spoznanja v kvantni fiziki pretresala temelje osnovnih teoretičnih predpostavk klasične fizike, ki so se zdele neizpodbitne ter so bile – in so pogosto še danes – samoumevna sestavina splošnih predstav o svetu, zadnje številke pa izhajajo v času, ko na primer skokovit razvoj genetike zastavlja človeški vrsti številna skrajno zapletena vprašanja o njenem bivanju in njeni usodi.

Teh 70 let je zgodovinskih še po nečem: Slovenci so svoje življenje končno začeli oblikovati v treh bolj ali manj svojih državnih okvirih – najprej skupaj z jugoslovanskimi narodi, od leta 1991 pa samostojno v svoji državi. Ti okviri so omogočili svobodnejši razvoj tudi številnih področij znanosti. Tudi naravoslovja. V teh okoliščinah je zaživela in živi revija *Proteus* s svojo nepogrešljivo družbeno povezovalno vlogo: seznanjati širše sloje prebivalstva z naravoslovnimi spoznanji v razumljivem slovenskem jeziku.

In prav zavest o družbeni povezovalni vlogi *Proteusa* je zapisana na začetku njegove poti – v njegovi prvi številki pred 70 leti, in to na posebej poudarjeni način. Pavel Grošelj (1933: 7), prvi urednik, je svoj uvodni članek z naslovom *Kako so odkrili človeško ribico* namreč končal skrajno retorično s sledečimi besedami:

In tako se mi zdi, da nam bo naš »Proteus« srečen genius loci. Simbol trdega raziskovalnega dela, simbol lepote znanstvenega spoznanja, simbol požrtnovalne ljubezni do narode in domačije.

Te besede v času pred drugo svetovno vojno nikakor niso bile naključne. Tako je o lepoti znanstvenega spoznanja – da navedem samo en primer – leta 1926 v svojem razgovoru z Albertom Einsteinom razmišljal tudi Werner Heisenberg (1977: 83–84):

»Če nas narava vodi k matematičnim oblikam **velike preprostosti in lepote** – z oblikami hočem tukaj reči: sklenjenimi sistemi temeljnih domnev, aksiomov in podobnega – k oblikam, kakršnih si ni doslej še nihče izmislil, tedaj si človek ne more kaj, da ne bi verjel, da so ‚resnični‘, se pravi, da so pristna poteza narave. /... / Lahko mi očitate, da /... / uporabljam **estetski kriterij za resnico**, ko govorim o **preprostosti in lepoti**. Ali priznati moram, da imata zame **preprostost in lepota matematičnega obrazca**, kakršnega nam tu ponuja narava, silno močno prepričljivost. Saj ste nedvomno tudi vi že doživeli, kako se človek skoraj ustraši preprostosti in sklenjenosti povezav, katere narava nepričakovano razgrne pred njim in na katere ni bil prav nič pripravljen. Čustvo, ki prevzame človeka ob takšnem pogledu, je vendar čisto drugačno od, recimo, veselja, ki ga občutimo, kadar se nam zdi, da smo kako poklicno delo (fizikalno ali nefizikalno) posebno dobro opravili.« (Poudaril pisec.)

Še pomembnejša je tretja opredelitev *Proteusove* vloge, ki povezuje znanstveno spoznavanje s *požrtvovalno ljubeznijo do prirode in domačije*. Sintagma *ljubezen do prirode* pomeni raziskovalčevo ljubezen do predmeta znanstvenega spoznavanja, kar na neki način morda relativizira descartesovski dualizem spoznavanja in o čemer v tem prispevku ni mogoče razpravljati, sintagma *ljubezen do domačije*, v kateri je uporabljena vznesena beseda *domačija* namesto nevtralnejše *domovina* in ki je do neke mere povezana s prvo sintagmo, pa razkriva, da je bila pred drugo svetovno vojno še izredno živa nacionalna zavest. Na tem mestu se velja spomniti besed Milana Vidmarja, ki jih je leta 1935 zapisal v uvodu (XII) svoje knjige *Moj pogled na svet* in o katerih bi bilo treba prav na začetku 21. stoletja skrajno resno razmišljati:

»Ne vem, kako bo bralcem všeč vsebina. Slovenci smo včasih zelo trdi in neizprosni. Navajeni na tujo hrano, gledamo z nezaupljivimi očmi na vse, kar zraste na domačih tleh. Težko je pisati za našega inteligenta.

Drugo desetletje svobodnega svojega življenja že zaključujemo in dolžni smo, da se začenjamo otresati tujega mišljenja in tujih glav. Vsaka glava gleda svet po svoje, vsak narod ima svoj način gledanja

na svet. V največje slike moramo nazadnje vtisniti tudi slovenske črte in barve.«

Ključna Vidmarjeva – v bistvu gre samo za navidezni paradoks – skrajno svetovljanska misel, da »vsaka glava gleda svet po svoje, vsak narod ima svoj način gledanja na svet«, pa skriva v sebi še eno, sicer neizraženo, za naš prispevek pa izredno pomembno misel, in sicer da je neizogibna sestavina in oblikovalec takega posebnega, v našem primeru slovenskega načina gledanja na svet jezik – in to ne neki idealni slovenski jezik, ampak tisti resnični jezik, ki ga oblikujejo živi pisci in govorniki s svojimi besedili. To pa seveda samo potrjuje dejstvo, da je vsako besedilo po svojem nastanku in učinkih zgodovinsko: vsak avtor s svojim besedilom oblikuje zgodovinske okoliščine in vsakega avtorja, ki piše svoje besedilo, oblikujejo zgodovinske okoliščine in prav v tem koordinatnem sistemu se vzpostavljajo zgodovinski smisli posameznikov, narodov in človeštva v svetu. Ali če navedemo Bahtinovo misel (2000: 88): »Utterances and their types, that is, speech genres, are the drive belts from the history of society to the history of language.« Bahtinovem zamislim se do zdaj žal še ni ustrezno približala nobena jezikoslovna teorija (Verschueren, 2000: 77). V Sloveniji se v tem miselnem okrožju gibljejo jezikoslovna iskanja B. Pogorelec (1999: 107–119).

Zato ni nikakršno naključje, da so v takih zgodovinskih okoliščinah bili tudi pisci v *Protensu* posebej pozorni do svojih bralcev in so skušali pisati čimbolj razumljiva in privlačna besedila. Kako velika je bila zavest o potrebnosti poljudnega pisanja, kaže za današnji čas nenaavadna drobna vest Pavla Grošlja v tretjem letniku *Protensa* leta 1935 (44) z naslovom *Velikost in starost vesoljstva*. V njem je opozoril na predavanje angleškega matematika, fizika in astronoma Jamesa Jeansa – za naš prispevek je pomembno, da je bil tudi znan popularizator astronomije – , o velikosti in starosti vesoljstva, ki je bilo v znameniti londonski *Kraljevi ustanovi* (*Royal institution*), vendar tako, da je dobesedno navedel samo *dve lepi podobi* iz njegovega zaključka. Zaradi omejenega prostora velja navesti samo drugo podobo in Grošljev sklep:

Ni bilo lahko predočiti si ogromnost astronomskega prostora. Enako težko je doumeti brezmejnost astronomskega časa. Dokaj obsežna knjiga vsebuje okoli 200.000 besed, od katerih ima vsaka povprečno po 5 črk. Vzemimo, da nam obsežnost take knjige v celoti predstavlja starost naše Zemlje. Tedaj predočuje v nji vsa dobo človeške civilizacije njena zadnja beseda, morda tudi zadnji dve. Vsa krščanska era je obsežena v nekaj manj kakor v zadnji črki. Posamežno

človeško življenje je mnogo, mnogo krajše od pike, ki stoji na koncu knjige. Tolika je starost našega planeta. Celotno starost vesoljstva pa bi si na isti način morali predočiti s celo knjižnico, ki bi sestajala iz več tisočev takih knjig. Obe prispodobni nam nudita lep primer, kako poljudne oblike se poslužujejo vodilni angleški znanstveniki celo tedaj, kadar govorijo pred tako odlično družbo, kakor se zbira v londonskem »Kraljevskem zavodu za pospeševanje prirodoznanstva«.

Prav Jeansova prispodoba nam utegne pomagati pri razmišljanju o zgodovinski poti poljudnoznanstvenega pisanja v *Proteusu* (Jeansovi prispodobni je kot zgled za poljudnoznanstveno pisanje »priporočil« urednik *Proteusa*), pa ne samo v njem (saj je avtor obeh prispodob James Jeans). Že iz samega postopka prispodabljanja je očitno, da sta tako Jeans kot Grošelj stala na stališču, da v poljudnem predstavljanju znanstvenih spoznanj morda niso najbolj pomembne natančne številske določitve posameznih dejstev (na primer da je Zemlja stara 5 milijard let, krščanstvo pa le 2 tisoč let), ampak predvsem čimbolj nazorno predstavljena razmerja med njimi. Zdi se, da je tako mogoče lažje doseči doživljanje, s tem pa tudi doumevanje (kar je več kot zgolj razumevanje) opisanih pojavov – ne samo pri nestrokovnjakih, ampak glede na Jeansovo uporabo prispodob, ki je na neki način posledica priznanja, da *je težko doumeti brezmejnost astronomskega časa*, celo tudi pri znanstvenikih. To pa daje slutiti, da ima prispodabljanje oziroma tropičnost pri razumevanju pojavov verjetno mnogo večji in globlji pomen, kot si mislimo. O tem priča tudi zaključni del Heisenbergovega razmišljanja (1970: 43–45) o vlogi matematičnega in pesniškega jezika pri spoznavanju osrednjega reda sveta oziroma »Enega« v antični terminologiji:

»If one wants to approach the ‚one‘ in the terms of precise scientific language, then he has to look for that centre of natural science, described already by Plato, in which he finds the fundamental mathematical symmetries. Thinking in this language, he should be satisfied with the statement ‚God is a mathematician‘, because he has willingly limited his outlook to that part of the universe, which can be understood in the mathematical sense of the word ‚understanding‘, which can be described in rational terms.

Plato himself has not been satisfied with this limitation. After having described with extreme clarity the possibilities and the limits of precise language, he changed over to the language of the poets, awakening images in the reader which convey to him a different kind of understanding. I do not want to discuss here what this kind

of understanding can really mean. Probably these images are connected with subconscious patterns in our mind, called archetypes by the psychologists, forms of a strongly emotional character which in some way reflect the internal structure of the world. But whatever the explanation of these other forms of understanding may be the language of the images, metaphors and similes is probably the only way to approach the ‚one‘ from wider regions. If harmony in a society depends on the common interpretation of the ‚one‘, of the unity behind the multitude of phenomena, the language of the poets may be more important than that of the scientists.«

Samo prebiranje prispevkov v *Proteusu* pred drugo svetovno vojno nam razkriva še marsikatero značilnost jezikovnega oblikovanja, ki jo danes pisci precej redkeje uporabljajo. Na eno nas opozarja že sam začetek Grošljevega uvodnega, danes že antološkega prispevka z naslovom *Kako so odkrili človeško ribico?*, ki je izšel v prvi, rojstni številki *Proteusa* (1933: 1):

*Ni ga med prirodnimi čudesi naše ožje domovine, ki bi bilo njeno ime večkrat ponelo širom sveta, kakor slepi prebivalec kraških podzemskih jam, **človeška ribica.***

Zgodba njenega odkritja je polna zanimivih zapletljajev in se čita kakor roman.

Pozorni moramo biti predvsem na drugi odstavek. V njem pisec opredeljuje odkrivanje človeške ribice kot zanimivo in napeto *zgodbo*, ki se bere kot *roman*. Za *zgodbo* in *roman* pa je značilna pripovednost, ki jo je mogoče opisati kot usmerjenost dogodkov in dejanj v zaplet in njegovo razrešitev. Grošelj, ki ni bil le biolog, ampak tudi pisatelj in pesnik, pa odkrivanja človeške ribice ne samo eksplicitno opredeli kot napeto pripoved, ampak o njem v svojem članku tudi *zares pripoveduje* zgodbo – kar pomeni, da odkrivanja ne opisuje ali pa zgolj poroča o njem. V našem prispevku tega seveda ni mogoče podrobneje analizirati, najbolj nazorno in morda v svoji najbolj skrajni obliki nam to kaže del besedila, v katerem pride do razpleta – v svoji najbolj skrajni obliki zato, ker je ta razplet celo »dramatiziran«. Preden navedem ta del besedila, moram povedati, da se v njem razpleta skrivnostna zgodba o začetku življenjske poti človeških ribic. Problem za zoologe je namreč bil, ali samice ležejo jajčeca ali rodijo žive mladiče. Do odkritij pa niso prišli znanstveniki. Leta 1825 je namreč dolenjski kmet Gek ujel samico, ki je rodila tri žive mladiče. Kot je zapisal Grošelj, so mladiči *na glavi* nosili *dvoje črnih očes, drobnih kot makovo zrno* (dobesedna navedba je potrebna, saj nam

bo omogočila razumeti enega od Grošljevih načinov besedilnega pove-zovanja). Leta 1875 pa je postojnski jamski vodnik Prelesnik odkril, da samice ležejo jajčeca. Zgodba se nadalje razpleta takole (1933: 6–7):

Ko se je slednjič l. 1888. Zellerju posrečilo vzgojiti iz jajčec žive paglavčke, se je zdelo, da je vprašanje močerilove ploditve končno veljavno dognano.

Ličinke človeške ribice se izvalijo iz jajčec črez 90 dni, so že dokaj razvite in do malega podobne dorastlim živalim, le zadnje nožice jim šele kot brezobrazne kepice brstijo iz telesa in kožni obrobek jim sega na hrbtu skoro do vratu. Dvoje črnih, pikčastih oči jim sedi ob straneh glave. Nehote se moramo znova spomniti kuriozne povesti dolenjskega kmeta. Kdo neki mu je zaupal to močerilovo mladostno skrivnost?

Dva zoologa sta skoro hkrati odgovorila na to vprašanje, Nusbaum in Kammerer. Sporočila sta, da poraja močerilova samica v istini žive mladiče in sicer s prav tistimi telesnimi znaki, kakor jih je popisal dolenjski kmet. Po dva kakih 10 cm dolga mladiča skoti vsaka močerilka. Novorojeni močerili so torej celo izdatno daljši, kakor so bili oni, ki jih je po kmetovih podatkih popisal Stratil in nad kojih velikostjo so se tedaj spotikali učenjaki. S tem pa sta učenjaka znova privedla do časti staro, zasmehovano povest in izpricala, da je poročala golo resnico.

Dvoje nesoglasnih dejstev, ugotovljenih od samih vestnih opazovalcev, si stoji nasproti, »kedo pa prav ima, se vpraša«.

Z enim samim udarom je razvozlal Kammerer (1912) klopčič nasprotij, ki se je zmotal okoli ploditve človeške ribice. Z biološkim eksperimentom je prisilil človeško ribico, da mu je izdala svojo porodniško skrivnost. V bladni podzemski duplini dunajskega biološkega zavoda so mu kotile močerilke samo žive mladiče, v toplih laboratorijskih prostorih so mu legle edino mnogoštevna jajca. S temperaturo jim je poljubno izpreminjal način ploditve, kakor izpreminja fizik z njeno pomočjo agregatno stanje teles. Nekako pri +15° C leži ona kritična temperatura, ono biološko tališče, pri katerem se izprevrže živorodna človeška ribica v jajceležno. Kako pospešuje visoka temperatura plodilni akt dvoživke, kako nizka zadržuje, nam je pokazal Kammerer nekaj let pozneje na močeradih, ki jim je po lastni volji izvabljal sedaj jajčeca, sedaj žive mladiče. Ker ne seže temperatura podzemskih kraških jam nikdar preko +15° C, moramo smatrati porajanje živih mladičev za normalni plodilni način močerila.

Veseloigra močerilovega materinstva se je končala na splošno zadovoljstvo obeh glavnih junakov: kmet in jamski vodnik sta prišla vsak do svoje pravice.

Prva dva odstavka upovedujeta znanstveno potrditve odkritja jamskega vodnika Prelesnika, da samica leže jajčeca, iz katerih se izvalijo ličinke človeške ribice. S to znanstveno potrditvijo se je zdelo, da je vprašanje močerilove ploditve končno veljavno dognano. Vendar je treba opozoriti

na Grošljev izreden občutek za dramatizacijo pripovedi, ki temelji v ustvarjanju nasprotij in njihovi razrešitvi. Opis ličinke se namreč konča s stavkom *Dvoje črnih, pikčastih oči jim sedi ob straneh glave*, ta pa bralca takoj spomni na zelo podoben opis glave živorodnih mladičev, na katerega smo že opozorili in ga najdemo v tistem delu besedila, ki govori o presenetljivem odkritju dolenskega kmeta, da človeška ribica rojeva tudi žive mladiče. Razumljivo je, da se bralec hkrati s tem spomni tudi na to presenetljivo odkritje. Za naše razpravljanje je nadvse pomembno, da ta asociacijski miselni postopek Grošelj kar eksplicitno ubesedi v stavku *Nebote se moramo znova spomniti kuriozne povesti dolenskega kmeta*, še bolj pa je pomembno, na kakšen način Grošelj ustvarja napetost v pripovedi, in to prav na prehodu iz enega odstavka v drugega. Sledi namreč vprašanje, ki ga lahko parafraziramo takole: Kdo je sploh verjel v to zgodbo?, naslednji odstavek pa se začneja z odgovorom nanj: *Dva zoologa sta skoro hkrati odgovorila na to vprašanje, Nusbaum in Kammerer*. Oba sta namreč ugotovila, da samice človeške ribice v resnici poraja žive mladiče. To seveda implicitno pomeni, da sta znanstvenika potrdila zgodbo dolenskega kmeta. Grošelj pa to v zaključku odstavka zopet kar eksplicira: *S tem pa sta učenjaka znova privedla do časti staro, zasmehovano povest in izprijčala, da je poročala golo resnico*. Zanimivo tudi je, da Grošelj v zaključkih obeh odstavkov na različne načine opozarja na presenetljivo odkritje dolenskega kmeta. Kot bo vidno tudi iz nadaljnje analize, s tem ustvarja poseben ponavljalni ornament, to pa seveda razbremenuje bralčev spomin in izredno olajšuje spremljanje pripovedi.

Vrh zapleta pomeni stavek *Dvoje nesoglasnih dejstev, ugotovljenih od samih vestnih opazovalcev, si stoji nasproti, »kedo pa prav ima, se vpraša«*. Posebej naj opozorim na del besedila v narekovajih, ki je samo nekoliko spremenjen verz iz Prešernovega soneta o kaši. V sledečem stavku, ki začneja in napoveduje presenetljiv razplet pripovedi o dveh načinih razmnoževanja človeške ribice – *Z enim samim udarom je razvozljal Kammerer (1912) klopčič nasprotij, ki se je zmotal okoli ploditve človeške ribice* –, je Grošelj namreč uporabil še eno kulturno asociacijo, in sicer asociacijo na starogrški mit o gordijskem vozlu, ki naj bi ga Aleksander Veliki razpletel tako, da ga je preprosto presekal z mečem. Vloga takih asociacij je verjetno precej podobna, kot je bila vloga že omenjenih Jeansovih prispodob. V našem primeru asociacija na slikovit, doživljajski način dramatizira presenetljivo Kammererjevo znanstveno odkritje, da sta resnična oba načina

razmnoževanja: če je temperatura okolja višja od 15 stopinj Celzija, človeška ribica leže jajčeca, če pa je nižja, se rojevajo živi mladiči. Za Grošljevo pisanje je posebej značilno, da je to ključno spoznanje na različne načine in iz različnih zornih kotov opisal kar petkrat, v petih zaporednih stavkih (enkrat so sicer omenjeni močeradi, ki pa se razmnožujejo tako kot človeške ribice). Ni mogoče, da bi se ne spomnili na stari latinski pregovor *Ponavljanje je mati učenja oziroma znanja*.

Pripoved se konča kot v veseloigri, na kar Grošelj tudi eksplicitno opozori:

Veseloigra močerilovega materinstva se je končala na splošno zadovoljstvo obeh glavnih junakov: kmet in jamski vodnik sta prišla vsak do svoje pravice.

Sledi zaključni Grošljev komentar zgodbe o odkrivanju človeške ribice, ki vsebuje jasno nacionalno sporočilo in ki slogovno ne more skriti sledov historističnega izročila:

*Koliko težkega truda in resnega premišljevanja je bilo treba, da smo izvabili prirodi eno samo tajnost, da smo rešili eno samo življensko uganko človeške ribice. **Ves svet** je sodeloval na njeni rešitvi. In vendar je človeška ribica popolnoma **naša!** Naša ne morda samo po svojem kraškem domovju, temveč tudi po onih možeh, ki so prvi izsledili skrivnosti njenega bitja.*

In to je morda edini primer v zgodovini znanstvene borbe, da so v zboru učenih obdržali kmetje zadnjo besedo.

Koliko zdrave opazovalne sile spi v našem ljudstvu! Bilo bi dobri stvari v korist, da jo pritegnemo k razreševanju čudes svoje lepe domovine.

*In tako se mi zdi, da nam bo naš »**Proteus**«
srečen genius loci. Simbol trdega raziskovalnega dela, simbol lepote znanstvenega spoznanja, simbol požrtvovalne ljubezni do prirode in domačije.*

Grošljevo oblikovanje besedila zahteva poseben premislek s stališča slogovnega in zvrstnostnega razvoja slovenskih besedil pred drugo svetovno vojno. Takoj je treba opozoriti, da sta oba razvoja med seboj povezana na zelo zapleten in tudi prekriven način.

Najprej se naj na kratko ustavimo pri zvrstnostnem razvoju. Grošelj je v uvodu svojega nedvomno poljudnoznanstvenega besedila opredelil odkrivanje človeške ribice kot zanimivo in napeto *zgodbo*, ki se bere kot *roman*, nato pa je o tem odkritju tudi zares napisal napeto *zgodbo*. Najmanj, kar lahko napišemo, je, da pred drugo svetovno vojno ločnica med poljudno znanostjo in umetnostjo še ni bila – recimo temu tako – čisto ustaljena. Razlog za to je treba iskati v še vedno razmeroma privilegiranem položaju umetnosti v tedanji slovenski družbi, kar – vsaj

posredno – kaže tudi Vidmarjeva izjava v uvodu knjige *Moj pogled na svet* (1935: XII):

»Računam tudi z dejstvom, da ne potrebujemo samo romanov, da nas vse bolj in bolj zanimajo biografije in naravoslovni opisi.«

Drugi razlog za občutek neustaljenosti ločnice je sočasna uveljavitev novih oblik realizma (nova stvarnost, socialni realizem, socialistični realizem, literatura krvi in zemlje) v umetnostnih besedilih in z njimi ponovna emancipacija pripovednih besedilnih vzorcev. V tem trenutku je težko določneje govoriti o razlikah med realizacijami pripovednih besedilnih vzorcev v strokovnih in umetnostnih besedilih pred drugo svetovno vojno, saj tovrstnih raziskav še nimamo.

Posebno pozornost je treba nameniti posameznim historističnim slogovnim prvinam. Najbolj razvidno predstavlja retorični zaključni komentar, ki vsebuje izrazito simbolno nacionalno sporočilo – tudi o vlogi *Proteusa* –, kar je bila običajna sestavina klasičnega historizma v 19. stoletju (Sajovic, 2002: 296–298 in sl., Pogorelec, 1977, 293). Ni pa mogoče spregledati še nekaterih drugih historističnih značilnosti, predvsem seveda eksplicitnega poimenovanja in izrekanja tistega, »kar delamo z besedami«, če parafraziramo naslov Austinove knjige o govornih dejanjih. Na nekatere pojavne oblike ekspliciranja v tako imenovanem »strogem« historizmu (eksplicitna ali neposredna govorna dejanja, argumentni potek tem, ki ga oblikuje eksplicitno izrekanje ilokucijskih dejanj vprašanj in odgovorov) sem opozoril v zborniku o historizmu (Sajovic, 2002: 309), Grošelj pa uporablja še nekatere druge oblike, od katerih nekatere kažejo izrazite sledove secesijskih preoblikovanj. Tako svoj pripovedni način oblikovanja besedila v uvodu izrecno opredeli kot zgodbo, asociira pa tudi na roman, dramatisirano razpletanje zgodbe o močerilovem materinstvu pa kot veseloigro (*Veseloigra močerilovega materinstva se je končala na splošno zadovoljstvo obeh glavnih junakov: kmet in jamski vodnik sta prišla vsak do svoje pravice*), pri čemer ne smemo spregledati medbesedilnih asociacij ne samo na žaloigro, ampak tudi na pravljичni model srečnega konca. Posebna oblika je pripovedno ekspliciranje asociacijskega miselnega postopka v že analiziranem delu besedila *Dvoje črnih, pikčastih oči jim sedi ob straneh glave. Nebote se moramo znova spomniti kuriozne povesti dolenskega kmeta*.

Posebno opozorilo velja Grošljevemu ustvarjalnemu preoblikovanju klasičnega historističnega argumentiranja s pomočjo eksplicitnega

izrekanja ilokucijskih dejanj vprašanj in odgovorov. Še enkrat si oglejmo bolj zapleteno različico:

Dvoje nesoglasnih dejstev, ugotovljenih od samih vestnih opazovalcev, si stoji nasproti, »kedo pa prav ima, se vpraša«.

Z enim samim udarom je razvozlal Kammerer (1912) klopčič nasprotij, ki se je zmotal okoli ploditve človeške ribice. Z biološkim eksperimentom je prisilil človeško ribico, da mu je izdala svojo porodniško skrivnost.

V prvem odstavku je za nas zanimiv del izjave v narekovajih »kedo pa prav ima, se vpraša«, ki vsebuje eksplicitni performativ *se vpraša*. Vendar je treba še enkrat poudariti, da je del izjave v narekovajih pravzaprav Prešernov verz, kar pomeni, da se je pripovedovalec nekako »skril« za Prešernove besede. Izobraženi bralec bo celotno izjavo bral in razumeval na paralelistični način – oblika osnovnega vprašanja bo asociirala historistično oblikovanje vprašanja in Prešernovo pesem.

Še bolj ustvarjalno je preoblikovan tisti del, ki bi ga v historizmu predstavljalo eksplicitno izrekanje ilokucijskega dejanja odgovora, najpogosteje s performativom: *Z enim samim udarom je razvozlal Kammerer (1912) klopčič nasprotij, ki se je zmotal okoli ploditve človeške ribice*. Izjava pa ne pomeni odgovora, ampak napoveduje pojasnitev problema (mimogrede, beseda odgovor lahko pomeni tudi pojasnitev), poleg tega pa je tudi asociacijska parafraza zgodbe o gordijskem vozlu. Če se izrazimo v terminologiji kognitivne psihologije, bi dejali, da pri tem prihaja do asociativnega stapljanja vzorcev (Peruš, 2001: 112). Tako oblikovanje je uveljavila moderna. Na vpliv slogovnih postopkov v moderni – gre za načelo nepopolnega in preoblikujočega ponavljanja (Sajovic, 2003: 179) – kažeta tudi petkratna ponovitev Kammererjevega znanstvenega odkritja o resničnosti dveh načinov razmnoževanja človeške ribice in Grošljevo ornamentalno ponavljalno opozarjanje na presenetljivo odkritje dolenjskega kmeta.

Zdaj pa preskočimo 70 let in odprimo lanski letnik *Proteusa*. Pred nami se razkriva precej drugačen svet besedil – kar je popolnoma razumljivo, saj je tudi svet starejši za 70 let, človeštvo pa je v teh desetletjih na številnih področjih, predvsem pa v znanosti doseglo tako nesluten napredek, da so se začela porajati resna in kritična razmišljanja o smislu napredka samega. Kot zgled razmeroma razširjenega in po nekaterih značilnostih kar tipičnega načina pisanja naj navedem aktualno besedilo z naslovom *Kaj vemo o holesterolu. Je holesterol koristen ali škodljiv?*, ki sta ga napisali Ana Plemenitaš in Marija Žakelj Mavrič (2003). Že po bežnem

listanju po besedilu lahko ugotovimo, da se razlikuje od Grošljevega članka o človeški ribici. Samo osnovno besedilo obeh avtoric – brez sinopsisa, kratke predstavitve avtoric, literature, slovarja strokovnih izrazov in krajših besedil ob slikah – je v nasprotju z Grošljevimi namreč razdeljeno v več delov, pri čemer imajo vsi – razen uvodnega dela – svoj naslov: *Brez holesterola ni življenje, Prenos holesterola po krvi, Homeostaza holesterola, Škodljivi učinki holesterola in Življenjski slog in holesterol*. Preden bomo lahko kaj več povedali o vzrokih za tako razdeljenost besedila, si moramo ogledati, kako so jezikovno oblikovani sami deli besedila. Najbolj značilen je morda del o homeostazi holesterola (2003: 353):

Raven holesterola v krvi je odvisna od količine holesterola, ki se absorbira iz črevesja, od potrebe po holesterolu v tkivih in količine holesterola, ki se v jetrih pretvori v žolčne kisline in izloči iz organizma. Na absorpcijo holesterola iz prebrane vplivajo različni dejavniki. Zanimivo je, da se strukturno podobni rastlinski steroli absorbirajo v minimalni količini (npr. predstavnik fitosterolov sitosterol manj kot 2%), medtem ko se holesterola iz brane absorbira približno 40%. Novejše raziskave kažejo, da je absorpcija sterolov uravnavana in da rastlinski steroli lahko znižajo absorpcijo holesterola.

Količina holesterola v delcih LDL je povezana s številom LDL-receptorjev na površini celic, ki omogočijo vnos holesterola. To število je odvisno od porabe holesterola v celici. Če se ta poveča, npr. zaradi sinteze žolčnih kislin v jetrih, je povečana tudi sinteza LDL-receptorjev. Pri tem je pomemben tudi genetski dejavnik. Pogosto dedno obolenje družinska hiperholesterolemija je posledica pomanjkanja LDL-receptorjev zaradi okvare ali odsotnosti gena za LDL-receptorje.

V obliki žolčnih kislin se na dan izloči v črevo približno 20g holesterola, vendar se jih velika večina v črevesju ponovno absorbira v kroženju, ki poteka med črevesjem in jetri (enterohepatična cirkulacija). Iz organizma se dnevno izloči samo okrog 1g holesterola. To dejstvo so izrabili za zniževanje ravni holesterola v krvi. Z zdravili, ki vežejo žolčne kisline in preprečijo njihov povratek v jetra, se poveča poraba holesterola v jetrnih celicah za sintezo novih žolčnih kislin. Pokazalo se je, da na ta način lahko znižamo raven holesterola v krvi le za približno 10 %. Jetra namreč reagirajo tako, da povečajo tudi lastno sintezo holesterola in je zaradi tega učinek omenjenih zdravil manjši.

Že na prvi pogled je mogoče ugotoviti, da v besedilu ni mogoče zaslediti tiste napetosti, dramatike, privlačnosti in doživljajske moči, ki jih ima Grošljevo besedilo, poleg tega pa ga je tudi težje brati. Temeljni vzrok za te spremembe je, da besedila ne obvladuje več pripoved, ampak opisi. Prav jezikovna uresničitev opisov v navedenem besedilu pa povzroča težave pri branju. Za povprečnega bralca je razmeroma težko

razbrati že osnovno zgradbo odlomka, ki je sicer zelo preprosta. Prvi stavek *Raven holesterola v krvi je odvisna od količine holesterola, ki se absorbira iz črevesja, od potreb po holesterolu v tkivih in količine holesterola, ki se v jetrih pretvori v žolčne kisline in izloči iz organizma* govori, da je raven holesterola odvisna od treh biokemičnih dejstev, v nadaljevanju pa je vsako dejstvo podrobneje opisano. Problem namreč je, da bralec – kljub korektnemu besednemu redu – ne more brez težav povezovati podrobne opise biokemičnih dejstev z njihovo napovedjo v prvem stavku. Naj to ponazorim z zvezo med delom prvega, napovednega stavka *Raven holesterola v krvi je odvisna od količine holesterola, ki se absorbira iz črevesja* in prvim stavkom v opisu o tem dejstvu: *Na absorpcijo holesterola iz prebrane vplivajo različni dejavniki*. Prva težava je že, da je prvi stavek iz opisa, ki govori o absorpciji holesterola iz prehrane, samo pristavljen k napovednemu stavku in ni z nobenim eksplicitnim jezikovnim sredstvom opredeljen kot stavek, ki začenja podrobnejši opis prvega biokemičnega dejstva. Opis tega dejstva ni niti samostojen odstavek. Druga težava je kognitivnopsihološka: napovedni stavek namreč govori o *absorpciji holesterola iz črevesja*, prvi stavek iz opisa pa o *absorpciji holesterola iz prebrane*, obojega pa bralec ne more povezati avtomatično. V mislih mora namreč prej aktivirati védenje o biokemični povezavi med prehrano in črevesjem, to pa za marsikoga ni tako preprosta naloga. Nekateri so celo prisiljeni, da podrobnejše pojasnilo poiščejo na prejšnji strani besedila, kar pa pomeni precejšnjo motnjo pri branju. Za bralčevo pozornost bi bilo bolje, če bi se zveza *absorpcija holesterola iz črevesja* iz napovednega stavka bolj ali manj nespremenjena ohranila tudi v prvem stavku razlagalnega opisa. Še večji problem za nestrokovnjaka je vzpostavljanje povezave med ugotovitvijo, da je raven holesterola odvisna od *potreb po holesterolu v tkivih* v napovednem stavku, in njeno podrobnejšo razlago v opisu, ki jo začne stavek *Količina holesterola v delcih LDL je povezana s številom LDL-receptorjev na površini celic, ki omogočijo vnos holesterola*. Če na kratko sklenemo razpravljanje o analiziranem delu besedila – ugotovitve pa do neke mere veljajo za celotno besedilo –, je mogoče reči, da je za bralca, poleg same zahtevnosti tematike, ena večjih težav prav sopostavljanje opisov, med katerimi sicer obstajajo pomenska razmerja, vendar nanj ne opozarjajo razvidnejša, eksplicitnejša jezikovna sredstva. Posledica je, da se mora bralec do teh pomenskih razmerij dokopati šele z miselno analizo. Druga težava je, da celotno besedilo zaradi razdeljenosti na raz-

meroma samostojne dele izgublja svojo usmerjenost na en sam glavni problem, ki bralce sicer zelo zanima, in sicer na koristnost ali škodljivost holesterola.

Vprašanje, ki se zastavlja, je, kako je mogoče bralcu danes razumljivo in učinkovito predstaviti predmet poljudnoznanstvenega prispevka kot problem.

Enega od možnih načinov kaže na primer prispevek W. Wayta Gibbsa (2003) v ameriški reviji *Scientific American*, ki ima naslov *Odkrivanje vzrokov za nastanek raka*. Uvodni del (49–50) z naslovi in podnaslovi vred se v prevodu urednika *Proteusa* Matjaža Mastnaka glasi takole:

Odkrivanje vzrokov za nastanek raka

Nedavno so se pojavili dokazi, ki so omajali dolgo veljavne teorije o tem, zakaj celice postanejo zločeste, in ki nakazujejo nove poti, kako zaustaviti rast tumorjev, še preden se bolezen razširi.

Kaj povzroča raka?

Večina bi odgovorila, da tobačni dim. Pa preveč alkohola, sončenja in mesa z žara; okužbe z vratnimi papiloma virusi; azbest. Vse to je brez dvoma tesno povezano z rakom. Toda nič od naštetega ne more pojasniti resničnega izvora raka. Večina prebivalstva je namreč izpostanjena vplivu naštetih karcinogenov, a le majhen odstotek zaradi njih dobi nevarne tumorje.

Vzrok po definiciji vedno vodi k posledici. Neposredni vzrok za raka mora biti hkraten vpliv dražljajev in nepredvidljivih dogodkov, ki povzročijo, da normalne celice v zdravem človeškem telesu postanejo zločeste, da se množijo kot plevel in rastejo na nepravilnih mestih.

Vzroki za raka niso popolna skrivnost. Pred desetletjem so bili mnogi genetiki prepričani, da se znanost približuje dokončnemu odgovori: rak nastane zato, ker se kopičijo mutacije, ki spremenijo določena mesta na celični DNK, s tem pa se spremenijo posamezne beljakovine, ki jih kodirajo rakasti geni. Mutacije prizadenejo dve vrsti rakastih genov. Prva vrsta so geni, ki tumorje zavarajo. Ti v normalnih razmerah blokirajo zmogljivost celice, da se deli, mutacije pa te gene trajno onemogočijo. Druga vrsta rakastih genov so onkogeni, ki spodbujajo rast oziroma delitev celic. Mutacije spremenijo onkogene tako, da postanejo dejavni. Nekateri raziskovalci še vedno z vso gotovostjo trdijo, da že nekaj takšnih sprememb na rakastih genih sproži in povzroči vsakega raka pri človeku.

Drugi raziskovalci, med katerimi je tudi nekaj uglednih onkologov, to teorijo vse bolj odločno spodbijajo. Nibče ne dvomi, da je rak v bistvu bolezen DNK. Ko pa biologi raziskujejo začetke tumorjev, odkrivajo v celičnih jedrih še mnoge

druge nepravilnosti, ki sicer še niso rakaste, vendar lahko vodijo k raku. Celi kromosomi, ki nosijo po tisoč ali več genov, včasih manjkajo v celoti ali pa so podvojeni. Deli kromosomov so pogosto zamenjani, okrnjeni ali zraščeni. Kemični dodatki vplivajo na DNK ali na histonske beljakovine, okoli katerih se DNK ovija, tako, da utišajo pomembne gene, in sicer na način, ki naj bi bil povraten in ne enosmeren, kot je sicer značilno za mutacije.

Ugotovitve se kopičijo in iz njih so izšle vsaj tri hipoteze, ki tekmujejo z ustaljeno dogmatično razlago o tem, katere spremembe so zgodijo najprej in kateri odkloni imajo najmočnejši vpliv na desetletja dolg proces, ki celico in njene potomce iz krotkega tkiva spremeni v napadalni tumor. Nove razlage spodbijajo prevladujoči pogled, da bolezen nastane zaradi točno določenega stanja v ddnem zapisu. Dokazujejo, da je bolj koristno razmišljati o raku kot o posledici kaotičnih procesov, ki so kombinacija Murphyjevih in Darwinovih zakonov: vse, kar lahko gre narobe, bo šlo narobe, in da v tekmovalnem okolju preživijo in napredujejo tisti, ki so se zmožni najbolj učinkovito prilagajati.

Kljub skupnim izhodiščem nove teorije niso enotne v tem, kakšno zdravljenje naj bi bilo najbolj učinkovito. Iz nekaterih izbaja, da bi mnogo rakastih obohlenj lahko preprečili z boljšimi diagnostičnimi testi, spremenjenimi prehranjevalnimi navadami in z novimi zdravili – ali celo s starimi zdravili, denimo z aspirinom. Druge teorije takšnih upov ne dajejo.

Takoj je treba povedati, da je za navedeno besedilo značilna preprosta in učinkovita retorika, ki je v anglosaškem svetu razmeroma pogosta. Že takoj na začetku je uporabljeno značilno retorično sredstvo, ki ga je v mnogo bolj prefinjeni obliki uporabljal Grošelj, in sicer zvezo vprašanja in odgovora. V samem naslovu je zastavljeno vprašanje, *kaj povzročča raka* – kar pomeni, da je naslov neposredni del besedila –, besedilo pa s začnjenja z odgovori nanj, ki jih je mogoče prebirati že v različnih rubrikah v dnevnem časopisju in priljubljenih revijah in so postali zato del splošnega vedenja o vzrokih za nastanek raka, o katerem se ljudje že skoraj ne sprašujejo več. Prav to pa avtor v članku takoj izpodbije na preprost retorični način. Najprej sicer – navidezno – pritrđi ustaljenemu mnenju: *Vse to je brez dvoma tesno povezano z rakom*, takoj zatem pa ga z učinkovitim in neizpodbitnim dokazom zavrne: *Toda nič od naštetega ne more pojasniti resničnega izvora raka. Večina prebivalstva je namreč izpostavljena vplivu naštetih karcinogenov, a le majhen odstotek zaradi njih dobi nevarne tumorje.* Neposredna posledica takega retoričnega načina je dvojna: bralcu je izpodmaknjeno njegovo do tedaj bolj ali manj trdno prepričanje o vzrokih za nastanek raka, hkrati pa je v njem vzbujeno zanimanje, kateri vzroki pa so zares

pravi. Zdaj je odprta pot k predstavitvi znanstvenih dognanj o pravih vzrokih, pri čemer avtor uporabi isti retorični vzorec. Najprej predstavi zdaj že klasično spoznanje, da je rak v bistvu bolezen DNK, potem pa ga z novimi odkritji problematizira: *Nihče ne dvomi, da je rak v bistvu bolezen DNK. Ko pa biologi raziskujejo začetke tumorjev, odkrivajo v celičnih jedrih še mnoge druge nepravilnosti, ki sicer še niso rakaste, vendar lahko vodijo k raku. / ... / Nova spoznanja so proti koncu uvoda doživljajsko podprta še z opozorilom na splošno znano vedenje o Murphyjevih in Darwinovih zakonih: /Nove razlage/ Dokazujejo, da je bolj koristno razmišljati o raku kot o posledici kaotičnih procesov, ki so kombinacija Murphyjevih in Darwinovih zakonov: vse, kar lahko gre narobe, bo šlo narobe, in da v tekmovalnem okolju preživijo in napredujejo tisti, ki so se zmožni najbolj učinkovito prilagajati.*

Zdaj se za konec za trenutek ponovno vrnimo k prispevku o holesterolu. Omenjeni način pisanja v slovenskem prostoru danes ni osamljeni pojav – kot verjetno ni pisanje v reviji *Scientific American* v anglosaškem. To pa seveda najprej pomeni, da pisci pišejo v skladu s predstavami o načinu pisanja besedil, ki so posledica zgodovinskih okoliščin. Tem predstavam nikoli ni mogoče popolnoma ubežati. Članek o holesterolu je lep zgled za vpliv znanstvenega pisanja, ki so ga znanstveniki vajeni pri svojem vsakdanjem raziskovalnem delu in ga v različnih oblikah prenašajo tudi v poljudnoznanstveno pisanje. S tega stališča je morda prav simptomatičen izredno zanimiv in lepo napisan članek Borisa Sketa z naslovom *Nova rasa človeške ribice (Kako se »naredi« novo podvrsto ali članek o članku)*, ki je izšel v *Proteusu* leta 1993 – simptomatičen zaradi predpostavke, o kateri bi bilo vredno posebej razpravljati –, da je mogoče osnovno zgradbo znanstvenega prispevka preprosto uporabiti tudi pri pisanju poljudnoznanstvenega. Vendar se zdi, da pri njihovem pisanju veljajo ali vsaj naj bi veljala drugačna pravila. Na nekatera smo v tem prispevku skušali opozoriti. Seveda pa bi za problematičnost poljudnoznanstvenega pisanja pri nas morali poiskati vzroke. Naj omenim enega – ki je bistven in o katerem bi bilo treba posebej razmišljati –, in sicer preveliko zavezanost raziskovalcev in univerzitetnih učiteljev birokratskim aparatom države in univerze ter premajhno širši družbi.

Vpliv znanstvenega pisanja na poljudnoznanstvenega pa danes pri nas še zdaleč ni edini. Omeniti bi morali vsaj še splošno razširjeno načelo oblikovanja besedil z bolj ali manj implicitnimi povezavami med različnimi deli besedil – naj navedem samo prevode člankov iz *Spiegla*,

ki izhajajo v sobotni prilogi Dela, zgledov pa je še veliko. V kakšni povezavi je razbijanje trdnih skladenjskih pravil v slovenski poeziji že od šestdesetih let 20. stoletja dalje, sploh ni jasno. Kot ni jasno, na primer, zakaj je v slovenskem izobraževalnem sistemu, z vso previdnostjo rečeno, namenjeno več prostora kopičenju različnih vedenj in podatkov kot pa njihovemu povezovanju in globljemu razumevanju. In, če se vrnemo k našim, sodobnim besedilom: zakaj učinkujejo besedila, ki so izšla v *Proteusu* pred drugo svetovno vojno, na neki način tako domača (kar je očitno povezano z Grošljevo trojno simboliko *Proteusa*), pri branju besedil, napisanih leta 2003, pa tega občutka več nimamo. Wilhelm von Humboldt je dejal: »Čas pogosto privaja v govorico to, česar ta prej ni imela, ne da bi jo predrugačil v njenih zvokih in še manj v njenih formah in zakonih. Tedaj je v isto ohišje položen neki drug smisel /.../.« (Heidegger, 1995: 287.) Ta smisel je nejasen, vendar bi o njem veljalo z vso resnostjo razmišljati. V tem prispevku smo skušali na to le opozarjati, pred nami pa je naloga, napisati kulturno zgodovino Slovencev, kakršna je zapisana v slogovnem razvoju njihovih besedil.

LITERATURA

- BAKHTIN, M., 2000: The Problem of Speech Genres. *Modern Genre Theory*. Ur. D. Duff. Harlow: Longman, Pearson Education. 82–97.
- GROŠELJ, P., 1933: Kako so odkrili človeško ribico? *Proteus*. 1–7.
- 1935: Velikost in starost veseljstva. *Proteus*. 44.
- HEIDEGGER, M., 1995: *Na poti do govorice*. Ljubljana: Slovenska matica.
- HEISENBERG, W., 1970: *Natural law and the structure of matter*. London: Rebel Press.
- 1977: *Del in celota. Pogovori v območju atomske fizike*. Znanstvena knjižnica. Nova serija 7. Celje: Mohorjeva družba.
- PERUŠ, M., 2001: *Biomreže, mišljenje in zavest*. Maribor: Satjam.
- PLEMENITAŠ, A., ŽAKELJ MAVRIČ, M., 2003: Kaj vemo o holesterolu. Je holesterol koristen ali škodljiv? *Proteus*. 350–356.
- POGORELEC, B., 1977: O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ur. J. Vidmar, Š. Barbarič. Ljubljana: Slovenska matica. 209–304.
- 1999: Teorija slogovnega razvoja in slovenskega knjižnega razvoja. *Raziskovanje kulturne ustvarjalnosti na Slovenskem. Šumijev zbornik*. Razprave

Filozofske fakultete. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 107–119.

- SAJOVIC, T., 2002: Historistično oblikovanje slovenskih umetnostnih in neumetnostnih besedil v 19. stoletju. *Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture. Obdobja* 18. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 295–323.
- 2003: Slog je pomen, pomen je slog. Ivan Cankar: Edina beseda, Ciril Kosmač: Pomladni dan. *Slavistična revija*. 165–180.
- SKET, B., 1993: Nova rasa človeške ribice (Kako se »naredi« novo podvrsto ali članek o članku). *Proteus*. 3–11.
- VERSCHUEREN, J., 2000: *Razumeti pragmatiko*. Ljubljana: Založba / *cf.
- VIDMAR, M., 1935: *Moj pogled na svet*. Ljubljana: Merkur.
- WAYT GIBBS, W., 2003: Untangling the Roots of Cancer. *Scientific American* 1. 48–57.

Prva objava v zborniku *Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem. Členitev jezikovne resničnosti. Obdobja* 22. (2004), 239–252.

UMETNOSTNO BESEDILO IN JEZIKOSLOVJE

Na prvi pogled se zdi naslov prispevka dovolj neproblematičen: umetnostno besedilo je poseben jezikovni pojav, zato je popolnoma logično, da ga raziskuje znanost o jeziku, torej jezikoslovje. Vendar vsi vemo, da ga raziskuje tudi literarna veda. Vprašanje seveda je, kakšno je razmerje obeh ved do umetnostnega besedila in kakšno je razmerje med obema vedama. Na kratko je mogoče reči – problematično. Jezikoslovje se do umetnostnega besedila ali – pogojno rečeno – umetnostnega jezika vede precej zadržano in negotovo, medtem ko se literarna veda vede precej zadržano tako do jezikovnega »materiala« umetnostnega besedila kot do jezikoslovja, torej tiste vede, ki se ukvarja z jezikom.

Omenim naj samo en primer. Med nekaterimi preučevalci umetnostnih besedil, natančneje nekaterimi literarnimi zgodovinarji in literarnimi teoretiki, obstaja prepričanje, da pri raziskavah umetnostnih besedil ni mogoče uporabljati analitičnih postopkov posebne jezikoslovne discipline pragmatike. Vendar je ameriški filozof John R. Searle, avtor knjige *Speech Acts* oziroma *Govorna dejanja*, v razpravi *Logični status fikcijskega diskurza*, ki je prevedena tudi v slovenščino in objavljena v zborniku *Sodobna literarna teorija*, ki je izšel v knjižni zbirki *Temeljna dela*, nakazal, da utegne biti tako prepričanje napačno.

V razpravi je Searle največ časa posvetil ilokucijskemu dejanju trditve v časopisni vesti, torej nefikcijskem besedilu, in v romanu letos umrle pisateljice in filozofinje Iris Murdoch, torej fikcijskem besedilu, pri čemer so se vse besede pojavljale v dobesedni rabi.

Preden se lotim kratkega prikaza Searlovega razmišljanja o trditvi, moram opozoriti na dve spoznanji:

- Na splošno je ilokucijsko dejanje (ali dejanja), ki ga opravimo pri izjavljanju, funkcija pomena izreka. Vemo na primer, da z izrekanjem izreka *Marko lahko teče eno uro* opravimo eno vrsto iloku-

cijskega dejanja, z izrekanjem izreka *Marko lahko teče eno uro?* pa drugo vrsto ilokucijskega dejanja. Trdilna oblika pomeni namreč nekaj drugega kot vprašalna.

- Besede v nefikcijskih in fikcijskih delih imajo svoj slovarko določen pomen. Če pa imajo slovarko določen pomen, so tudi ilokucijska dejanja enaka.

Zdaj pa k trditvi. Po Searlu je trditev tip ilokucijskega dejanja, ki sledi nekaterim zelo specifičnim in pragmatičnim pravilom. Ta so:

1. Bistveno pravilo: Postavljalec trditve se zaveže, da je izražena propozicija resnična.
2. Pripravljalna pravila: Govorec mora biti sposoben priskrbeti dokaze ali razloge za resničnost izražene propozicije.
3. Govorcju in poslušalcju v kontekstu izreka ne sme biti očitno, da je izražena propozicija resnična.
4. Pravilo iskrenosti: Govorec se zaveže, da verjame v resničnost izražene propozicije.

Če govorec krši ta pravila, je trditev ponesrečena.

Problem trditve v fikcijskem besedilu lahko zelo preprosto izrazimo z vprašanjem: Kako je lahko izjava trditve, ko pa se ne drži nobenega od štirih pravil, ki so značilna za trditve?

Searlov odgovor je naslednji. Avtorica romana se pretvarja, da postavlja trditev. Ampak kaj to pravzaprav pomeni? Vrniti se moramo k štirim pragmatičnim pravilom, ki konstituirajo trditev v običajnih, nefikcijskih besedilih. Po Searlu so to pravila, ki besede (ali izreke) prirejajo svetu. To so vertikalna pravila, ki vzpostavijo povezave med jezikom in realnostjo. Fikcija pa – nasprotno – omogoča niz nelingvističnih, nesemantičnih oziroma horizontalnih konvencij, ki prekinajo povezavo med besedami in svetom, ki jih vzpostavijo prej omenjena pravila. Searle je prepričan, da take horizontalne konvencije, ki prekinajo povezavo med besedami in svetom, niso pravila pomena, v skladu s tem pa tudi ne spremenijo ali zamenjajo pomena nobene od besed ali drugih elementov jezika. Iz vsega tega Searle izpelje naslednji sklep: Zaigrane ilokucije, ki vzpostavljajo fikcijsko delo, omogoča obstoj niza konvencij. Ta razveljavi delovanje pravil, ki ilokucijska dejanja povežejo s svetom.

Razložiti je treba samo še, kako poteka pretvarjanje. Avtor se pretvarja, da opravlja ilokucijska dejanja tako, da dejansko izjavlja (piše) izreke. V terminologiji *Speech Acts*: ilokucijsko dejanje je le zaigrano, toda izjavno dejanje je resnično. Pri tem je treba poudariti, da izjavnih dejanj v fikciji ni mogoče ločiti od izjavnih dejanj v nefikcijskih besedilih.

Searle svojo analizo konča s končnim sklepom: Zaigrano opravljanje ilokucijskega dejanja, ki vzpostavlja pisanje fikcijskega dela, je v tem, da dejansko opravimo izjavna dejanja, pri tem pa imamo namero priklicati horizontalne konvencije, ki razveljavijo normalne ilokucijske zavezanosti izjav.

Searlov sklep lahko razumemo kot argument za zavrnitev prepričanja, da pri raziskavah umetnostnih besedil ni mogoče upoštevati spoznanj pragmatike.

Da se jezikoslovje ne bi smelo tako zadržano in negotovo vesti do umetnostnega besedila, nas prepričujeta tudi taki imeni, kot sta Roman Jakobson in Jan Mukaržovski, zadnji zlasti v razpravi *O pesniškem jeziku*, ki je izšla že leta 1940. V njej je Mukaržovski razložil, kaj sploh pomeni estetska funkcija, ki tako odločilno zaznamuje umetnostni jezik. Estetska funkcija namreč omogoča osredotočanje pozornosti na jezikovni znak in tako pomeni pravo nasprotje usmerjenosti na komunikacijo, ki je resnični namen jezika. To nekoliko nejasno opredelitev estetske funkcije (ki nima nobene zveze s pojmovanjem estetske funkcije kot zgolj lepote funkcije) je izostril v naslednji izredno pomembni izjavi (Mukaržovski, 1986: 51):

»V estetiki s pojmom ‚usmerjenost na izraz‘ razumemo osredotočenje pozornosti na izraz v vsej njegovi raznolikosti, še zlasti funkcionalni; pri tem z vidika sprejemnika nikakor ne izginejo zunajestetske funkcije jezikovnega znaka, še zlasti nobena od tistih treh osnovnih, ki jih je Bühler v svoji *Sprachtheorie* imenoval reprezentativna, ekspresivna in apelativna funkcija; jezikovni izraz – estetsko usmerjen – se svobodno sprehaja med njimi, vedno se lahko približuje katerikoli od njih ali pa se od katerekoli od njih oddaljuje ali pa jih kombinira na razne načine itn.«

In še drugje (Mukaržovski, 1986: 52):

»Okoliščina, da ima umetnostno izražanje za cilj sam izraz, nikakor ne pomeni, da pesniški jezik nima praktičnega pomena: zaradi estetske ‚samisebinamenskosti‘ je umetnostni jezik bolj usposobljen kot druge zvrsti jezika, da neprestano oživlja človekovo razmerje

do jezika in jezika do stvarnosti, da neprestano in na nov način odkriva notranjo zgradbo jezikovnega znaka in kaže nove možnosti njegove uporabe.«

O vsej problematičnosti razmerja med umetnostnim besedilom in znanostmi o njem pa je – vsaj v našem prostoru – morda najjasneje razmišljal Dušan Pirjevec.

Znanstveno raziskovanje umetnostnih besedil se lahko zasnje le na razkritju umetnostnega besedila v vsej njegovi pojavnosti, na védenju torej, da to umetnostno besedilo sploh *je*. Vendar pa znanost ne ostaja v območju tega prvotnega dogodka niti se ne dogaja kot razvijanje tega prvotnega védenja: brž ko znanost namreč »vé«, da umetnostno delo *je*, ga ne razume in ga ne sprejema več v razsežnosti tega *je*, marveč ga razume in sprejema samo še kot primerni predmet znanstvenega raziskovanja. Kot takega ga lahko preuči in zares spozna le znanost sama. *Biti-umetnostno-delo* pomeni za znanost le: *biti-predmet-znanosti*, sicer res predmet, ki se po svojih značilnostih loči od drugih predmetov, vendar na koncu koncev le samo predmet. Ta logika je določila najbolj znane določitve umetnosti in leposlovja, katerih najpomembnejši zagovorniki so bili Platon, Hegel, Marx, Taine, Croce in tudi strukturalisti. Po njej je bila umetnost »razglašena« za idejo v čutni obliki in za spoznavanje na način podob in intuicije. Ali, če navedemo Hegla, umetniško delo je čutno utelešenje duha oziroma čutno svétenje ideje, ali še drugače, čutno prikazovanje absolutnega. Po Pirjevcu (1991: 39) je prav ta logika omogočala in še omogoča najrazličnejše redukcionizme in manipulacije: »Umetnostno delo je tako možno obravnavati kot uresničenje neke ideje ali ideologije, kot izraz individualne psihofizične narave, kot odraz socialno zgodovinskih determinant ali pa kot uveljavljanje nekih podzavestnih formalnih in ideoloških struktur. V okvirih teh možnosti je možno z umetniškim delom tudi manipulirati bodisi v znanstvene bodisi v ideološke, politične, nacionalne, zgodovinske ali pedagoške namene.« Na drugem mestu (1991: 40) je predmetnost umetnostnega besedila, po kateri je to besedilo sploh dosegljivo znanosti, opisana tudi na sledeči način: »In v umetnostnem deluje v resnici marsikaj takega, kar res sodi v območje predmetnega, bivajočega in stvarskega. To so predvsem zvoki in njihova medsebojna razmerja, grafični znaki, besede, stavki, njihove zveze in pomeni, ideja, motivi, skratka celotno idejno-motivno-formalna struktura. Zraven pa še čustva, ki jih vzbujajo v bralcu, ter njeno celotno socialno, pedagoško, politično in podobno ‚učinkovanje‘.« In prav to

plast lahko in mora raziskovati znanost, tudi jezikoslovna znanost, ki je v zadnjih desetletjih izredno napredovala z različnimi novimi disciplinami, tudi v povezavi z drugimi vedami.

Vendar pa je že Hegel v *Predavanjih o estetiki* zapisal, da nam zgodovinska oblika umetnosti, ki je čutno svétenje ideje, ne velja več za najvišji način, v katerem si resnica priskrbi eksistenco (Hegel, 1970: 11). Po Heglu je najvišji način znanost, kajti le znanost lahko neposredno »spozna« bit, ki je absolutna ideja, ta pa je večno življenje in vsa resnica. Znanost je torej tako rekoč dolžna, da razruši čutno obliko, ki v umetnosti kot čutnem svétenju ideje »zakriva« idejo, in osamosvoji idejo, ki tako postane predmet znanosti oziroma znanstvenega raziskovanja, kar pomeni, da skuša znanost konkretno idejo umetniškega dela vključiti v območje neke višje ideje. To seveda pomeni tudi »smrt« zgodovinske oblike umetnosti kot čutnega svétenja ideje. Pri tem pa je treba takoj opozoriti, da je Hegel (1970: 19) zapisal tudi stavek: »Lahko sicer upamo, da se bo umetnost vedno bolj stopnjevala in se dovrševala, vendar je njena forma prenehala biti najvišja potreba duha.« Umetnost torej še vedno *bo* in kot vsi vemo, zares še vedno *obstaja*. Kako je to mogoče? Zopet se moramo vrniti k Heglu, in sicer k prvemu poglavju njegove *Fenomenologije duha*. V njem Hegel govori o neizmerni gotovosti čutnega vtisa o svetu, v katerega smo s svojim čutnim dojetjem potopljeni, vendar, pravi Hegel (1998: 61), »/t/a zagotovost pa se zares sama izdaja za najabstraktnjšo in najrevnejšo resnico. O tem, kar ve, izreka le tole: je; in njena resnica vsebuje edinole bit stvari«, ki jo v svoji *Logiki* imenuje tudi čista bit. Nenadoma se razkrije, da Hegel govori o dveh bitih in dveh resnicah, ali preprosto, zanj je čista bit, zgolj *je*, premalo in celo nič, vsa resnica je le tista bit, ki je absolutna ideja. Očitno torej je, da se umetnost lahko izogne svojemu koncu le tako, da *je*. V luči tega *je* pa seveda tudi absolutna ideja postane relativna in celo nekaj, kar »pozablja« in celo »ogroža« ta *je*. Bit in ideja nista več eno in isto, ampak se ločita. In v resnici se v sodobni umetnosti že od Baudelairja dalje vse močnejše kaže težnja po uveljavljanju ontološkega pomena umetnosti in izpodrivanju spoznavnega, pri čemer je treba opozoriti tudi na dejstvo, da je na podobno pot stopila tudi sodobna filozofija, omenimo naj samo njenega najvidnejšega predstavnika v 20. stoletju, »misleca bitik« Martina Heideggerja.

Šele zdaj je mogoče jasneje ugledati precej protislovno razmerje

med vedami, ki znanstveno raziskujejo umetnostna besedila, in umetnostnimi besedili samimi. Zopet se je treba vrniti k Heglovi opredelitvi zgodovinske oblike umetnosti kot čutnega svétenja ideje. Po Heglu taka zgodovinska oblika umetnosti ne velja več za najvišji način, v katerem si resnica priskrbi eksistenco. Najvišji način je namreč znanost, kajti le znanost lahko neposredno »spozna« resnico oziroma bit, ki je absolutna ideja. Zato znanost mora razrušiti čutno obliko, ki v umetnosti kot čutnem svetljenju ideje »zakriva« idejo, in osamosvojiti idejo, ki tako postane predmet znanosti oziroma znanstvenega raziskovanja. Prav zato znanstvene vede obravnavajo umetnostno delo »kot uresničenje neke ideje ali ideologije, kot izraz individualne psihofizične narave, kot odraz določene dobe ali pa kot uveljavljanje skritih slogovnih, ideoloških in podzavestnih struktur«. Vendar niti ideja ali ideologija, niti individualna psihofizična narava, niti določena doba in niti skrite slogovne, ideološke in podzavestne strukture – kar vse je v resnici sestavina umetnostnih besedil – ne pomenijo in ne predstavljajo umetniškosti umetnostnih besedil, vse to je namreč mogoče najti in z ustreznimi znanstvenimi metodami raziskovati tudi v neumetnostnih besedilih. Logični sklep je, da tudi čutno svétenje ideje ni umetniškost umetnostnih besedil. Na tem mestu je treba nadaljevati misel z dobesedno navedenimi Pirjevčevimi besedami (1991: 35): »/U/metnost kot nekaj bivajočega, kot realno socialno duhovno dejstvo, ni umetniškost umetnine, ampak samo njen pogoj, tako rekoč njena materialna osnova, iz česar sledi, da je umetnost kot sinteza čutnega in idejnega že vnaprej mišljena kot bivajoče sredi drugega bivajočega.« Tako razmišljanje seveda jasneje osvetljuje tudi vlogo znanosti, ki se ukvarjajo z umetnostjo, torej vlogo tudi tistih znanosti, katerih predmet so umetnostna besedila. Očitno torej je, da je znanostim na umetnosti dostopno samo to, »po čemer so umetnine podobne vsemu drugemu bivajočemu, vsem drugim realnim duhovno socialnim pojavom in dejstvom« (Pirjevec, 1991: 35). Po tem predmetnem postane umetnost oziroma umetnostno besedilo predmet znanosti, to predmetno pa je lahko – kot smo videli – le pogoj umetniškosti. Največja napaka, ki se lahko dogodi in se v resnici tudi pogosto dogaja znanostim, ki raziskujejo umetnostna besedila, je, da to predmetno ne razumejo kot le pogoj umetniškosti, ampak da ga izenačujejo z umetniškostjo. Zato pomeni enačba *biti-umetnostno-delo* = *biti-predmet-znanosti* v resnici

zanikovanje umetniškosti – ali s Pirjevčevimi besedami (1991: 35): »znanstveno raziskovanje se sprevrže v zanikovanje umetniškosti, tj. v konec umetnosti, brž ko ne ostane pri raziskovanju pogojev, marveč hoče eksplicirati implicitne ideje, individualno psihološke ter ekonomske socialne determinante, skrite stilistične, ideološke in druge podzavestne strukture kot pravo resnico umetnosti in umetnin.«

Kaj torej preostane znanostim, ki se ukvarjajo z umetnostnimi besedili, da ostanejo znanosti, ki ne »bršejo« resnice umetnostnih besedil? Ker je čutno svétenje ideje oziroma sinteza čutnosti in ideje, ki jo Hegel pripisuje zgodovinski obliki umetnosti, samo materialni pogoj, ne pa umetniškost umetnostnih besedil, znanostim ni treba »razrušiti« čutne oblike, ki v umetnosti zakriva idejo, in to idejo eksplicirati. S Pirjevčevimi besedami (1991: 36) se je treba vprašati: »Kaj pa, če je ta nezmožnost ideje, da bi se zares čisto izrazila v umetnosti, njena bistvena lastnost? Kaj pa, če se v razliki med čisto, *eksplicirano* (op. pisca) idejo in idejo, uresničeno v umetniškem delu, razkriva ideji sami prikrita njena lastna resnica?« Očitno torej je, da se resnica umetnosti in s tem umetnostnih besedil razkriva prav v razliki med idejo in umetnostjo, med idejo in čutnostjo, katere glavna in tudi edina sestavina v umetnostnih besedilih *je* prav jezik v vsej svoji celovitosti in v vseh svojih razsežnostih, v razliki med umetnostnim delom kot predmetom in umetnostnim delom kot delom, ki *je*. Zato znanosti, ki raziskujejo umetnostna besedila, »ne smejo ukinjati te temeljne razlike, kajti« to bi pomenilo »prikrivati resnico umetnostnih besedil« (Pirjevec, 1991: 36).

Iz vsega povedanega je zdaj mogoče morda nekoliko jasneje uzreti in tudi morda razumeti paradoks, ki se dogaja v jezikoslovju in ki bi ga lahko izrazili v obliki vprašanja:

Zakaj jezikoslovje razmeroma uspešno in rado raziskuje neumetnostna, torej na tak ali drugačen način uporabna besedila, pri katerih sta njihova ideja in njihov namen tako jasna in pri katerih se njihovega jezikovnega oblikovanja običajno najmanj zavedamo, s težavo pa umetnostna, pri katerih sta ideja in namen tako neoprijemljiva, zavedanje jezikovne oblikovanosti pa tako veliko?

Na podlagi dosedanjega razmišljanja je mogoče reči, da se raziskovanje uporabnih oziroma neumetnostnih besedil očitno giblje znotraj heglovskega razumevanja znanosti: uporabno oziroma neumetnostno besedilo je za znanost, konkretno za jezikoslovje, *le* njen

predmet, pri čemer mora znanost implicitno, torej tisto, kar ni dovolj razvidno v besedilih, s svojimi metodami čim bolj eksplicirati. Pa vendar moramo priznati, da tudi za tovrstna besedila velja, da najprej *so*, da torej najprej *obstajajo*, in to v vsej svoji celovitosti in v vseh svojih razsežnostih. To seveda najprej pomeni, da se *tudi* pri neumetnostnih besedilih vzpostavlja neukinljiva razlika med *biti-neumetnostno-besedilo* in, ko postane plen različnih znanstvenih metod, *biti-predmet-znanosti*. *Biti-neumetnostno-besedilo* torej nikakor ni isto kot *biti-predmet-znanosti*, zlasti pa ni isto kot *biti-predmet-točno določene ali točno določenih znanstvenih metod*. To seveda tudi pomeni, da nobena znanstvena metoda ni ekskluzivna oziroma večvredna metoda, ampak ima nujno omejeno vrednost. Hkrati to tudi pomeni, da je mogoče ustvarjati vedno nove znanstvene metode, katerim bodo dostopne tudi tiste razsežnosti neumetnostnih besedil, ki jih do sedaj znane metode niso mogle zajeti. Pri tem pa nikoli ne smemo pozabiti, da nobena znanstvena metoda – pa tudi skupek vseh znanstvenih metod – ne bo mogla ukiniti razlike, ki obstaja med konkretnim neumetnostnim besedilom in tem neumetnostnim besedilom kot predmetom znanstvenega preučevanja.

Tako razmišljanje seveda sili jezikoslovce, da skušajo odgovarjati na sledeče vprašanje: Ali bi torej ne bilo treba neumetnostna besedila brati, raziskovati in o njih razmišljati tudi skozi zorni kot umetnostnih besedil? Heidegger (1995: 26) je v predavanju *Govorica* izrekel naslednjo misel: »Pristno pesništvo ni nikoli zgolj višji način /.../ vsakdanje govornice. Prav narobe: vsakdanje govorjenje je pozabljen in zato obrabljen pesem, iz katere komaj še odzvanja klicanje.« Vendar klicanje – čeprav šibko – odzvanja iz vsakdanje govornice. V *Poti do govornice* je o govornih besedilih – velja pa seveda tudi za zapisana besedila –, ki sicer niso umetnostna in v katerih skušamo z vso jezikovno občutljivostjo izraziti svoje razmerje do neke predmetnosti oziroma resničnosti, zapisal tudi naslednje (Heidegger, 1995: 273–274): »Poved (pri Heideggerju to seveda ni jezikoslovni izraz, op. T. S.) je kazanje. V vsem, kar nas nagovarja, kar nas zadeva kot ogovorjeno in govorjeno, kar se nam prigovarja, kar kot negovorjeno čaka na nas, a tudi v govorjenju, ki ga sami izvršimo, vlada kazanje, ki pušča prisotno, da se prikaže, in odsotno, da odsije. Poved nikakor ni naknadni jezikovni izraz prikazujočega se, ampak vse sijanje in zbledenje počiva v kažoči povedi.

Poved sprosti prisotno v njegovo vsakokratno prisostvovanje, odsotno razprosti v njegovo vsakokratno odsostvovanje.«

Posebej moramo biti pozorni na Heideggerjevo misel, da »v govorjenju vlada kazanje, ki pušča prisotno, da se prikaže, in odsotno, da odsije«. Iz vsega do sedaj povedanega je jasno, da je to značilno predvsem za umetnostna besedila, v katerih v posebni luči sije bit oziroma je bivajočega, očitno pa je – če seveda sledimo Heideggerjevi misli in našim izkušnjam –, da to velja tudi za skrbneje oblikovana neumetnostna besedila. Vprašanje torej je, kako razumeti pojem jezikovne oblikovanosti, ki jo v svojih razpravah pogosto uporablja Breda Pogorelec (1977: 291, 301). V tem prispevku si bomo pri pojasnitvi tega pojma pomagali s knjigo Hansa-Petra Bayerdörferja *Poetik als sprachtheoretisches Problem*. V njej Bayerdörfer razpravlja sicer o teoretičnem pojmu razvidnosti jezika, ki pa je izredno podoben, če že ne sinonimen pojmu jezikovne oblikovanosti.

Čeprav po Bayerdörferju obstajajo različne oblike razvidnosti jezika, je za nas predvsem pomembno, kako se razvidnost kaže v retoričnih in umetnostnih besedilih.

V retoričnih besedilih je jezik sicer zelo razviden, ostane pa podrejen nečemu zunanjemu, namreč cilju prepričevanja, kar pomeni, da je jezik instrumentaliziran. Retorično besedilo je zato mogoče razumeti kot »ekstrovertirani« jezikovni dogodek. (Bayerdörfer (1967: 103) retorični jezikovni položaj razloži strukturalistično: »Razmerje med langue in parole se razkriva le z ene strani. Langue se namreč kaže le kot instrumentalni medij parole.«) V teoretični literaturi o učinkovanju retoričnih besedil zasledimo tudi nekoliko drugačna spoznanja: sporočilo oziroma glavna misel retoričnih besedil je najbolj prepričevalno oziroma prepričevalna takrat, kadar se (zlasti) poslušalci (racionalno) ne zavedajo jezikovnega oblikovanja – kar je seveda posledica načrtnega jezikovnega oblikovanja. (Najmanj se zavedamo jezika v neoblikovanih (neretoričnih) besedilih – pogosto bi to bilo celo moteče –, v katerih je sporočevalni namen dosežen z že avtomatiziranimi zgradbenimi vzorci in avtomatiziranimi besednimi zvezami. Najbolj značilen zgled so mali oglasi.)

V umetnostnih besedilih pa postane razvidna tako »funkcionalna« – lahko bi rekli tudi instrumentalna – kot tudi »oblikujoča« razsežnost jezikovnega pomenjanja – ali v strukturalistični terminologiji,

v umetnostnih besedilih postane razvidno dialektično razmerje med langue in parole. Pomenska struktura torej ni le podrejena taki ali drugačni ideji, takemu ali drugačnemu predmetu oziroma – z eno besedo – pomenu sporočila, marveč jo je treba razumeti tudi kot strukturo, ki ta pomen aktivno oblikuje oziroma ustvarja (Bayerdörfer, 1967: 104). Ali drugače – v umetnostnih besedilih jezik ne razkriva samo svojo instrumentalno naravo, ampak tudi sebe v vseh svojih razsežnostih. Obe ti razsežnosti tako učinkujeta razvidno in na izrazito razviden način razločeno, hkrati pa ju bralec doživlja bolj ali manj hkrati. Pri tem je posebej pomembna Bayerdörferjeva misel (1967: 107), da razvidnost jezika v umetnostnih besedilih, pa tudi v bolj pozorno in pretanjeno oblikovanih neumetnostnih besedilih (kot je soditi iz nekaterih njegovih navedb) ne pomeni razvidnosti nekakšnega ahistoričnega »bistva jezika«, saj se jezik v njem razkriva kot zgodovinski jezik, ki uresničuje zgodovinsko določene vsebine in oblike ter implicira zgodovinsko jezikovno zavest. To seveda pomeni, da konkretnih umetnostnih besedil ni mogoče dojemati v »praznem« času in »praznem« prostoru, ampak vedno tudi ob zavedanju številnih konkretnih neumetnostnih besedil. Umetnostna besedila in neumetnostna besedila zato sestavljajo neločljivo povezan skupni zgodovinski besedilni svet piscev in bralcev ter govorcev in poslušalcev, kar morata upoštevati tako raziskovanje slovenskega jezika kot raziskovanje slovenske književnosti.

V luči vsega razmišljanja v pričujočem članku pa je posebno pomembno tudi Bayerdörferjevo spoznanje, da postaneta v umetnostnih besedilih razvidni tako »funkcionalna« oziroma »instrumentalna« kot tudi »oblikujoča« razsežnost jezikovnega pomenjanja – ali drugače povedano, pomenska struktura ni le podrejena taki ali drugačni ideji, ampak je to tudi struktura, ki to idejo aktivno ustvarja. Razvidna razločitev na instrumentalno in oblikujočo razsežnost v umetnostnih in oblikovanih neumetnostnih besedilih tako poslušalcu ali bralcu v bistvu razkriva, da ideja v takih besedilih *obstaja* pravzaprav »po milosti« zgodovinskosti jezika. Na tem mestu velja problem osvetliti tudi z izkušnjo bivanjske polnosti, ki jo imamo pri branju takih besedil. Našo pozornost ne priteguje več le »gola« ideja, ki predstavlja »funkcionalno« razsežnost jezikovnega pomenjanja, ampak celotno besedilo v vseh svojih razsežnostih. Na kratko in morda nekoliko

nejasno: »pomenjati« začnejo bolj ali manj in z različno močjo vse jezikovne prvine, ki »oblikujejo« besedilo. Posledica je, da ideja nima več absolutne vrednosti, ampak le še relativno in omejeno – ali če navedemo Romana Jakobsona (1989: 178), »prevlada poetske funkcije nad referencialno ne zabriše reference, naredi jo le dvoumno«. Prav to pa je bilo tudi Pirjevčevo spoznanje.

Zadnje vprašanje, ki se ga moramo dotakniti pri našem razmišljanju, je: Kaj je pravzaprav tisto, ki povzroča jezikovno razvidnost – oziroma drugače, kaj je tisto, ki preprečuje, da bi se »funkcionalna« oziroma »instrumentalna« in »oblikujoča« razsežnost jezikovnega pomenjanja zlili ter da bi prevladala samo »funkcionalna«? Že dolgo je jasno, da je to mogoče doseči le s takimi jezikovnimi sredstvi in postopki, ki odstopajo od ustaljene in privajene rabe v knjižnem jeziku in ki zato načnejo ali porušijo, v vsakem primeru pa deavtomatizirajo že ustaljena pričakovanja. Pri tem ne smemo spregledati, da jezikovna deavtomatizacija pomeni konec koncev tudi miselno deavtomatizacijo – kar z nekoliko drugačnega zornega kota pojasnjuje zapisano misel o relativizaciji ideje (ki jo je treba razumeti v dovolj širokem pomenu) v umetnostnih in oblikovanih neumetnostnih besedilih (na tem mestu se ne morem spuščati v razpravljanje, ali lahko oblikovano neumetnostno besedilo preprosto enačimo z retoričnim neumetnostnim besedilom ali pa tega ne smemo storiti).

Čas je, da članek počasi pripeljemo h koncu, kar pa ne pomeni, da tudi razmišljanje o samem problemu, o katerem je treba reči vsaj še nekaj besed. Moderna jezikoslovna znanost je vsaj od Jakobsonove razprave o lingvistiki in poetiki začela močno širiti območje predmetnega v besedilih, in sicer tako v umetnostnih kot neumetnostnih. V ospredje je namreč stopila zavest, da se v besedilih *hkrati* pojavlja več funkcij, ki so med seboj v hierarhičnem razmerju, kar pomeni, da ena od njih v večji ali manjši meri prevladuje. Jakobson je tako razlikoval referencialno, emotivno, konativno, fatično, metajezikovno in poetsko funkcijo, ki jo opredeljuje naravnost k jeziku sporočila samega in ki jo lahko na neki način povezujemo z Bayerdörferjevim pojmom razvidnosti (Jakobson, 1989: 159–160). Za nas je pomembno, da je predmet znanstvenega preučevanja postala tudi poetska funkcija, ki ni omejena samo na umetnostna besedila, za slovensko jezikoslovje, ki še zdaleč ni izčrpalo predmetnega v besedilih, pa je še pomembnej-

ša misel, ki smo jo skušali razvijati v članku in ki jo je Jakobson (1989: 159) izrazil z naslednjimi besedami: »/L/ingvistična analiza poetske funkcije /mora/ preseči meje poezije, na drugi strani pa se lingvistična študija poezije ne sme omejiti na poetsko funkcijo.« Slovenska jezikoslovna znanost je v tem trenutku namreč morda preveč usmerjena v raziskovanje predvsem referencialne funkcije in različnih jezikovnih vzorcev, ki to funkcijo oblikujejo, in sicer skoraj izključno le v neumetnostnih besedilih. Ti vzorci pa že po svoji naravi učinkujejo predvsem kot jezikovni avtomatizmi. Zato potiskanje poetske funkcije, ki zagotavlja razvidnost jezikovne oblikovanosti besedila v vseh svojih razsežnostih, v določeni meri pa tudi drugih, nereferencialnih funkcij na obrobje znanstvenega zanimanja pomeni, da je tako razumljena znanost že v primerjavi z Jakobsonovim razumevanjem jezikoslovja reducirana znanost. Spoznanja take reducirane znanosti o jeziku pa so nujno omejena in pomenijo za vsako jezikovno skupnost posebno nevarnost: razmeroma hitro lahko postanejo normativna – zgled je na primer razširjeno poenotujoče lektoriranje besedil, ki na žalost preveč pogosto ne upošteva izraznosti besednega oblikovanja piscev.

Naloga slovenskega jezikoslovja zato je, da z modernimi znanstvenimi metodami vedno bolj širi tisto predmetno tako v umetnostnih kot neumetnostnih besedilih, ki je znanosti lahko dostopno in dosegljivo, pri čemer se mora jezikoslovje zavedati, da je vsako besedilo, umetnostno pa še posebej, v svoji eksistenci več kot le predmet znanosti. To razliko mora jezikoslovje – če hoče biti zvesto besedilom – resno upoštevati, čeprav je ni mogoče opisati na način eksaktnih disciplin. Hkrati pa jezikoslovje nikakor ne sme pozabiti na različne postopke zaznamovanosti, kajti šele ti omogočajo, da zasije jezik v vsej svoji zgodovinskosti. S tega stališča se razkrije raziskovanje zgodovine slovenskih knjižnih besedil kot ena najbolj temeljnih nalog slovenskega jezikoslovja, elektronska zbirka oziroma korpus slovenskih knjižnih besedil (t. i. FIDA) pa nepogrešljiv pripomoček.

LITERATURA

BAYERDÖRFER, H.-P., 1967: *Poetik als sprachtheoretisches Problem*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

- HEGEL, G. V. F., 1970: *Estetika* 1. Beograd: Kultura.
– 1998. *Fenomenologija duha*. Ljubljana: Analecta.
- HEIDEGGER, M., 1995: *Na poti do govorice*. Ljubljana: Slovenska matica.
- JAKOBSON, R., 1989: *Lingvistični in drugi spisi*. Studia humanitatis. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
- MUKARŽOVSKI, J., 1986: *Struktura pesničkog jezika*. R. Jakobson, N. Trubeckij, V. Matezijus; B. Havranek, P. Bogatirjov, N. Dumovo, J. Mukaržovski i P. Savicki. *Teze Praškog lingvističkog kružoka*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- PIRJEVEC, D., 1991: *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Ljubljana: Aleph, LDS.
- POGORELEC, B., 1977: O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ljubljana: Slovenska matica. 290–304.
- SEARLE, J. R., 1995: Logični status fikcijskega diskurza. *Sodobna literarna teorija*. Zbornik. Ur. A. Pogačnik. Knjižna zbirka Temeljna dela. Ljubljana: Krtina. 143–155.
-

Prva objava v reviji *Jezik in slovstvo* (1999–2000), 223–230.

JEZIK, UMETNOST IN KVANTNA FIZIKA

Ko se odločimo, da bomo uporabili jezik, smo prisiljeni izbirati med neštevilnimi jezikovnimi sredstvi. Poseben, značilen izbor teh sredstev lahko imenujemo zelo na splošno slog. Vendar s tem nismo povedali še nič bistvenega, tudi običajna razumevanja sloga kot nečesa površinskega, zgolj oblikovnega, izražajo prej nerazumevanje, in sicer nerazumevanje same narave jezika. Slog namreč nikakor ni bolj ali manj lepa obleka vsebine, slog je mnogo več, je pomen. Ali kot je zapisal Verschueren (2000: 22):

»Jezik je poglavitno sredstvo, s katerim poskušamo ustvariti pomen v svetu, ki sam po sebi nima pomena. Ta visokoleteča zahteva pa ne zadeva le vzvišenega filozofskega iskanja smisla življenja, /.../ tvorjenje pomena je tudi nevpadljiv, vsakdanji pojav, ki ga najdemo povsod, kjer uporabljajo jezik. Zato niti (individualna) izbira med *Janez je razbil kipec* in *Kipec se je razbil* niti (konvencionalna) izbira med *golobrad* in *brezbrad* nista nepomembni.«

Ponovimo prvi stavek še enkrat. »Jezik je poglavitno sredstvo, s katerim poskušamo ustvariti pomen v svetu, ki sam po sebi nima pomena.« Stavek nam vedno bolj zveni kot filozofska izjava, ki podeljuje jeziku pomen osmišljevalca sveta okoli nas. Tako kot sta to ob filozofiji tudi predvsem umetnost in znanost, vsaka na svoj poseben način, in ki, vsaka na svoj poseben način – tako kot filozofija –, »uporabljata« jezik. Namen razprave je zato razmišljanje o tej pomenotvorni, osmišljevalski vlogi jezika v umetnosti in predvsem v znanostih, tako v znanostih, ki preučujejo umetnostna besedila, kot v naravoslovnih znanostih, predvsem v kvantni fiziki, ki se je ob srečanju z nedoumljivim kvantnim svetom morala neizogibno srečati tudi z jezikom.

Pri razmišljanju o vlogi jezikoslovne znanosti pri raziskovanju umetnostnega jezika sem se zatekel kar k svojemu članku z naslovom *Umetnostno besedilo in jezikoslovje* (Sajovic, 1999–2000), in sicer tistemu delu

(224–227), kjer sem predstavil predvsem nekatera spoznanja Dušana Pirjevca, ki se bodo pokazala za presenetljivo podobna spoznanjem kvantnih fizikov o vlogi njihove znanosti in jezika pri njihovem dialogu s kvantno resničnostjo. V članku sem opozoril, da se jezikoslovje ne bi smelo tako zadržano in negotovo vesti do umetnostnega besedila, o čemer nas prepričujeta tudi taki imeni, kot sta Roman Jakobson in Jan Mukaržovski, zadnji zlasti v razpravi *O pesniškem jeziku*, ki je izšla že leta 1940. V njej je Mukaržovski razložil, kaj sploh pomeni estetska funkcija, ki tako odločilno zaznamuje umetnostni jezik. Estetska funkcija namreč omogoča osredotočanje pozornosti na jezikovni znak in tako pomeni pravo nasprotje usmerjenosti na komunikacijo, ki je resnični namen jezika. To nekoliko nejasno opredelitev estetske funkcije (ki nima nobene zveze s pojmovanjem estetske funkcije kot zgolj lepote funkcije) je izostril v naslednji izredno pomembni izjavi (Mukaržovski, 1986: 51):

»V estetiki s pojmom ‚usmerjenost na izraz‘ razumemo osredotočenje pozornosti na izraz v vsej njegovi raznolikosti, še zlasti funkcionalni; pri tem z vidika sprejemnika nikakor ne izginejo zunajestetske funkcije jezikovnega znaka, še zlasti nobena od tistih treh osnovnih, ki jih je Bühler v svoji *Sprachtheorie* imenoval reprezentativna, ekspresivna in apelativna funkcija; jezikovni izraz – estetsko usmerjen – se svobodno sprehaja med njimi, vedno se lahko približuje katerikoli od njih ali pa se od katerekoli od njih oddaljuje ali pa jih kombinira na razne načine itn.«

In še drugje (Mukaržovski, 1986: 52):

»Okoliščina, da ima umetnostno izražanje za cilj sam izraz, nikakor ne pomeni, da pesniški jezik nima praktičnega pomena: zaradi estetske ‚samisebinamenskosti‘ je umetnostni jezik bolj usposobljen kot druge zvrsti jezika, da neprestano oživlja človekovo razmerje do jezika in jezika do stvarnosti, da neprestano in na nov način odkriva notranjo zgradbo jezikovnega znaka in kaže nove možnosti njegove uporabe.«

O vsej problematičnosti razmerja med umetnostnim besedilom in znanostmi o njem je – vsaj v našem prostoru – morda najjasneje razmišljal Dušan Pirjavec.

Znanstveno raziskovanje umetnostnih besedil se lahko zasnuje le na razkritju umetnostnega besedila v vsej njegovi pojavnosti, na védenju torej, da to umetnostno besedilo sploh *je*. Vendar pa znanost ne ostaja v območju tega prvotnega dogodka niti se ne dogaja kot

razvijanje tega prvotnega védenja: brž ko znanost namreč »vé«, da umetnostno delo *je*, ga ne razume in ga ne sprejema več v razsežnosti tega *je*, marveč ga razume in sprejema samo še kot primerni predmet znanstvenega raziskovanja. Kot takega ga lahko preuči in zares spozna le znanost sama. *Biti-umetnostno-delo* pomeni za znanost le: *biti-predmet-znanosti*, sicer res predmet, ki se po svojih značilnostih loči od drugih predmetov, vendar na koncu koncev le samo predmet. Ta logika je določila najbolj znane določitve umetnosti in leposlovja, katerih najpomembnejši zagovorniki so bili Platon, Hegel, Marx, Taine, Croce in tudi strukturalisti. Po njej je bila umetnost »razglašena« za idejo v čutni obliki in za spoznavanje na način podob in intuicije. Ali, če navedemo Hegla, umetniško delo je čutno utelešenje duha oziroma čutno svetljenje ideje, ali še drugače, čutno prikazovanje absolutnega. Po Pirjevcu (1991: 39) je prav ta logika omogočala in še omogoča najrazličnejše redukcionizme in manipulacije:

»Umetnostno delo je tako možno obravnavati kot uresničenje neke ideje ali ideologije, kot izraz individualne psihofizične narave, kot odraz socialno zgodovinskih determinant ali pa kot uveljavljanje nekih podzavestnih formalnih in ideoloških struktur. V okvirih teh možnosti je možno z umetniškim delom tudi manipulirati bodisi v znanstvene bodisi v ideološke, politične, nacionalne, zgodovinske ali pedagoške namene.«

Na drugem mestu (Pirjavec, 1991: 40) je predmetnost umetnostnega besedila, po kateri je to besedilo sploh dosegljivo znanosti, opisana tudi na sledeči način: »In v umetnostnem deluje v resnici marsikaj takega, kar res sodi v območje predmetnega, bivajočega in stvarskega. To so predvsem zvoki in njihova medsebojna razmerja, grafični znaki, besede, stavki, njihove zveze in pomeni, ideja, motivi, skratka celotno idejno-motivno-formalna struktura. Zraven pa še čustva, ki jih vzbujajo v bralcu, ter njeno celotno socialno, pedagoško, politično in podobno »učinkovanje«.« In prav to plast lahko in mora raziskovati znanost, tudi jezikoslovna znanost, ki je v zadnjih desetletjih izredno napredovala z različnimi novimi disciplinami, tudi v povezavi z drugimi vedami.

Vendar pa je že Hegel v *Predavanjih o estetiki* zapisal, da nam zgodovinska oblika umetnosti, ki je čutno svetljenje ideje, ne velja več za najvišji način, v katerem si resnica priskrbi eksistenco (Hegel, 1970: 11). Po Heglu je najvišji način znanost, kajti le znanost lahko neposredno »spozna« bit, ki je absolutna ideja, ta pa je večno življenje in vsa

resnica. Znanost je torej tako rekoč dolžna, da razruši čutno obliko, ki v umetnosti kot čutnem svétenju ideje »zakriva« idejo, in osamosvoji idejo, ki tako postane predmet znanosti oziroma znanstvenega raziskovanja, kar pomeni, da skuša znanost konkretno idejo umetniškega dela vključiti v območje neke višje ideje. To seveda pomeni tudi »smrt« zgodovinske oblike umetnosti kot čutnega svétenju ideje. Pri tem pa je treba takoj opozoriti, da je Hegel (1970: 19) zapisal tudi stavek:

»Lahko sicer upamo, da se bo umetnost vedno bolj stopnjevala in se dovrševala, vendar je njena forma prenehala biti najvišja potreba duha.«

Umetnost torej še vedno *bo* in kot vsi vemo, zares še vedno *obstaja*. Kako je to mogoče? Zopet se moramo vrniti k Heglu, in sicer k prvemu poglavju njegove *Fenomenologije duha*. V njem Hegel govori o neizmerni gotovosti čutnega vtisa o svetu, v katerega smo s svojim čutnim dojetanjem potopljeni, vendar, pravi Hegel (1998: 61), »/t/a zagotovost pa se zares sama izdaja za najabstraktnjšo in najrevnejšo resnico. O tem, kar ve, izreka le tole: je; in njena resnica vsebuje edinole bit stvari«, ki jo v svoji *Logiki* imenuje tudi čista bit. Nenadoma se razkrije, da Hegel govori o dveh bitih in dveh resnicah, ali preprosto, zanj je čista bit, zgolj *je*, premalo in celo nič, vsa resnica je le tista bit, ki je absolutna ideja. Očitno torej je, da se umetnost lahko izogne svojemu koncu le tako, da *je*. V luči tega *je* pa seveda tudi absolutna ideja postane relativna in celo nekaj, kar »pozablja« in celo »ogroža« ta *je*. Bit in ideja nista več eno in isto, ampak se ločita. In v resnici se v sodobni umetnosti že od Baudelairja dalje vse močnejše kaže težnja po uveljavljanju ontološkega pomena umetnosti in izpodrivanju spoznavnega, pri čemer je treba opozoriti tudi na dejstvo, da je na podobno pot stopila tudi sodobna filozofija, omenimo naj samo njenega najvidnejšega predstavnika v 20. stoletju, »misleca biti« Martina Heideggerja.

Šele zdaj je mogoče jasneje ugledati precej protislovno razmerje med vedami, ki znanstveno raziskujejo umetnostna besedila, in umetnostnimi besedili samimi. Zopet se je treba vrniti k Heglovi opredelitvi zgodovinske oblike umetnosti kot čutnega svétenju ideje. Po Heglu taka zgodovinska oblika umetnosti ne velja več za najvišji način, v katerem si resnica priskrbi eksistenco. Najvišji način je namreč znanost, kajti le znanost lahko neposredno »spozna« resnico oziroma

bit, ki je absolutna ideja. Zato znanost mora razrušiti čutno obliko, ki v umetnosti kot čutnem svétenju ideje »zakriva« idejo, in osamosvojiti idejo, ki tako postane predmet znanosti oziroma znanstvenega raziskovanja. Prav zato znanstvene vede obravnavajo umetnostno delo »kot uresničenje neke ideje ali ideologije, kot izraz individualne psihofizične narave, kot odraz določene dobe ali pa kot uveljavljanje skritih slogovnih, ideoloških in podzavestnih struktur«. Vendar niti ideja ali ideologija, niti individualna psihofizična narava, niti določena doba in niti skrite slogovne, ideološke in podzavestne strukture – kar vse je v resnici sestavina umetnostnih besedil – ne pomenijo in ne predstavljajo umetniškosti umetnostnih besedil, vse to je namreč mogoče najti in z ustreznimi znanstvenimi metodami raziskovati tudi v neumetnostnih besedilih. Logični sklep je, da tudi čutno svétenju ideje ni umetniškost umetnostnih besedil. Na tem mestu je treba nadaljevati misel z dobesedno navedenimi Pirjevčevimi besedami (1991: 35):

»/U/umetnost kot nekaj bivajočega, kot realno socialno duhovno dejstvo, ni umetniškost umetnine, ampak samo njen pogoj, tako rekoč njena materialna osnova, iz česar sledi, da je umetnost kot sinteza čutnega in idejnega že vnaprej mišljena kot bivajoče sredi drugega bivajočega.«

Tako razmišljanje seveda jasneje osvetljuje tudi vlogo znanosti, ki se ukvarjajo z umetnostjo, torej vlogo tudi tistih znanosti, katerih predmet so umetnostna besedila. Očitno torej je, da je znanostim na umetnosti dostopno samo to, »po čemer so umetnine podobne vsemu drugemu bivajočemu, vsem drugim realnim duhovno socialnim pojavom in dejstvom« (Pirjevec, 1991: 35). Po tem predmetnem postane umetnost oziroma umetnostno besedilo predmet znanosti, to predmetno pa je lahko – kot smo videli – le pogoj umetniškosti. Največja napaka, ki se lahko dogodi in se v resnici tudi pogosto dogaja znanostim, ki raziskujejo umetnostna besedila, je, da to predmetno ne razumejo kot le pogoj umetniškosti, ampak da ga izenačujejo z umetniškostjo. Zato pomeni enačba *biti-umetnostno-delo = biti-predmet-znanosti* v resnici zanikovanje umetniškosti – ali s Pirjevčevimi besedami (1991: 35):

»/Z/nanstveno raziskovanje se sprevrže v zanikovanje umetniškosti, tj. v konec umetnosti, brž ko ne ostane pri raziskovanju pogojev, marveč hoče eksplicirati implicitne ideje, individualno psihološke ter ekonomske socialne determinante, skrite stilistične, ideološke

in druge podzavestne strukture kot pravo resnico umetnosti in umetnin.«

Kaj torej preostane znanostim, ki se ukvarjajo z umetnostnimi besedili, da ostanejo znanosti, ki ne »brišejo« resnice umetnostnih besedil? Ker je čutno svätenje ideje oziroma sinteza čutnosti in ideje, ki jo Hegel pripisuje zgodovinski obliki umetnosti, samo materialni pogoj, ne pa umetniškost umetnostnih besedil, znanostim ni treba »razrušiti« čutne oblike, ki v umetnosti zakriva idejo, in to idejo eksplicirati. S Pirjevčevimi besedami (1991: 36) se je treba vprašati: »Kaj pa, če je ta nezmožnost ideje, da bi se zares čisto izrazila v umetnosti, njena bistvena lastnost? Kaj pa, če se v razliki med čisto, eksplicirano (opomba pisca) idejo in idejo, uresničeno v umetniškem delu, razkriva ideji sami prikrita njena lastna resnica?« Očitno torej je, da se resnica umetnosti in s tem umetnostnih besedil razkriva prav v razliki med idejo in umetnostjo, med idejo in čutnostjo, katere glavna in tudi edina sestavina v umetnostnih besedilih *je* prav jezik v vsej svoji celovitosti in v vseh svojih razsežnostih, v razliki med umetnostnim delom kot predmetom in umetnostnim delom kot delom, ki *je*. Zato znanosti, ki raziskujejo umetnostna besedila, »ne smejo ukinjati te temeljne razlike, kajti to bi pomenilo prikrivati resnico umetnostnih besedil« (Pirjevec, 1991: 36). Ali če povemo še nekoliko drugače: ker v luči te temeljne razlike ideja nima več absolutne vrednosti, ampak le še relativno in omejeno, začnejo »pomenjati« – kot sem zapisal v zaključku članka (228) – bolj ali manj in z različno močjo vse jezikovne prvine, ki oblikujejo besedilo. Roman Jakobson (1989: 178) je to izrazil na svoj način, v svojem teoretskem jeziku:

»Prevlada poetske funkcije nad referencialno ne zabriše reference, naredi jo le dvoumno.«

Na neki način podobne spoznavne težave ima kvantna fizika s kvantnim svetom. Vedenje elektronov na primer ne moremo pojasniti z zaznavami in izkušnjami z velikimi telesi in se zdi skrivnostno vsakomur, naj bo novinec ali izkušen fizik. Tretja knjiga *Feynmanovih predavanj iz fizike* (Richard Feynman je angleški fizik in Nobelov nagrajenec) uvede interferenčni poskus z elektroni takole:

»Tako se lotimo osnov skrivnostnega vedenja v njegovi najbolj nenavadni obliki. Izberemo si pojav, ki ga je nemogoče, *popolnoma* nemogoče, pojasniti po klasični poti in v katerem je srce kvantne mehanike. V resnici vsebuje edino skrivnost.« (Janez Strnad, 2001: 45–46.)

Opis poskusa zaradi pomena samega spoznanja, ki ga poskus razkriva, večje nazornosti predstavitve – in konec koncev zaradi tega, da bi si sploh lahko predstavljali neskončno nedoumljivost kvantnih pojavov, obširneje povzemam po Brianu Greenu (2004: 113–118, 124–127). S tem sem se hotel izogniti tudi morebiti napačni razlagi poskusa.

Svetlobni vir – med vedenjem fotonov, to je svetlobnih delcev, in vedenjem elektronov v tem primeru ni nobene razlike – usmerimo proti tanki trdni oviri, v katero sta zarežani dve reži. Fotografska plošča posname svetlobo, ki pada skozi reži. Poskus je sestavljen tako, da primerja slike na fotografskih ploščah, kadar sta odprti posamezni reži oziroma obe hkrati in je svetlobni vir vključen.

Kadar je odprta desna reža, svetloba pade skoznjo in osvetli desno stran fotografije. Na fotografiji se izriše projekcija desne reže. Če je desna reža pokrita in je odprta samo leva, se osvetli leva stran fotografije; na fotografiji se izriše projekcija leve reže. Če pa sta odprti *obe* reži, po Newtonovi predstavi o svetlobi, sestavljeni iz delcev, pričakujemo kombinacijo fotografij, ko je bila odprta samo desna reža in ko je bila odprta samo leva reža. O Newtonovih delcih svetlobe razmislimo kot o šibrah, ki jih izstrelimo v oviro: tiste, ki se prebijejo skozi reži, bodo ploščo zadele na dveh območjih, poravnanih z režama. Valovna slika svetlobe pa v nasprotju s tem prikaže povsem drugačno sliko dogajanja, kadar sta odprti obe reži.

Za trenutek si zamislimo, da nimamo opravka s svetlobnimi valovi, pač pa z vodnimi. O vodi pač lažje razmišljamo, rezultat, do katerega bomo prišli, pa je enak. Ko vodni valovi zadenejo oviro, se na drugi strani vsake reže pojavijo krožni valovi, podobni tistim, ki jih dobimo, ko v tolmun vržemo kamen. Ko se valovi, ki prihajajo iz vsake reže, začno prekrivati, se zgodi nekaj zelo zanimivega. Če se prekrijeta dva vrha vala, se višina vodnega vala v tisti točki poveča in predstavlja vsoto višin dveh posameznih vrhov. Če se prekrijeta dve dolini, se globina vodne depresije v tej točki enako poveča. In če se valovni vrh iz ene reže prekrije z valovno dolino druge reže, se *medsebojno izničita*. Vmes med temi skrajnimi prekrivanji – vrhovi z vrhovi, doline z dolinami ter vrhovi z dolinami – je obilica delnih prirastkov in izničenj višin.

Ker fotografska plošča posname, v kolikšni meri jo »zaziba« nanjo padajoča svetloba, lahko enako pridemo do zaključka, da tudi v primeru svetlobnega žarka dobimo fotografijo, na kateri se izmenjuje vrsta

svetlih in temnih prog, kadar sta odprti obe reži. Najsvetlejšje proge na sliki so tam, kjer se vrhovi (ali doline) svetlobnih valov iz obeh rež ujemajo, temna območja pa označujejo mesta, kjer se valovni vrhovi z ene reže ujemajo z valovnimi dolinami druge reže, zaradi česar se izničijo. Zaporedje svetlih in temnih prog je znano kot *interferenčni vzorec*. Ta fotografija je bistveno drugačna od fotografije, ki bi jo pričakovali po Newtonovi predstavi o svetlobi, sestavljeni iz delcev – ta bi namreč vsebovala le podobi projekcij obeh rež; konkretni poskus torej pokaže razliko med korpuskularnim in valovnim značajem svetlobe.

V resnici je mikroskopski svet veliko bolj zapleten. Tudi če jakost svetlobnega vira vse bolj zmanjšujemo – vse do meje, kjer proti oviri pošiljamo *posamezne* fotone *enega po enega*, na primer vsakih deset sekund – še vedno dobimo fotografijo z interferenčnim vzorcem. Če počakamo dovolj dolgo, da se veliko število teh ločenih svežnjev svetlobe prebije skozi reže in vsak na fotografski plošči pusti točko, kjer jo je zadel, bodo te točke nazadnje dale podobo interferenčnega vzorca s slike. To je osupljivo. Kako lahko *posamezni* fotoni, ki zaporedoma letijo skozi zaslon in vsak posebej zadenejo fotografsko ploščo, sodelujejo in ustvarijo svetle in temne proge interferirajočih valov? Vsakdanje razmišljanje narekuje, da vsak foton pade bodisi skozi levo bodisi skozi desno režo, zato bi pričakovali, da se na fotografiji izrišeta projekciji obeh rež. Vendar se to ne zgodi.

Poskušajmo pojav opisati še malce drugače. Zaprimo levo režo in fotone enega po enega izstreljimo proti oviri. Nekateri se prebijejo skozi, drugi ne. Tisti, ki se, na fotografski plošči točko za točko ustvarijo podobo desne reže. Nato z novo fotografsko ploščo poskus ponovimo, le da tokrat odpremo obe reži. Ob tem seveda pomislimo, da bomo s tem le povečali število fotonov, ki letijo skozi reže v oviri in zadenejo fotografsko ploščo, s čimer film izpostavimo večji količini svetlobe kot v prvem poskusu. A ko pozneje preučimo nastalo sliko, ugotovimo, da na fotografski plošči ne obstajajo le mesta, ki so bila temna pri prvem poskusu in so zdaj, po pričakovanjih, svetla, pač pa tudi mesta, ki so bila svetla pri prvem poskusu in so zdaj – zaradi interferenčnega vzorca – temna. S *povečanjem* števila posameznih fotonov, ki so zadeli fotografsko ploščo, smo na določenih mestih *zmanjšali* svetlost slike. Začasno ločeni posamezni fotoni nekako uspejo izničiti drug drugega. Pomislite, kako noro je to: fotoni, ki bi leteli skozi desno režo in zadeli film na

eni izmed temnih prog interferenčnega vzorca, tega ne naredijo, kadar je odprta *leva* reža (zaradi česar je proga zdaj temna). A kako lahko na majcen sveženj svetlobe, ki leti skozi eno režo, karkoli vpliva dejstvo, da je odprta tudi *druga* reža? Feynman je dejal, da je to tako čudno, kot če bi z brzostrelko streljali proti zaslonu: ko sta obe reži odprti, bi neodvisne posamezno izstreljene krogle nekako izničile druga drugo in za seboj pustile vzorec nedotaknjenih mest na tarči – mest, ki jih *je* mogoče zadeni samo, kadar je odprta le ena reža v zapreki.

Fotoni torej nekako – čeprav so delci – utelešajo tudi značilnosti valovanja svetlobe. Dejstvo, da energijo teh delcev določa značilnost valovanja – frekvenca –, je prvi pokazatelj, da gre za nenavadno zvezo. Toda fotoelektrični efekt ter poskus z dvojno režo potrjujeta domnevo. Fotoelektrični učinek kaže, da ima svetloba lastnosti delcev, poskus z dvojno režo pa razkriva interferenčne lastnosti svetlobe. Tako lahko rečemo, da ima svetloba *lastnosti valovanja in hkrati lastnosti delcev*. V mikroskopskem svetu se moramo odreči intuitivnemu dojetanju, da je nekaj bodisi delec bodisi valovanje, in sprejeti možnost, da je *oboje*. Tu pride do izraza Feynmanova izjava, češ da »kvantne mehanike nihče ne razume«. Lahko izgovarjamo besede, kot so »dvojnost valovanje/delec«, in jih prevedemo v matematično obliko, ki opisuje poskuse z neverjetno točnostjo. Vendar je to osupljivo značilnost mikroskopskega sveta na globlji, intuitivni ravni izjemno težko dojeti.

Green (predvsem na straneh od 124 do 127) je predstavil tudi Feynmanovo interpretacijo »dvojnosti« pojavljanja delcev v kvantnem svetu. Feynman se je osredotočil na elektrone, spoznanja pa veljajo za vse delce. Green je najprej razložil klasično, valovno razlago nenavadnosti pri poskusu z dvojno režo. Interferenčni vzorec nas bega zato, ker si predstavljamo, da vsak elektron preleti bodisi desno bodisi levo režo, zato pričakujemo, da bo fotografski rezultat predstavljala kombinacija slikovnih projekcij desne in leve reže. Elektron, ki leti skozi desno režo, se naj ne bi zmenil za to, da obstaja še leva reža, in obratno. Pa vendar se. Interferenčni vzorec, ki nastane, zahteva prekrivanje in mešanje med *nečim*, kar je občutljivo na obe reži, čeprav izstreljujemo elektrone enega po enega. Schrödinger, de Broglie in Born so pojasnili ta pojav tako, da so vsakemu elektronu pridružili verjetnostni val. Tako kot vodni valovi elektronov verjetnostni val »vidi« obe reži in zaradi tega interferira. Mesta, kjer je verjetnostni val zaradi prekrivanja večji, tako kot mesta

izrazitejšega zibanja, so lokacije, kjer elektron najdemo z večjo verjetnostjo; mesta, kjer je verjetnostni val zaradi prekrivanja zmanjšan, tako kot mesta z rahlejšim zibanjem oziroma popolnim mirovanjem, so lokacije, kjer je verjetnost, da najdemo elektron, manjša oziroma nič. Elektroni, ki eden po eden zadevajo fosforescenčni zaslon, so porazdeljeni skladno s tem verjetnostnim profilom, zato dajo interferenčni vzorec.

»Feynman pa se je zadeve lotil drugače. Pod vprašaj je postavil osnovno klasično predpostavko, da vsak elektron leti bodisi skozi levo režo bodisi skozi desno režo. Morda pomislite, da je dvom o tako temeljni lastnosti delovanja stvari odveč. Navsezadnje, kaj ne moremo *opazovati* predela med režama in fosforescenčnim zaslonom in *pogledati*, skozi katero režo gre elektron? Lahko. Vendar smo s tem poskus *spremenili*. Da elektron *vidimo*, mu moramo nekaj *storiti* – lahko ga na primer osvetlimo, torej z njega odbijamo fotone. V vsakdanjih razsežnostih so fotoni neznatne sonde, ki se odbijajo od dreves, slik in ljudi, ne da bi imeli kakšen vpliv na gibanje teh razmeroma velikih snovnih teles. A elektroni so majceni svežnji snovi. Ne glede na to, kako previdno določite, skozi katero režo je šel elektron, fotoni, ki se odbijajo od elektrona, nujno vplivajo na njegovo nadaljnje gibanje. In ta sprememba gibanja spremeni rezultat poskusa. Če ga zmotite samo toliko, da določite, skozi katero režo je letel elektron, se podoba na zaslonu spremeni /.../«

Nimamo več interferenčnega vzorca, pač pa dobimo posnetek s slikovnicama projekcijama obeh rež!

»Ko enkrat ugotovimo, da je posamezen elektron letel bodisi skozi levo bodisi skozi desno režo, interferenca med obema režama izgine.

Feynmanov dvom je bil upravičen, saj so – kljub temu da mora po naših izkušnjah posamezni elektron skozi eno ali drugo režo – proti koncu dvajsetih let prejšnjega stoletja fiziki ugotovili, da vsakršno prizadevanje za potrditev te navidez osnovne lastnosti resničnosti uniči poskus.

Feynman je trdil, da gre vsak elektron, ki se prebije do fosforescenčnega zaslona, pravzaprav skozi *obe* reži. /.../ Feynman je trdil, da pri potovanju od vira do dane točke na fosforescenčnem zaslonu vsak posamezni elektron premeri *vse možne poti*,

ki povezujejo njegov začetni položaj z njegovim končnim ciljem, istočasno.

»Feynman je pokazal, da je mogoče vsaki izmed teh poti pripisati takšno število, da njihovo povprečje prinese točno isti rezultat za

verjetnost, kot ga da izračun s pomočjo valovne funkcije. Tako po Feynmanovem pogledu elektronu ni treba pridružiti verjetnostnega vala. Namesto tega si moramo predstavljati nekaj prav tako nenavadnega. Verjetnost, da elektron – ki ves čas ostaja delec – prispe na določeno točko na zaslonu, je sestavljena iz skupnega učinka vsake možne poti elektrona do svojega cilja. To je znano kot Feynmanov pristop »vsote vseh poti«.

Na tej točki nas klasična vzgoja pusti na cedilu: kako lahko en elektron *hkrati* potuje po različnih poteh – in to kar po neskončnem številu? Zdi se, da bi bilo takšen pomislek lahko ubraniti, a kvantna mehanika – fizika našega sveta – zahteva, da takšne okorne pritožbe opustite. Rezultati izračunavanj po Feynmanovem pristopu se ujemajo s tistimi, ki uporabljajo metodo valovne funkcije, te pa se ujemajo s poskusi. Naravi moramo prepustiti, da narekuje, kaj je smiselno in kaj ne. Feynman je nekoč zapisal:

‘S stališča zdrave pameti je /kvantna mehanika/ absurden opis narave – ki se povsem ujema s poskusi. Zato upam, da lahko sprejmete naravo takšno, kot je – absurdno./.../’

Različne interpretacije knjige ali filma pripomorejo k temu, da bolje razumemo vidike tega dela. Isto velja za pristope h kvantni mehaniki. Čeprav se njune napovedi vedno popolnoma ujemajo, sta valovna funkcija in Feynmanov pristop z vsoto vseh poti rezultat različnih načinov razmišljanja o istih pojavih.«

Razčistiti moramo še zapleteno vprašanje o valovni naravi kvantnih delcev. Green (120–123) si je najprej zastavil vprašanje, kaj sploh valuje, in nato nanj odgovoril z naslednjimi besedami.

»Med prvimi domnevami je bila zamisel avstrijskega fizika Erwina Schrödingerja, da so valovi ‘razmazani’ elektroni. S tem je zajel ‘občutek’ za elektronski val, vendar je bila zamisel pregroba. Ko nekaj razmažemo, je del tega tu in del tam. A nikdar ne naletimo na polovico ali tretjino elektrona, pa tudi na kakšen drug delež ne. Zaradi tega je težko razumeti, kaj naj bi ‘razmazani elektron’ pomenil. Drugo razlago je leta 1926 ponudil nemški fizik Max Born, ki je močno predrugačil Schrödingerjevo razumevanje elektronskega vala; njegova razlaga je obveljala do danes. Bornova domneva vključuje eno najbolj čudnih značilnosti kvantne teorije, ki pa jo podpira velikanska količina eksperimentalnih podatkov. Po njegovem je treba elektronski val razlagati s stališča *verjetnosti*. Na mestu, kjer je velikost (pravilnejše, kvadrat velikosti) vala *velika*, se elektron nahaja *z večjo verjetnostjo*; mesta, kjer je velikost *majbna*, pa so mesta, kjer manj *verjetno* najdemo elektron. /.../

Po Bornovem mnenju valovna narava snovi pomeni, da moramo snov samo verjetnostno opisati, kar potrjuje tudi veliko število dodatnih poskusov. /.../ Na mikroskopski ravni pa v najboljšem primeru lahko rečemo zgolj, da se elektron na izbrani lokaciji nahaja z določeno verjetnostjo.

Razlago, ki vključuje verjetnost, odlikuje naslednje: če elektronski val naredi nekaj, kar zmorejo drugi valovi – na primer zadene oviro in se razcepi v ločene valove –, to še ne pomeni, da se je elektron sam raztreščil v posamezne dele. *To le pomeni, da elektron z nezanesljivo verjetnostjo utegnemo najti na več lokacijah* (poudaril pisec). Če določen poskus z elektronom velikokrat popolnoma enako ponovimo, *ne* dobimo vedno enakega rezultata za izmerjeni položaj elektrona. Namesto tega bodo naslednje ponovitve poskusa dale niz različnih rezultatov, pri čemer oblika verjetnostnega vala elektrona določa, kolikokrat elektron najdemo na vsaki izbrani lokaciji. Če je verjetnostni val (natančneje, kvadrat verjetnostnega vala) dvakrat večji na lokaciji A kot na lokaciji B, potem po tej teoriji v zaporedju poskusov elektron na lokaciji A najdemo dvakrat pogosteje kot na lokaciji B. *Točnih izidov poskusov ne moremo napovedovati; napovemo lahko samo verjetnost vsakega danega izida* (poudaril pisec).

A tudi v tem primeru *lahko* – vse dokler matematično določimo točno obliko verjetnostnih valov – njihove verjetnostne napovedi preizkusimo z večkratnim ponavljanjem danega poskusa in tako eksperimentalno izmerimo verjetnost določenega rezultata. Le nekaj mesecev po de Brogliejevem predlogu je Schrödinger naredil odločilni korak proti temu cilju in oblikoval enačbo, ki vlada obliki in razvoju verjetnostnih valov ali, kot so jih poimenovali pozneje, *valovnih funkcij*. Kmalu sta bili Schrödingerjeva enačba in verjetnostna interpretacija v službi čudovito točnih napovedi.«

Green (123) ta zgodovinski trenutek v razvoju znanosti opiše na slikovit način:

»Leta 1927 je torej klasična preprostost preminila. Minili so časi urejenega vesolja, katerega posamezni sestavni deli so bili v nekem trenutku v preteklosti pognani v gibanje in so ubogljivo sledili svoji neizogibni, edinstveni usodi. Po kvantni mehaniki se vesolje razvija skladno s strogim in natančnim matematičnim formalizmom, a ta okvir določa le verjetnost, da se bo neka prihodnost zgodila – ne pa, katera prihodnost dejansko prihaja.«

Prebiranje poglavja iz Heisenbergove knjige *Del in celota*, ki ima naslov *Razpravljanje o jeziku* (1933) (1977: 145–146), pa nam razkriva in nakazuje še en paradoks, in sicer epistemološki paradoks kvantne

teorije, ki vpliva tudi na odnos do naravnega jezika. Naj navedem del besedila:

»Kaj ni čudno, da v vsem tem prerekanju sploh ne omenjamo kvantne teorije? Prav tako se vedemo, kot da bi bil električno nabiti delček ravno tako stvar kot električno nabita kapljica olja ali kroglica bezgovega stržena iz starih aparatov. Čisto nepreskušene uporabljamo zanj pojme klasične fizike, tako kot da bi še nikoli ne bili slišali za meje teh pojmov in za načelo nedoločenosti. Ali ne bodo pri tem nastale napake?«

»Ne, prav gotovo ne,« je odgovoril Niels. »Saj vendar spada prav k bistvu eksperimenta, da moremo opazovano opisati s pojmi klasične fizike. V tem tiči kajpada tudi paradoks kvantne teorije. *Na eni strani formuliramo zakone, ki so drugačni od tistih v klasični fiziki, na drugi strani pa namesto opazovanja, tam, kjer merimo ali fotografiramo, brez pomislekov uporabljamo klasične pojme. In tako tudi moramo delati, ker smo navežani na jezik, če hočemo svoje izsledke sporočiti drugim ljudem* (poudaril pisec). Merilni aparat je samo tedaj res merilni aparat, če moremo pri njem iz rezultata opazovanj nedvoumno sklepati na pojav, ki ga hočemo opazovati, če moremo pričakovati strogo določeno vzročno povezavo. Kolikor pa kak atomski pojav opisujemo teoretično, moramo pojav nekje razmejiti od opazovavca ali njegovega aparata. Položaj razmejitvene črte pač lahko izbiramo različno, *ampak na strani opazovavca moramo uporabljati jezik klasične fizike, ker nimamo nobenega drugega jezika, v katerem bi lahko izrazili svoje izsledke. Tako sicer vemo, da so pojmi v tem jeziku nenatančni, da so uporabni samo na omejenem področju, ampak na ta jezik smo navežani in navežadnje moremo v njem vendarle vsaj posredno zajeti kak pojav* (poudaril pisec).«

»Ali si ne bi mogli predstavljati,« je pripomnil Feliks, »da se bomo, ko bomo kvantno teorijo še bolje doumeli, odrekli klasičnim pojmom in bomo z nekim na novo pridobljenim jezikom lažje govorili o atomskih pojavih?«

»To sploh ni naš problem,« je odgovoril Niels. »Naravoslovje obstoji v tem, da pojave opazujemo in dognanja sporočamo drugim, da jih lahko preskušajo. Šele ko se bomo sporazumeli o tem, kaj se je objektivno zgodilo ali se vedno znova redno dogaja, bomo imeli podlago za razumevanje. In ta celotni proces opazovanja in sporočanja se dejansko dogaja v pojmih klasične fizike. Meglična celica je merilni aparat, se pravi, iz te fotografije tukaj lahko nedvoumno sklepamo, da je pozitivno nabit delček, ki ima sicer lastnosti elektrona, tekkel skozi celico. Pri tem se moram zanesti na to, da je bil merilni aparat pravilno konstruiran, da je bil trdno privit na

mizo, da je bila tudi fotografska kamera tako trdno montirana, da ni moglo priti do nikakršnih premikov med snemanjem, da je bila leča pravilno vstavljena itn.; se pravi, prepričani moramo biti, da so bili izpolnjeni vsi pogoji, ki morajo biti izpolnjeni za zanesljivo meritev prav po klasični fiziki. *K temeljnim pogojem naše znanosti sodi, da o naši meritvi govorimo v jeziku, ki ima v bistvu isto strukturo kot tisti jezik, v katerem govorimo o izkušnjah vsakdanjega življenja. Naučili smo se, da je ta jezik samo zelo nepopoln instrument, s katerim se razpoznavamo in sporazumevamo. Ampak ta instrument je vendarle pogoj za našo znanost (poudaril pisec).*«

Vsa spoznanja kvantne fizike, ki sem jih predstavil z obširnimi povzetki, so leta 1927 postala sestavni del tako imenovane kopenhavske interpretacije kvantne teorije, ki sta jo izoblikovala Niels Bohr in Werner Heisenberg in ki kljub nasprotovanjem velja še danes.

Za naše razpravljanje je izredno pomembno, da poskušamo premisliti posledice glavnega paradoksa kvantne fizike, o katerem teče pogovor, naveden iz Heisenbergove knjige *Del in celota*. Paradoks lahko na kratko opišemo z naslednjimi besedami. Vsak poskus v fiziki – tako tisti, ki se nanaša na pojave v vsakdanjem življenju, kot tisti, ki se nanaša na atomske dogodke – moramo opisati z izrazi klasične fizike. Izrazi klasične fizike oblikujejo jezik, s katerim fiziki opisujejo postopke pri svojih poskusih, izražajo ugotovljene izide in jih sporočajo drugim ljudem. Teh izrazov ni mogoče in se jih tudi ne sme zamenjati z nobenimi drugačnimi izrazi (Heisenberg, 2000: 14). To je popolnoma razumljivo, saj merilne naprave, ki jih fiziki uporabljajo pri poskusih, sodijo v svet velikih teles in izid merjenja moramo izraziti z besedami, ki jih v klasični fiziki uporabljamo za opis takih teles (Strnad, 2001: 41). Paradoks se skriva v tem, ker se kvantni svet kljub rabi klasičnih pojmov in izrazov pri poskusih vede neklasično. Iz opazovanj kvantnega sveta je mogoče teoretično oblikovati le verjetnostno funkcijo. Kvadrat absolutne vrednosti valovne funkcije, pomnožen z majhnim delom prostornine, podaja le *verjetnost*, da v tej prostornini naletimo na elektron. Mogoče je sicer delati poskuse s posameznimi elektroni, a izida takega poskusa *ni mogoče zanesljivo napovedati*. Pri poskusu s posameznimi elektronom dobimo zdaj tak zdaj drugačen izid, četudi se okoliščine, kolikor jih lahko nadzorujemo, med poskusom ne spremenijo. Zanesljivo lahko napovemo le izid poskusa z veliko množico elektronov, v kateri elektronov ne moremo razločevati drug od drugega. Pri množici elektronov izid

poskusa navedemo z deležem elektronov v dani prostornini okoli kake točke, in to lahko izrazimo z verjetnostjo za en elektron (Strnad, 2001: 41).

Neklasično vedenje kvantnega sveta zastavlja najprej skrajno zapleteno filozofsko vprašanje o njegovem ontološkem statusu. Københavnska interpretacija kvantne mehanike je pri tem razmeroma jasna – čeprav uporablja previdne izraze –, zavrača namreč objektivno resničnost kvantnega mikrosвета. Interpretacija zanika, da ima na primer elektron točno določen položaj *in* točno določeno hitrost, kadar ne opazujemo njegovega položaja ali njegove hitrosti (Heisenberg, 2000: xii). Ali drugače: Za razliko od Newtonovega ali celo Einsteinovega teoretičnega okvira, ki gibanje delca opisuje tako, da podaja njegov položaj ter njegovo hitrost in smer, kvantna mehanika pokaže, da na mikroskopski ravni *nikakor ne moremo poznati obeh lastnosti s popolno natančnostjo*. Še več: natančneje ko poznate eno, manj natančno poznate drugo (Green, 2004: 129). Heisenberg je o ontologiji kvantnega sveta zapisal sledečo misel:

»Pri poskusih z atomskimi dogodki imamo opraviti s stvarmi in dejstvi, s pojavi, ki so tako resnični kot katerikoli pojav v vsakdanjem življenju. Toda atomi ali osnovni delci sami niso tako resnični; oblikujejo bolj svet možnosti kot svet stvari ali dejstev.« (Heisenberg, 2000: 128.)

Po københavnski interpretaciji smo z objektivno resničnostjo v stiku le pri opazovanju. To pomeni, da le opazovanje *ustvarja* resničnost elektrona in da nima nobenega smisla govoriti o tem, kaj elektron »delo« med dvema opazovanjima. Tako merjenje elektronovega položaja *ustvarja* elektron-s-položajem, merjenje njegove hitrosti pa elektron-s-hitrostjo (Heisenberg, 2000: xii). Resničnost je torej le v opazovanjih, ne v elektronu – ali splošneje povedano, v kvantni fiziki ni mogoče trditi, da obstaja katerakoli entiteta, preden ne opravimo opazovanja. Vsak poskus pa aktualizira oziroma objektivizira in s tem *ustvarja* resničnost delcev tudi zaradi tega, ker opazovanje samo sploh ne more biti nevtrarno. Kot smo lahko lepo videli pri poskusu z dvojno režo, določitev reže, skozi katero gre elektron (njegov položaj), nujno zmoti njegovo nadaljnje gibanje (njegovo hitrost oziroma smer). Toda: ali ne bi mogli določiti elektronovega položaja z »vse bolj nežnim« svetlobnim virom, ki bi imel vedno manjši učinek na njegovo gibanje? S stališča klasične fizike bi to bilo mogoče. Če uporabimo vse bolj šibko svetilko (in vse

občutljivejši svetlobni detektor), lahko izjemno zmanjšamo gibanje elektrona. A kvantna mehanika pokaže na napako v tem razmišljanju. Z zmanjševanjem jakosti svetlobnega vira zmanjšujemo število fotonov, ki jih oddaja. Ko pridemo do stopnje, ko vir oddaja posamezne fotone, ne moremo svetilke še bolj zasenčiti, ne da bi jo pravzaprav ugasnili. Zadenemo ob temeljno kvantnomehansko mejo »nežnosti« našega raziskovanja. Zato vedno obstaja minimalna motnja, ki jo z merjenjem položaja povzročimo elektronovi hitrosti oziroma smeri (Green, 2004: 127–128). Niels Bohr je zato popolnoma upravičeno trdil, da tisto, kar fiziki opazujejo, ni narava na sebi, ampak narava, izpostavljena njihovim metodam spraševanja. Znanstveno delo v fiziki je zastavljanje vprašanj o naravi v jeziku, ki ga imamo, in prizadevanje, da bi dobili odgovor s poskusi in s sredstvi, ki so nam na voljo pri tem. Na ta način nas kvantna teorija spominja na staro modrost, da smo v drami življenja vsi igralci in opazovalci hkrati (Heisenberg, 2000: 25).

To pa je nekaj drugega kot v klasični newtonovski fiziki: ta raziskuje stvari in pojave, za katere trdi, da imajo točno določene lastnosti tudi tedaj, ko jih ne opazujemo. Klasična fizika namreč sloni na predpostavki, da imajo svet in pojavi v njem neodvisno eksistenco, to pa je predpostavka tako imenovanega dogmatičnega realizma, katere zagovornik je bil tudi Einstein. Zato pravimo, da klasična fizika resničnost le *odkriva*.

Po vsem povedanem je očitno, da se pojavi v kvantnem svetu vedejo na način, ki je daleč onkraj vsakdanje izkušnje. Zato velja na tem mestu zelo na kratko omeniti jedro razprav o Kantovih filozofskih načelih spoznavanja, v katerih so zavzeto sodelovali kvantni fiziki Werner Heisenberg, Niels Bohr in Carl Friedrich von Weiszäcker, če omenim samo najpomembnejše. Kantova epistemologija strogo loči med stvarmi na sebi, ki obstajajo neodvisno od spoznavajočega subjekta in o katerih kratko malo ne moremo nič vedeti, in predmeti zaznavanja. Po Kantu se vse védenje o predmetih začne z izkušnjo o njih, to izkušnjo pa omogočajo apriorne kategorije prostora, časa, vzročnosti, substance idr. – s tem postanejo predmeti objektivni, naravoslovje pa objektivno. Carl Friedrich von Weiszäcker je upravičeno opozoril, da je Kant predpostavljal kot apriorno dano pravzaprav tisto strukturo izkušnje, na katero smo se v vsakdanjem življenju navadili in ki v precizni obliki sestavlja temelj klasične fizike (Heisenberg, 1977: 136). Toda odkritja v 20. stoletju so povzročila, da Kantove apriorne kategorije prostora, časa,

vzročnosti, substance idr., kakor jih je Kant na podlagi spoznanj klasične fizike opredelil, ne veljajo več – oziroma natančneje, so na neki način relativizirane. Weiszäcker (Heisenberg, 1977: 138) je to izrazil s sledečimi besedami: »Pojmi klasične fizike, se pravi tudi pojmi ‚prostor‘, ‚čas‘, ‚vzročnost‘, so v razmerju do relativnostne in kvantne teorije apriorni v tem smislu, da se morajo uporabljati pri opisovanju eksperimentov – ali recimo rajši bolj previdno, da se dejansko uporabljajo. Vsebinsko pa se v teh novih teorijah vendarle preoblikujejo.« Teorija relativnosti je namreč oblikovala popolnoma drugačno razumevanje prostora in časa, kvantna fizika pa je zavrгла zakon vzročnosti in zakon o ohranitvi snovi, ki ne velja za elementarne delce. Zato apriorne kategorije, ki jih je Kant imel za nesporno resnico, niso več sestavni del znanstvenega sistema moderne fizike. Še več, v kvantni fiziki izgine tudi sam predmet zaznave, kakršnega je poznala Kantova epistemologija. Če namreč hočemo iz atomskih pojavov sklepati na zakonitosti, se pokaže, da ni več mogoče zakonito povezovati objektivnih dogodkov v prostoru in času, temveč le položaje opazovanja. Samo za te dobimo empirične zakonitosti. Matematični simboli, s katerimi opišemo tak opazovani položaj, prikazujejo prej tisto, kar je mogoče, kakor pa dejansko obstoječe. Morda bi lahko rekli, da prikazujejo nekaj vmesnega med mogočim in dejansko obstoječim. To določeno spoznanje mogočega sicer dopušča nekaj zanesljivih in natančnih napovedi, navadno pa dovoljuje samo sklepanje na verjetnost kakega prihodnjega dogodka. Kant ni mogel predvidevati, da v izkustvenih območjih, ki so daleč onkraj vsakdanje izkušnje, ni mogoče več urediti zaznavanega po vzorcu »stvari same na sebi« ali »predmeta«, da torej, če izpeljemo to na preprosto formulo, atomi – to velja za vse delce – niso več nikakršne stvari ali predmeti. Atomi so sestavni deli opazovalnih položajev (Heisenberg, 1977: 138–139).

Vendar je treba posebej opozoriti, da Kantove apriorne kategorije – kot je dejal Weiszäcker – niso izginile iz znanstvenega sistema moderne fizike. Fiziki jih uporabljajo pri opisu eksperimentalne opreme in bolj splošno pri opisu tistega dela sveta, ki ne pripada predmetu poskusa. Uporaba teh kategorij, predvsem kategorij prostora, časa in vzročnosti, je v bistvu *pogoj* za opazovanje atomskih dogodkov in je v tem pomenu besede apriorna. Kar Kant ni predvidel, je bilo, da so te apriorne kategorije lahko *pogoji* za znanost, hkrati pa imajo samo omejeno področje uporabe. Moderna fizika je spremenila Kantove apriorne kategorije iz

metafizičnih v (le) praktične, kar pomeni, da imajo vrednost le relativne resnice (Heisenberg, 2000: 50). S tem pa se je v temelju zamajal tudi način spoznavanja. Ali kot je zapisal sicer Bohrovo spoznanje z Weizsäckerjevimi besedami Heisenberg (1977: 140): »Z zgodovinskim razvojem se spreminja tudi ustroj človeškega mišljenja. Napredek znanosti se ne uresničuje samo s tem, da spoznavamo in doumevamo nova dejstva, temveč tudi s tem, da se zmerom znova učimo, kaj more pomeniti beseda ‚razumeti‘.«

Prav na tej točki je treba k razmišljanju pritegniti odnos kvantne fizike do naravnega jezika, ki pa je podoben njenemu odnosu do klasične fizike. Zato je najbolje, da oba odnosa navedemo skupaj. Pravkar smo zapisali, da so Kantove apriorne kategorije, predvsem kategorije prostora, časa in vzročnosti – to pa so kategorije klasične fizike –, *pogoj* za opazovanje atomskih dogodkov, ki se »dogajajo« onkraj vsakdanje izkušnje, in so v tem pomenu besede apriorne, vendar imajo samo omejeno področje uporabe. Niels Bohr pa je v zvezi z jezikom v kvantni fiziki uporabil popolnoma enak argumentacijski vzorec:

»K temeljnim pogojem naše znanosti sodi, da o naši meritvi govorimo v jeziku, ki ima v bistvu isto strukturo kot tisti jezik, v katerem govorimo o izkušnjah vsakdanjega življenja. Naučili smo se, da je ta jezik samo zelo nepopoln instrument, s katerim se razpoznavamo in sporazumevamo. Ampak ta instrument je vendarle pogoj za našo znanost.« (Heisenberg, 1977: 146.)

Da je naravni jezik, gre seveda predvsem za strokovni jezik – ne pa samo zanj, kot bomo videli –, pogoj tudi za kvantno fiziko, obstajata vsaj dva razloga. Prvi je splošnejši in ga je Bohr opredelil takole:

»Govorjenje in s tem posredno tudi mišljenje je namreč zmožnost, ki se – drugače kot vse druge telesne zmožnosti – ne razvije v posamezniku, temveč med posamezniki. Govorjenja se naučimo samo od drugih ljudi. Jezik je nekakšna mreža, razpeta med ljudmi, in v tej mreži visimo s svojim mišljenjem, s svojo zmožnostjo spoznavanja.« (Heisenberg, 1977: 154.)

Drugi zadeva razmerje med matematičnim jezikom, ki je nedvomno privilegirani jezik fizike, in naravnim jezikom. Bohr (Heisenberg, 1977: 152) se je zavedal, da je nekje treba priti iz matematičnega jezika v naravnega, če hočemo o naravi nekaj povedati, kar je naloga naravoslovne znanosti. In naravni jezik je pač edini jezik, v katerem znanstveniki lahko izražajo svoje izsledke.

Podrobneje pa se moramo ustaviti ob trditvi, da k temeljnim pogojem naravoslovne znanosti sodi, da o meritvah govorimo v jeziku, ki ima v bistvu enako strukturo kot tisti jezik, v katerem govorimo o izkušnjah vsakdanjega življenja. V kvantni fiziki smo pri opazovanjih prisiljeni uporabljati pojme iz klasične fizike, iz česar je mogoče sklepati, da tudi naravni jezik, ki ga pri tem uporabljamo – v njem pa govorimo o izkušnjah vsakdanjega življenja –, pomensko »zaznamuje«, da se tako izrazim, svet klasične fizike. Ali drugače – pojmi vsakdanjega jezika ustrezajo klasični fiziki. Paradoks kvantne fizike pa je, da teh pojmov ni mogoče uporabljati v kvantnem svetu. V njem namreč vlada Bohrovo načelo komplementarnosti, ki pravi, da v kvantnih sistemih obstaja nedoločenoost, da isti sistem lahko kaže protislovne značilnosti. Elektron se lahko obnaša kot val in kot delec. Bohr trdi, da so to komplementarni – in ne protislovni – obrazi ene same resničnosti. En poskus lahko razkrije valovno naravo elektrona, drugi naravo delca. Oboje se ne more kazati hkrati, tisti, ki opravlja poskus, se mora odločiti, katero značilnost bo izpostavil s svojo izbiro poskusa. Odgovor na vprašanje »Je elektron val ali delec?« je za klasično mehaniko popolnoma nerazumljiv: »Niti eno niti drugo in oboje.« (Primerjaj že omenjeni paradoksalni poskus z dvojno režo.) Elektron vsebuje vidik vala in vidik delca, vsak od njiju se lahko kaže, noben od njiju pa nima nobenega smisla, če ne obstaja specifično eksperimentalno okolje (Heisenberg, 2000: xvi). V kvantnem svetu klasična logika, da mora biti resnična le trditev ali pa le njena negacija in da tretje možnosti ni, ne velja več. Posledica je bila, da so fiziki naravni jezik – drugega pač ni – začeli uporabljati na neki način pomensko dvoumno. Še naprej uporabljajo klasične pojme in izraze, kot so na primer krožnica elektrona, valovi snovi, energija, vendar se pri tem zavedajo, da imajo ti pojmi in izrazi le omejeno uporabnost. Kadar uporabljajo na primer izraz krožnica elektrona, tako ne mislijo, da je krožnica nekaj resničnega, ampak – v skladu s spoznanji kvantne fizike – le nekaj možnega. Tak jezik v nas povzroča podobe, hkrati s tem pa zavest, da so te podobe samo nejasno povezane z resničnostjo, da predstavljajo le težnjo k resničnosti (Heisenberg, 2000: 124).

Zagate z naravnim jezikom, ki so jih povzročila spoznanja o popolnoma neklasičnem in običajni izkušnji popolnoma nerazumljivem vedênju kvantnega sveta, bi na neki način morale povzročiti popoln skepticizem do jezika, zgodilo pa se je nekaj nasprotnega, in sicer po-

globljuje zanimanje utemeljiteljev kvantne fizike do narave naravnega jezika in njegove vloge pri razumevanju resničnosti. Tako je Bohr leta 1933 podvomil v pozitivistični skepticizem do pojmov v naravnem jeziku, ki niso ustrezali strogemu okviru znanstvene misli (kar seveda ne pomeni, da se je treba v znanosti odreči strogosti):

»Moj očitek pozitivizmu ni ta, da bi bil jaz v tem pogledu manj skeptičen, temveč ta, da se nasprotno, bojim, da v naravoslovju načelno ne more biti kaj dosti boljše. Da se izrazim bolj priročno: v religiji se že vnaprej odrekamo temu, da bi besedam dajali enosmiseln pomen, medtem ko v naravoslovju izhajamo iz upanja – ali morda iz iluzije – da bo nekoč dosti pozneje mogoče dajati besedam nedvoumen pomen.« (Heisenberg, 1977: 152.)

Kritika pozitivističnega racionalističnega logicizma pa je med drugim temeljila prav na prevrednotenju tiste značilnosti naravnega jezika, ki jo je pozitivizem najbolj napadal – in sicer pomenske nenatančnosti in zato nejasnosti. Pozitivistična shema, vzeta iz matematične logike, je namreč postala preozka – vprašanje je, če ni bila v znanstveni praksi že preozka pri pomembnejših odkritjih – pri opisu narave, ki neizogibno uporablja besede in pojme, ki so samo nejasno opredeljeni. Zahteva po popolni logični pojasnitvi pri raziskovanju neznanega bi znanost lahko popolnoma onemogočila (Heisenberg, 2000: 46).

V krogu fizikov okrog Bohra in Heisenberga se je namreč izoblikovalo spoznanje, da se pojmi v naravnem jeziku, sicer nejasno opredeljeni, oblikujejo v neposrednem stiku z resničnostjo, da na neki način »predstavljajo« resničnost. Zato se tudi zdi – in tudi izkušnje tako kažejo –, da so taki pojmi obstojnejši pri širjenju védenja kot pa natančni izrazi v znanstvenem jeziku, ki so kot idealizacija nastali pri preučevanju le omejenih skupin pojavov. Res je, da pojmi v naravnem jeziku niso zelo natančno opredeljeni in se zato v svojem pomenu v zgodovini tudi spreminjajo, kot se spreminja tudi resničnost sama, vendar neposrednega stika z resničnostjo nikoli ne izgubijo. (To je en vidik jezika kot dinamičnega odprtega sistema. Mnogo človeških sistemov, vključno z vsemi družbenosemiotičnimi sistemi, so »dinamični odprti sistemi«. Za dinamične odprte sisteme je značilno, da so metastabilni: to pomeni, da se ohranjajo le tako, da se ves čas spreminjajo; do teh sprememb pa prihaja v dejavnem razmerju med njim in z njihovim okoljem (Halliday, 2004: 110).) Nasprotno velja za znanstvene pojme: ti so v bistvu znanstvene idealizacije in so natančno opredeljeni (čeprav je tudi ta natančnost

relativna, saj se tudi v matematiki ne moremo izogniti protislovjem), toda v procesu idealizacije in natančnega definiranja je stik z resničnostjo izgubljen. Pojmi sicer zelo natančno ustrezajo resničnosti, toda le tistemu delu resničnosti, ki je bil *predmet* preučevanja – ne utegnejo pa več ustrezati drugim delom resničnosti, delom, ki zajemajo druge skupine pojavov (Heisenberg, 2000: 139). Poleg tega »pokrivajo« samo zelo omejen del resničnosti, ostala resničnost pa je neskončna in še popolnoma neznan. Pri raziskovanju novega vedno upamo, da bomo to novo razumeli, vendar se moramo zavedati – kot je dejal Bohr –, da se bomo pri tem morali vedno znova učiti, kaj pomeni beseda »razumeti« (Heisenberg, 1977: 140; 2000: 140). Vsako razumevanje pa mora nazadnje temeljiti v naravnem jeziku, saj nam le naravni jezik zagotavlja stik z resničnostjo. Kvantna fizika je tako radikalno rehabilitirala naravni jezik, najpomembnejše pojme v njem ter njihovo vlogo pri spoznavanju neskončnih področij resničnosti.

Vprašanje je, kaj vse to pomeni za sam znanstveni jezik moderne fizike, ki je ena od zvrsti naravnega jezika. Preden pa je mogoče sploh kaj reči o tem, si je treba zastaviti vsaj dve pomembni vprašanji: Kaj sploh je znanstveni jezik in kakšen je znanstveni jezik klasične fizike? Odgovore bomo poskušali poiskati pri Hallidayu (2004), ki je v okviru družbene semiotike razvil ploden teoretični pogled na znanstveni jezik. Za nas je posebej zanimivo, da je Halliday tudi zaradi popolnoma neklasičnih spoznanj kvantne fizike (pri tem se sklicuje predvsem na razmišljanja fizikov Ilje Prigoginea in Davida Bohma) problematiziral znanstveni jezik – oziroma natančneje, tisto obliko znanstvenega jezika, ki jo je razvila klasična fizika in ki so jo kasneje vzele za svojo tudi druge vede – tudi z jezikoslovnega in semiotičnega stališča.

Hallidayevo (2004: 8–9) temeljno izhodišče je, da je znanstveni jezik jezik, v katerem so oblikovane teorije, pri čemer so njegove značilnosti natančno tiste, ki omogočajo teoretični diskurz. To pa preprosto pomeni, da jezik ne odseva že obstoječe pojmovne strukture, ampak jih, nasprotno, dejavno ustvarja. Pojmovne strukture so strukture jezika. Po Hallidayu jezik znanosti precej prepričljivo kaže, kako jezik ne predstavlja, odseva ali opisuje človeško izkušnjo, ampak jo interpretira ali, bolje rečeno, konstruira. V tem smislu je znanstveni jezik le tista zvrst jezika, ki najjasneje kaže konstruktivno zmožnost jezika kot celote. Gramatika vsakega naravnega jezika – njegov običajni vsakdanji slovar in slovnična

zgradba – je že teorija človeške izkušnje. Ta gramatika pa preoblikuje našo izkušnjo v pomen. Čeprav vsak jezik do neke mere na svoj način opisuje resničnost, pa se zdi, da razlike med njimi v tem oziru niso tako velike, prej bi lahko rekli, da vsi jeziki v veliki meri na precej podoben način konstruirajo izkušnje.

Da bi to lahko razumeli, moramo navesti drugo Hallidayevo temeljno izhodišče, ki je tesno povezano s prvim, namreč zgodovinski pogled na jezik. Po Hallidayevem mnenju (2004: 10) – nanj je glede na navedeno literaturo očitno vplival tudi Bahtin – zgodovina jezika ni ločena od človeške zgodovine, ampak je, nasprotno, njen bistveni del. Človeška zgodovina je tako zgodovina semiotične kot družbene in gospodarske dejavnosti. Izkušnje se spreminjajo z razvojem družb; tako spreminjanje pa ni samo nujni pogoj za njihov razvoj – je tudi neločljiv del njihovega razvoja. Relativno podobnost konstruiranja resničnosti pri različnih jezikih je treba iskati v evoluciji človeštva. Jezik se je razvijal skupaj z evolucijo človeške vrste, pri čemer je bil bistvena sestavina evlucijskega procesa. Človeštvo je v svojem razvoju doživelo vrsto velikih sprememb. Ena od teh se je zgodila, ko je človek postal poljedelec in se zato naselil na stalnem mestu. Ta sprememba je morala pomembno vplivati na način konstruiranja izkušnje v jeziku, o čemer je pisal že Benjamin Lee Whorf. Za naše razpravljanje je pomembno, da je ena od velikih sprememb v razvoju človeštva tudi »znanstvena revolucija«, s katero se je začel razvijati tudi znanstveni jezik. Halliday (2004: 12) je pri raziskovanju znanstvenega jezika svojo pozornost usmeril predvsem v njegovo gramatiko, saj je prepričan, da predvsem z njo konstruiramo védenje in da se v njej skrivajo ideološki temelji, ki konstituirajo znanstveno prakso. Razvoj znanosti je torej razvoj znanstvene gramatike, ali natančneje, razvoj gramatičnih sredstev naravnih jezikov, s katerimi se znanost konstruira. Razvoj znanosti je razvoj znanstvenega mišljenja. Toda mišljenje – morda ne vsako mišljenje, zagotovo pa vsako sistematično mišljenje – je konstruirano v jeziku, motor jezika pa je njegova gramatika.

Predn si podrobneje ogledamo temeljno značilnost znanstvene gramatike, moramo povedati, da je to gramatiko ustvarila zahodna novoveška znanost, ki se je začela v 16. stoletju. Vendar ni mogoče spregledati dejstva, da se je znanost zahodnega sveta, seveda še ne v novoveškem smislu, začela že v stari Grčiji, kjer se je najprej zgodil prehod iz

tehnologije v znanost. Prvi grški znanstveniki so svoj znanstveni jezik oblikovali tako, da so izkoristili možnost pretvorbe glagolov in pridevnikov v samostalnike. Tako so najprej ustvarili abstraktne strokovne izraze za procese in lastnosti (na primer gibanje, teža, vsota, razdalja) in za razmerja med procesi, na primer vzrok, predvsem matematiki pa so šli še dlje in razvili samostalniške zveze. Znanstveno besedilo se je s temi gramatičnimi sredstvi »odprlo« tehnologiji in znanosti, njegove značilnosti pa sta prevzeli latinščina in arabščina. V tem besedilu seveda ni mogoče dati izčrpnjšega pregleda zgodovinskega razvoja znanstvenega jezika, zato se moramo ustaviti v 16. in 17. stoletju, ko se je zahodna novoveška znanost začela in so se že razvijali nacionalni jeziki. Humanisti v 16. stoletju so se zavedali, kako pomembno vlogo ima jezik pri njihovih prizadevanjih, zato so skušali ustvariti skupni, mednarodni pisni jezik. V naslednjih desetletjih – piše Halliday (2004: 5–6) – so se poskusi nadaljevali s snovanjem univerzalnega »filozofskega jezika«, umetnega jezika, ki bi ustrezal potrebam znanstvenega raziskovanja – zgled za to je knjiga Johna Wilkinsa *Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*, ki je izšla leta 1668. Pri tem je treba posebej opozoriti, da je bil »filozofski jezik« sredstvo, s katerim so »prijahali« do novega védenja, sredstvo, s katerim so raziskovali in v katerem so mislili. Znanstveniki v 17. stoletju so od znanstvenega jezika pričakovali predvsem le to, da bo učinkovit pri oblikovanju strokovnih taksonomij. Posebna pozornost je bila namenjena predvsem ustvarjanju sistematično urejenih morfoloških vzorcev, s katerimi bi bilo mogoče tvoriti razvrščevalne sisteme, zlasti v botaniki in kemiji. Tu je treba iskati rojstvo strokovnega izrazja. Pri tem nikoli niso uporabili umetnih jezikov, ampak le naravne.

Vendar znanstveni jezik ni samo strokovno izrazje, ampak tudi strokovna gramatika. Zanimivo je, da ji jezikovni načrtovalci v 17. stoletju niso namenjali nobene pozornosti – Wilkinsov filozofski jezik je vseboval popolnoma običajno slovnico (Halliday, 2004: 6).

Vendar je bila praksa drugačna. Newton na primer je pri jezikovnem oblikovanju svojih znanstvenih besedil uporabljal novosti v slovnici, ki niso bile nič manj presenetljive kot tiste, ki so jih uporabljali pri konstruiranju strokovnih izrazov. Gramatična sredstva so bila konstrukcije samostalniških zvez in stavkov, s katerimi je bilo mogoče oblikovati posebno obliko racionalnega argumentiranja, retorično strukturo, ki se je kmalu razvila v prototipski besedilni vzorec v eksperimentalni zna-

nosti. Newtonova *Optika* (1704) to lepo dokazuje, zato naj navedemo samo en značilen stavek (Halliday, 2004: 6):

*If the Humours of the Eye by old Age decay, so as by shrinking to make the Cornea and Coat of the Crystalline Humour grow flatter than before, **the Light will not be refracted enough, and for want of a sufficient Refraction will not converge to the bottom of the Eye but to some place beyond it, and by consequence paint in the bottom of the Eye a confused Picture, and according to the Indistinctness of this Picture the Object will appear confused.***

Pozorni moramo biti predvsem na besedilo v krepkem tisku, ki se v nekoliko kalkirani slovenščini – zakaj, bo kmalu jasno – glasi takole (pokončno natisnjeni deli besedila so prost prevod):

Zaradi starosti se svetloba v očesu ne bo dovolj lomila in se zaradi pomanjkanja zadostnega loma zato tudi ne bo zbirala na očesnem ozadju, ampak nekeje za njim, in bo zato na očesnem ozadju naslikala nejasno sliko, zaradi nerazločnosti slike pa se bo predmet zdel nejasen.

Oglejmo si nekoliko podrobneje prvi del stavka: *Zaradi starosti se svetloba v očesu ne bo dovolj lomila in se zaradi pomanjkanja zadostnega loma zato tudi ne bo zbirala na očesnem ozadju, ampak nekeje za njim.* Stavek bi se lahko glasil tudi takole: *Zaradi starosti se svetloba v očesu ne bo dovolj lomila in ker se svetloba v očesu ne bo dovolj lomila, se zato tudi ne zbirala na očesnem ozadju, ampak nekeje za njim.* Gre seveda za argumentacijo. Če za hip zanemarimo besedno zvezo *zaradi starosti* (ki ima seveda vrednost vzroka), potem vidimo, da se del stavka *svetloba v očesu se ne bo dovolj lomila* dobesedno ponovi v naslednjem stavku, samo da ima zdaj kot vzročni odvisnik vrednost vzroka za novo dejstvo, da se svetloba ne bo zbirala na očesnem ozadju. Pri tem moramo biti tudi pozorni še na nekaj: del stavka *svetloba v očesu se ne bo dovolj lomila* je v svoji prvi pojavitvi rema oziroma jedro, v drugi pojavitvi – kot vzročni odvisnik – pa je tema oziroma izhodišče. Toda Newton svojega stavka ni tako oblikoval – namesto vzročnega odvisnika je uporabil prislovno določilo vzroka – *zaradi pomanjkanja zadostnega loma*, s tem pa je uporabil postopek obsežne nominalizacije oziroma posamostaljenja. Jedro posamostaljenja – poudarjam jedra, saj imamo v vzročni samostalniški zvezi tudi samostalnik *pomanjkanje* – je sprememba glagol *lomiti* v samostalnik *lom* v prislovnem določilu vzroka. Halliday (2004: 13) je tak postopek imenoval »gramatična metafora«. Proces »lomljenja svetlobe« je namreč najprej konstruiran kot glagol, ki gramatično pomeni prototipsko uresničitev procesa, kasneje pa je pre-

oblikovan v samostalniško obliko, samostalnik pa je prototipska uresničitev stvari oziroma predmeta. Samostalniška oblika je tako metaforična glede na glagolsko – ena besedna vrsta je namreč zamenjana z drugo, pomen besed pa ostaja enak.

Očitno torej je, da sta obe omenjeni značilnosti znanstvenega jezika, strokovni slovar in nominalizirana gramatika, med seboj odvisni. Tvorjenje strokovnega izraza je gramatični proces; ko pa je argument gramatično oblikovan na način, kot ga kaže Newtonovo besedilo, besede, pretvorjene v samostalnike, začnejo postajati strokovni izrazi (v našem primeru naj omenim strokovni izraz *lom svetlobe*). Strokovni slovar in nominalizirana gramatika sta torej očitno dva vidika enega samega semiotičnega procesa, in sicer oblikovanja strokovnega diskurza v točno določenem zgodovinskem obdobju, in sicer v obdobju, ko je zahodna znanost začela svoj neustavljivi pohod, ki traja še danes (Halliday, 2004: 8). Ta se je semiotično uresničila prav z rojstvom gramatične metafore. Gramatična metafora ima namreč v svoji obliki nominalizacije izredno pomenljivo posledico: pojave konstruira, kot da bi ti bili predmeti (vzorčni pomen samostalnika je namreč predmet). Medtem ko vsakdanji »materni jezik« zdravorazumskega védenja konstruira resničnost kot uravnoteženo napetost med predmeti in procesi, posamostaljeni jezik znanstvenega védenja resničnost konstruira kot zgradbo predmetov, kot nekaj, kar se v času ne spreminja (Halliday, 2004: 15).

Opisana značilnost znanstvenega jezika – kot smo že omenili, zdaj pa moramo misel izpeljati do konca – seveda ni zgodovinsko nič nključnega. Novoveška znanost se je rodila iz združitve objektivnega, popolnoma neosebnega empiričnega védenja, do katerega pridemo s poskusi, in matematike (Galilei, Newton), ta združitev pa je temeljila na descartesovski temeljni delitvi na človekov razum oziroma um in materijo – ali drugače, na *res cogitans* in *res extensa*. Sam Descartes je med *res extensa* uvrstil tudi živali in rastline in ker se je naravoslovje zanimalo samo za *res extensa*, torej pravzaprav za snov oziroma materijo, je bila posledica jasna: celo živali in rastline je znanost začela pojmovati kot stroje, tudi njihovo vedénje – kot vedénje nežive narave – so določali samo materialni vzroki. Nič čudnega, da je znanost začela gledati tudi na človeka kot stroj. Tudi njegov um je bil od zdaj naprej določen z zakoni fizike in kemije (Heisenberg, 2000: 40–42). V tem zgodovinskem obdobju se je torej rodila klasična fizika in njeni koncepti, ki jih

je Heisenberg (2000: 136) opisal na zelo nazoren in jedrnat način: Svet sestavljajo stvari ter čas in prostor, stvar sestavlja snov, snov pa proi-zvaja sile, s katerimi je mogoče učinkovati nanjo. Dogodki so posledica medsebojnega učinkovanja snovi in sil, vsak dogodek pa je rezultat drugih dogodkov in vzrok za druge dogodke. In v tem zgodovinskem trenutku se je človekov odnos do narave iz kontemplativnega spremenil v pragmatičnega oziroma koristnostnega. Védenje je moralo postati predvsem uporabno, prinašati je moralo čim bolj neposredno korist, znanost si je podvrgla materialni svet. Toda taka znanost je prav zaradi descartovske ločitve postajala vedno bolj odtujena in dehumanizirajoča. Ali kot pišeta fizik, kemik in nobelovec Prigogine ter Stengers v svoji knjigi *Order out of Chaos: man's new dialog with nature/Red iz kaosa: človekov novi dialog z naravo* (odlomek navajam po Hallidayu, 2004: 2–3):

»Znanost je začela uspešen dialog z naravo. Vendar je bil prvi rezultat tega dialoga odkritje nemega sveta. To je paradoks klasične znanosti. Človeku je razkrila mrtvo, trpno naravo, naravo, ki se obnaša kot programirani avtomat. Tak dialog z naravo je človeka osamil od narave, namesto da bi mu jo približal. Zmagoslavje človekovega razuma se je spremenilo v žalostno resnico. Zdelo se je, da je znanost razprednotila vse, česar se je dotaknila.«

Da sta prav ta odtujenost in dehumaniziranost sestavna dela tudi sodobnega znanstvenega jezika, po vsem zapisanem ni nič čudnega. Še preden sem poznal in prebral navedeno Hallidayevo knjigo, sem v svoji razpravi z naslovom *Proteus – med pripovedjo in opisom*, ki je natisnjena tudi v pričujoči knjigi, zapisal, da poljudnoznanstvena besedila, ki so izšla v naravoslovni reviji *Proteus* pred drugo svetovno vojno, učinkujejo na neki način tako domače, pri branju besedil, napisanih leta 2003, pa tega občutka več nimamo. Pri zadnji trditvi sem mislil predvsem na znanstvena in poljudnoznanstvena besedila, toda kot je mogoče razbrati iz sklepnega dela razprave, sem pri tem imel v mislih tudi besedila drugih zvrsti. Prav isto pa trdi tudi Halliday. Odtujenost znanstvenega pisanja je omenjena že kar na začetku njegove knjige (Halliday, 2004: 2).

Hallidayevo razlaganje odtujenosti znanstvenega jezika temelji na dveh tezah, obe pa potrjujejo dejstva. Prva teza je, da je jezik znanosti postal tudi jezik pismenosti, druga pa, da je znanstveni jezik izvorno jezik fizikalnih znanosti, ki so ga kasneje prevzele druge znanosti, te pa so raziskovale bolj zapleteno resničnost kot fizika. Obe tezi sta – kot je sluti – med seboj tesno povezani in vsebujeta skupen izvor odtujenosti.

Najprej si oglejmo prvo tezo. Po Hallidayu (2004: 10–11) je je-

zik znanosti preoblikoval človekov pogled na svet. Zgodovinsko se je razvoj znanstvenega jezika začel kot osvobajanje in kot omogočanje konstruiranja novih izkušenj, spoznanj in teorij o resničnosti, »končujec« pa se – v zgodovinski obliki, ki smo jo opisali – kot omejevanje in deformiranje. Oblika jezika, ki je nastala kot semiotična »podpora« za precej ekskluzivno strukturo védenja, je počasi postala prevladujoča oblika za interpretiranje človekovega življenja. Vsako besedilo – od tehnokratskih in birokratskih besedil do besedil televizijskih magazinov in različnih navodil za uporabo, je na neki način zaznamovano z oblikami pomena, ki so se razvili kot konstrukcija za znanstveno védenje. Z drugimi besedami, jezik znanosti je postal jezik pismenosti. Ali še drugače: na začetku je nastal kot posebna oblika pisnega jezika, kasneje pa je postal model in norma. Toda če je nominalizacija bila funkcionalna v znanstvenem jeziku, saj je prispevala k strokovni terminologiji in racionalnemu argumentiranju, povzroča v drugih zvrsteh le nekakšno ritualnost, prestižnost in birokratičnost: tak jezik postane jezik hierarhije in omejuje dostop do določenih področij kulturne izkušnje (Halliday, 2004: 15). Tako oblikovana resničnost pa je zelo oddaljena, včasih pa naravnost v nasprotju z »resničnostjo« naše običajne vsakdanje izkušnje, ki je sicer tudi konstrukt, samo da je ta konstrukt oblikovan v gramatiki običajnega vsakdanjega jezika – maternega jezika, ki nam prvi pokaže, kako naj vidimo pomen v svetu okoli nas. Nevarnost je – nekateri bi dejali, da je že resničnost –, da bi »odtujenost« znanstvenega jezika tako postala tudi odtujenost pisnega jezika (Halliday, 2004: 11).

Druga teza – ali raje kar ugotovitev – je, da je »znanstvena revolucija« tesno povezana s fizikalno znanostjo, ki je oblikovala nove koncepte védenja. S tem je znanstveni jezik postal pravzaprav jezik fizikalne znanosti, pomenski slogi, ki so se razvijali, pa so ustrezali fizikalnim sistemom in matematiki, ki jih je razlagala. Tak diskurz se je kasneje razširil tudi na druge, bolj zapletene sisteme, najprej na biološke, kasneje pa še družbene. Fizikalni sistem, vsaj kakršnega razume klasična Newtonova fizika, je po svoji naravi čisto fizikalen; biološki sistem je biološki in fizikalni, družbeni sistem pa je hkrati družbeni, biološki in fizikalni. Nič čudnega ni, da je »biološko dejstvo« bolj problematično oziroma bolj zapleteno kot »fizikalno«, »družbeno dejstvo« pa še bolj. Vprašanje seveda je, kaj pomeni za biološke in družbene vede »uporaba« gramatike, ki se je razvila okoli semantike fizikalnih dejstev (Halliday, 2004: 16).

Na to vprašanje za zdaj še ni mogoče odgovoriti, ker ni zadovoljivo pojasnjeno še eno drugo, nadvse pomembno vprašanje. Gramatika znanstvenega jezika kot zvrsti naravnega jezika namreč konstruira različne pojave v znanstveno teorijo, znanstvena teorija pa je semiotični sistem, ki je še bolj zapleten kot vsi omenjeni sistemi: hkrati je fizikalni, biološki in družbeni, predvsem pa je pomenski. Naravni jezik pa je najsplošnejši in najpomembnejši semiotični sistem, ki tudi oblikuje teorijo, in sicer splošno teorijo človekovih vsakdanjih, zdravorazumskih izkušenj o svetu. Vendar za zdaj žal še ne razumemo prav te posebne, pomenske narave semiotičnih sistemov (Halliday, 2004: 16–17).

Kljub nezadostnemu védenju o pomenski naravi semiotičnih sistemov pa je mogoče ugotoviti, da je do problematizacije znanstvenega jezika med drugim prišlo tudi prav zaradi odkritja nenavadnega kvantnega sveta. Ko so ustvarjalci znanstvenega diskurza prilagajali naravne jezike strukturi eksperimentalne znanosti, so razvili nominalizirano gramatiko, ta pa je konstruirala posebno resničnost – resničnost, ki je bila trdna in nespremenljiva, v kateri so prevladovali predmeti, procesi pa so služili samo njihovemu definiranju in razvrščanju. Toda nova revolucionarna dognanja v 20. stoletju so fiziko usmerila popolnoma v drugo smer. Jedrnato bi to lahko označili z naslednjimi besedami: od absolutnega k relativnemu, od predmetov k procesom, od določenega k verjetnemu, od nespremenljivosti k spremenljivosti. Kot smo že zapisali, so se mnogi, predvsem pa kvantni fiziki zavedali protislovij znanstvenega jezika, ki so ga podedovali od klasičnih fizikov. Njihovim najglobljim teoretičnim spoznanjem je zato mnogo bolj ustrezal jezik, ki so se ga naučili v materinem naračju (Halliday, 2004: 20). Kvantni fizik David Bohm je šel še dlje, saj je bil prepričan, da tudi tak jezik ne ustreza novemu dialogu z naravo. Zato je – sicer naivno – predlagal posebno obliko jezika, s katero bi bilo mogoče izraziti nenehno nastajanje, izginjanje in spreminjanje kvantne resničnosti. Osnova takega jezika bi bili glagoli, jezik sam pa je Bohm pomenljivo imenoval »rheomode« – »rheo« izvira iz grškega glagola teči (Halliday, 2004: 111; Peat, 2002: 87–88). Nekatera severnoameriška plemena (Blackfeet oziroma Črne noge, Hopi) celo v resnici uporabljajo jezik, v katerem prevladujejo glagoli.

Da bi skupaj s Hallidayem lažje nadaljevali razpravljanje o zdaj že problematizirani nominalizirani gramatiki znanstvenega jezika oziroma

o problematizirani gramatični metafori, naj še enkrat navedemo Newtonov zloženih stavke:

Zaradi starosti se svetloba v očesu ne bo dovolj lomila in se zaradi pomanjkanja zadošnega loma zato tudi ne bo zbirala na očesnem ozadju, ampak nekeje za njim.

Del prvega stavka – *svetloba v očesu se ne bo dovolj lomila* – je stavčna različica samostalniške oziroma nominalne različice v drugem stavku – *pomanjkanje zadošnega loma* (svetlobe v očesu).

Na prvi pogled se zdi, da je Halliday z dovolj utemeljenim problematiziranjem samostalniške različice dal prednost stavčni različici. Trdi namreč tudi naslednje. Znanstveni jezik kot zvrst naravnih jezikov se bo tudi v prihodnje razvijal, samo da bo na neki način verjetno spremenil svojo usmeritev – in sicer najbrž v smeri semiotičnih razlag. Zato obstajata po Hallidayu (2004: 20) dva med seboj tesno povezana razloga – čeprav za zdaj razloga verjetno še nimata vrednosti zelo jasnega argumenta. Prvi razlog je pojav informacijske družbe, v kateri bodo ljudje med seboj vedno bolj povezani s semiotičnimi sistemi, proizvodnja in izmenjava informacij pa bo poleg tega vedno bolj prevladujoča oblika zaposlitve – ali pa vsaj del zaposlitve. Drugi razlog pa zadeva razvoj samih znanosti. Zapisali smo že, da je vsaka znanstvena teorija semiotični sistem – ali drugače in bolj razumljivo –, to je sistem med seboj povezanih pomenov, te pomene pa ustvarja ustrezna jezikovna ubeseditev. Kvantna fizika je z nujno in neizogibno dejavno vključitvijo opazovalca v proces raziskovanja kvantnih pojav spremenila raziskovanje v komunikativni, to je semiotični dogodek. Prigogine in Stengers tako pišeta, da je znanost »človekov dialog z naravo«, Niels Bohr pa je trdil:

»Napačno je misliti, da je naloga fizike ugotoviti, kakšna je narava. Fiziko zanima le tisto, kar lahko rečemo o naravi.« (Appleyard, 2004: 138.)

Toda znanstveniki so šli še korak naprej. Svoje fizikalne in biološke modele sveta namreč vedno bolj dopolnjujejo s semiotičnimi: številne fizikalne, kemične in biološke pojave namreč interpretirajo kot semiotične dogodke (svetloba ni več možna hitrost predmeta, ampak največja hitrost širjenja signala, molekule komunicirajo med seboj (Halliday, 2004: 19–20)). V teh okoliščinah se bo znanstveni jezik verjetno skušal otresti sedanjih skrajnih oblik nominalizacije in gramatične metafore, bolj se bo ukvarjal s procesi in bolj bo strpen do nedoločenosti, nejasnosti in nenehnih sprememb. Da bi gramatika lahko bila temu kos in

da bi še vedno lahko opravljala svojo vlogo na strokovni in abstraktni ravni znanstvenega diskurza, bi se morala preoblikovati – ob obvezni pripombi, da sprememb v jezikovnem oblikovanju nikakor ni mogoče načrtovati. Samostalniški način bi morala preoblikovati v stavčnega, pri tem pa bi kot strokovno izrazilo morala razviti glagolsko zvezo (Halliday, 2004: 21). Na tem mestu lahko samo opozorimo na Hallidayev argument (2004: 18) za uporabo izraza gramatična metafora. Stavčna različica izražanja se namreč pojavlja pred samostalniško v vseh treh zgodovinskih razsežnostih: prej se je razvila v zgodovini posameznih jezikov, verjetno je nastala prej tudi v sami evoluciji človekove vrste; prej se pojavlja v človekovem življenju, naučimo se je in jo začnemo uporabljati že kot otroci; in končno, kot smo videli v Newtonovem besedilu, stavčna različica se tudi v besedilih pojavlja pred samostalniško. V nadaljevanju se bo razkrilo, da je Halliday v teh dejstvih tudi v resnici iskal argument za prednost stavčnega izražanja, samo da je pred tem na poseben način do neke mere problematiziral tudi svojo problematizacijo samostalniške različice. Pri tem mu je bil v pomoč tudi pojem komplementarnosti, s katerim je Bohr razložil popolnoma neklasično vedenje kvantnih pojavov.

Preden nadaljujemo z razpravljanjem, se za hip vrnimo k problemu znanstvenega jezika oziroma metajezika v kvantni fiziki. Ta jezik je vrst naravnega jezika, s katerim ni več mogoče ustrezno opisati kvantnih pojavov. Metajezik fizike je preprosto preveč natančen, preveč določen, da bi z njim lahko zajeli komplementarnosti v kvantnem svetu. V kvantnem svetu namreč klasična logika, da mora biti resnična le trditev ali pa le njena negacija in da tretje možnosti ni, ne velja več. Ali kot smo že zapisali: odgovor na vprašanje – na primer – »Je elektron val ali delec?« je za klasično mehaniko popolnoma nerazumljiv: »Niti eno niti drugo in oboje.« Povrh vsega obe značilnosti elektrona niti ne moremo opazovati hkrati. Obe značilnosti elektrona sta po klasični logiki med seboj v nasprotju, vendar obe obstajata, se med seboj dopolnjujeta, zato rečemo, da sta komplementarni. Ali kot pravita Prigogine in Stengers – v kvantni mehaniki obstaja množica komplementarnih predstavitev kvantnih pojavov, kar je v popolnem nasprotju s klasičnim pogledom, ki pravi, da je edini »objektivni« opis popolni opis »pojava oziroma sistema, kakršen je«, neodvisno od načina, kako ga opazujemo. Načelo komplementarnosti, ki velja v kvantnem svetu, nas torej uči, da je resničnost

tako brezbrežna in tako težko doumljiva, da je noben posamezni teoretični jezik ne more popolnoma opisati. Da bi se lahko do neke mere približali tej resničnosti, moramo uporabljati različne teoretične jezike, ki so med seboj komplementarni (Halliday, 2004: 112). Vendar tudi ti metajeziki fizike v svoji sedanjih obliki ne omogočajo več uspešnega dialoga z naravo: zanj bi potrebovali izraze, ki bi bili dinamični, spremenljivi – predvsem pa ne bi smeli izključevati. Te značilnosti sta že Bohr in Heisenberg našla v naravnem jeziku, zato sta ga tudi rehabilitirala, prav isto pa je na presenetljiv način storil tudi Halliday (2004: 112).

Halliday (2004: 112–113) namreč trdi, da naravni jezik sam, in to v svoji vsakdanji, govornih obliki, »predstavlja resničnost« na način komplementarnosti, samo da se to dogaja na nereferencialni ravni. Po Hallidayu tako jezik konstruira naravni red z nezavednimi, kriptotipičnimi vzorci v gramatiki, ki ustvarjajo svoj lastni red resničnosti neodvisno od tega, kaj z njihovo pomočjo opisujemo na referencialni ravni. Zelo preprosto bi lahko rekli, da tudi kadar ne govorimo o naravi, skrita oziroma kriptotipična gramatika »govori« o njej.

Kako naj to razumemo? Najprej si moramo ogledati, kako vsakdana besedila učinkujejo na nas. Naša zavestna pozornost je usmerjena predvsem na glavne misli, teme, oziroma kaj besedilo sporoča. Mnogo manj smo pozorni na to, kako je sporočilo jezikovno oblikovano, pogosto se ne bi mogli natančno spomniti niti uporabljenih besed. Vedemo se, kot da je besedno in slovnično oblikovanje pomenov preprost avtomatičen, podzavesten postopek. Mnogo več napora potrebujemo, kadar želimo usmeriti pozornost na slovnično oblikovanost, še zlasti na skrito slovnično oblikovanost – gramatične metafore na primer so njen del. Če nam to uspe, šele razumemo, zakaj ima besedilo tak pomen, kot ga ima. Šele zdaj lahko dojamemo sporočilo v vseh svojih razsežnostih, tudi ideoloških, ki se jih prej zavestno sploh nismo zavedali. In prav ta skrita slovnična oblikovanost konstruira – poleg družbenega – tudi naravni red, in to tako, da ga ne opisuje. Toda kaj se zgodi, če to kriptogramatično plast sporočil uzavestimo ali iz nje naredimo celo metajezik? Na neki način jo uničimo, razmišljanje o njej nam jo odtuji, jo spremeni v nekaj določenega in zaprtega. Jezik vsakdanjega življenja, ki oblikuje podzavestno razumevanje nas samih in okolja, v katerem živimo, je jezik komplementarnosti – dinamični odprti sistem. Vprašanje je, če se lahko naučimo, da bi ga uporabljali zavestno. Po Hallidayu (2004: 113)

ni nemogoče razumeti skrite slovnice naravnih jezikov, vendar se zdi, da njena zmožnost ustvarjanja resničnosti ni združljiva z eksplicitnim logičnim mišljenjem.

Katere so značilnosti kriptotipične oziroma skrite gramatike, ki konstruirajo naravni red? Omenim naj samo dve (Halliday, 2004: 114–115).

Prva značilnost so stavčne strukture, ki besedno in slovnično oblikujejo pomen. V običajni slovnici je to stavek, katerega jedro je dogajanje. Naravni jeziki resničnost predstavljajo torej kot nekaj, kar se dogaja, stvari pa so na neki način naključni, na neki način začasni ali, kot bi dejal Halliday, kontingenčni deli tega dogajanja, potekanja. Naj na tem mestu opozorimo, da lahko v sami stavčni strukturi najdemo tudi drugačne pomen. Heidegger (246–248) je namreč na podlagi podobnosti med slovnično zgradbo stavka (subjekt/osebek – predikat/povedek) in eno od filozofskih razlag zgradbe stvari (substancia/jedro, bistvo stvari – akcidence/posamezne značilnosti stvari) razmišljal o možnosti skupnega izvora obojega. Heideggerjeva razlaga stavčnega vzorca je pravzaprav v nasprotju s Hallidayevo, vprašanje pa je, če gre pri tem za komplementarnost.

Druga značilnost sta čas in vid (aspekt), ki predstavljata teorijo časa. Naravni jeziki vsebujejo dva modela časa: teorijo linearnega časa, ki teče samo v eno smer, iz preteklosti v sedanjost in naprej v prihodnost (čas), in teorijo hkratnosti, istočasnosti oziroma simultanosti, z opozicijo med dovršnostjo in nedovršnostjo (vid). Oba vidika – čas in vid – sta med seboj komplementarna.

Halliday (2004: 115) je prepričan, da običajni, vsakdanji jezik prav v tej skriti gramatiki vsebuje skrajno prefinjene interpretacije naravnega reda, polne komplementarnosti in večnega spreminjanja. Ta skrita gramatika je eden od vidikov jezika, ki mu omogočajo njegovo metastabilnost – jezikovni sistem se lahko ohranja samo ob stalnem spreminjanju, ob stalni nestabilnosti, in le kot tak je lahko ves čas v stiku z resničnostjo, kot je trdil tudi Heisenberg. Zato tudi ne smemo biti razočarani, če iz besedil ne moremo izluščiti nekega trdnega in obstojnega smisla. Besedila namreč vsebujejo smisel drugačne vrste, smisel, ki je zapleten in nedoločen. Na tem mestu je treba še enkrat opozoriti na Hallidayevo subtilno misel (2004: 115), ki je samo vidik tistega, na kar bomo posebej opozorili v zaključku te uvodne študije in zaradi česar smo v njej razmi-

šljali o navidez nepovezanih temah – jeziku, kvantni fiziki in umetnosti. Nobena znanstvena teorija slovnice kakega jezika ne more ustrezno opisati živosti in določene pozitivne nedoločenosti slovnice tega jezika, saj jo po logiki vsakega metajezika spreminja v nekaj togega, določenega in »mrtvega«. Ali kot bi rekel Whorf: slovnica (kot metajezik) je proti slovnici (jezika) kot gorjača proti rapirju. To je pravzaprav usoda znanosti. Znanost lahko opiše in razume le majhen del resničnosti.

Zdaj se lahko povrnemo k trditvi, da je Halliday, potem ko je problematiziral nominalizirani znanstveni jezik, tudi to svoje spoznanje problematiziral. Svoje razmišljanje o znanstvenem jeziku je usmeril v čas, ko se dogaja zavestni dialog z naravo. V tem času, trdi (2004: 116), potrebujemo več gramatik, več jezikov, s katerimi bi oblikovali teorijo izkušnje, še več, potrebujemo nepretrgano vrsto gramatik, od bohmovske gramatike večnega spreminjanja do nečesa, kar bo bolj trdno, bolj določeno, bolj zamrznjeno. Prvo gramatiko predstavlja že opisana stavčna različica oziroma stavčni slog, zadnjo samostalniška, nominalizirana različica oziroma samostalniški slog. Stavčni slog omogoča dinamično interpretacijo človekove izkušnje in je bil zgodovinsko tudi zgodnejši, samostalniški slog je zgodovinsko kasnejši in omogoča bolj tako imenovano sinoptično interpretacijo, s to pomembno razliko, da samostalniški slog ni ukinil stavčnega. Drug ob drugem obstajata oba, z mnogimi vmesnimi mešanimi slogi. Iste pojave zdaj lahko opazujemo na dva načina in oba sta komplementarna, kot sta val in del komplementarni teoriji atoma in njegovih delcev. Z enim načinom lažje osvetlimo en vidik resničnosti, z drugim drugega. Stavčni slog je slog vsakdanjega, zdravorazumskega diskurza, slovnično zapleten, osvetljuje predvsem procese in povezave med njimi. Samostalniški slog, slog znanosti, kaže visoko stopnjo leksikalne gostote, osvetljuje pa predvsem strukture in povezave med njihovimi deli – skupaj s pojmovnimi strukturami oziroma taksonomijami (Halliday, 2004: 117). Kot smo že zapisali, je stavčni oziroma dinamični slog oziroma način zgodovinsko nastal pred samostalniškim. Kadarkoli se sproščeno pogovarjamo z ljudmi, uporabljamo dinamično obliko jezika, ki ima v sebi, v svoji skriti gramatiki, shranjeno globoko izkušnjo človeške vrste. S samostalniškim oziroma sinoptičnim slogom pa oblikujemo bolj zavestno, znanstveno razmišljanje o okolju: zgodovinsko je nastal iz dinamičnega sloga, in sicer s procesi gramatične metafore, in se – kot smo videli – razširil v raznih oblikah tudi v

drugih zvrsteh jezika. Predvsem pa je postal neizbežna sestavina pisnega jezika.

Zgodovinsko se je pisni jezik začel pospešeno razvijati, ko je človek začel ustanavljati stalne naselbine. Z njim je bilo mogoče shraniti različna znanja, toda ne samo to – z njim je nastala tudi posebna teorija resničnosti (Halliday, 2004: 117). Halliday (118–120) to argumentira takole. Pisanje pomeni uzaveščenje jezika, pri tem pa pride do spremembe, dinamična oblika jezika se začne spreminjati v tako imenovano sinoptično, skladenjska prepletenost se začne umikati leksikalni zgoščenosti. Pisanje jezik na neki način zamrzne. Odvzame mu moč intuitivnega spoznavanja, ustvarjanja različnih povezav naenkrat, razmišljanja o nasprotjih, predstavljanja izkušnje kot nečesa spremenljivega in nedoločenga. Po drugi strani – in to je zdaj Hallidayeva problematizacija problematizacije samostalniškega sloga – pa pisni jezik, hkrati ko uničuje dinamično zmožnost jezika, ustvarja neko drugo, in sicer zmožnost strukturiranja, kategoriziranja in urejanja. Ustvarja torej novo vrsto védenja, znanstveno védenje, in nov način učenja, izobraževanje. Pisanje tako spreminja družbeno semiotiko na dveh ravneh. Omogoča shranjevanje izkušenj in – kar je še pomembnejše – omogoča popolnoma nov pogled na izkušnjo. Pisni jezik je nominalizirani jezik, ki ga odlikujejo velika leksikalna zgoščenost in gramatične metafore. In prav te značilnosti oblikujejo nujno potreben strokovni jezik, s katerim lahko kopičimo védenje. Človeštvo je moralo zato oblikovati tako strokovno gramatiko, ki je omogočala, da so strokovnjaki v svojih strokovnih besedilih lahko zanemarili izkušnjske informacije, izpustili kot samoumevne in za samo sporočilo besedil nepotrebne nize argumentacij in tako do največje možne mere povečali besedilno informacijo. Toda taka gramatika ni več dostopna nestrokovnjakom.

Iz dosedanjega razpravljanja je jasno, da pisni in govorjeni jezik oblikujeta naše spoznavanje na različni način in sta zato v tem oziru komplementarna – vsaka teorija spoznavanja in izobraževanja mora to upoštevati. Vendar je Halliday (2004: 120) na koncu kljub vsemu dal prednost govorjenemu jeziku, stavčnemu slogu oziroma dinamični obliki jezika – obliki naravnega, sproščenega dialoga, ki se izogiba gramatičnim metaforam in leksikalni zgoščenosti, ki je gramatično bogat in prepleten ter dinamičen na način Bohmovega rheomodskega jezika. Tak jezik najbolj kaže naravo dinamičnega odprtega sistema in je

kot tak najbližje ves čas spreminjajoči se resničnosti. Nova področja védenja potrebujejo take vrste jezik, saj se drugače ne bo mogoče približati resničnosti, kakršno kaže – med drugim – kvantni svet. Halliday je prepričan, da je mogoče o kvantnem svetu govoriti, vendar ne toliko na referenčni ravni kot na ravni skrite gramatike. Naučiti se moramo namreč, da bomo mislili gramatično – tako bomo lahko prepoznali tako imenovani ideološki interpretant, ki je vpisan v sam jezik. Čeprav na tem mestu ni mogoče o tej misli reči nič določenega, pa je treba posebej opozoriti, da je znanstveni dialog s kvantno resničnostjo nedvomno odprl tudi znanstveni dialog z jezikom, zlasti s pomenskostjo njegovih gramatičnih, nereferenčnih plasti.

Po vsem tem nekoliko dolgem, vendar potrebnem razpravljanju lahko preidemo k zaključku, v katerem bomo na jedrnat način skušali še enkrat opozoriti na podoben epistemološki oziroma spoznavni problem, ki združuje znanstveno raziskovanje predvsem umetnostnih besedil in kvantnega sveta – predvsem zato, ker se na teh dveh področjih spoznavni problem kaže v svoji posebni, posebej izostreni luči.

Najprej se moramo vrniti k Pirjevčevi opredelitvi problema, ki sicer temelji na Heideggerjevih spoznanjih. Glavna ugotovitev je, da obstaja med tem, da umetnostno besedilo *je*, in tem, da je umetnostno besedilo predmet znanosti, nepremostljiva razlika, razlika, ki ji lahko z vso previdnostjo rečemo ontološka razlika oziroma diferenca. To razliko lahko natančneje opišemo kot razliko med bitnostno razsežnostjo umetnostnega besedila in njegovo bivajočnostno, predmetnostno razsežnostjo. Bitnostna razsežnost umetnostnega besedila se skriva v na videz skrajno preprosti besedici *je*, torej v tistem, kar je Hegel opredelil kot »neizmerno gotovost čutnega vtisa o svetu« in kar je – zanj in njegovo filozofijo – »najabstraktnejša in najrevnejša resnica«, nekaj torej, s čimer nimamo kaj početi. Hegel jo je imenoval čista bit. (Vprašanje, ki se zastavlja, je – z njim pripravljamo že tudi povzermalno razpravljanje o kvantni »resničnosti« –, kakšno razmerje obstaja med Heglovo čisto bitjo in Kantovo stvarjo na sebi, ki je bila na poseben način predmet razprav med kvantnimi fiziki). Za Hegla je čista bit premalo, bit je zanj le tista, ki je absolutna ideja, ta pa je torej resnica, ki postane predmet znanosti. Na tem mestu seveda ne bomo ponavljali celotne argumentacije, ki smo jo navedli v začetku razpravljanja, opozoriti moramo samo na glavno spoznanje. Znanost v heglovskem pomenu besede mora ra-

ziskovati umetnostno besedilo le kot predmet, kot nekaj bivajočega, kot realno družbeno duhovno dejstvo torej, kot uresničenje idej, psiholoških ter družbenih in gospodarskih določil, skritih slogovnih, ideoloških in drugih podzavestnih struktur itd. Vendar vse to predmetno še ni umetniškost umetnostnega besedila, to je le njen *pogoj*. Heglova določitev umetnosti kot čutnega svetljenja ideje je torej le materialni pogoj umetnosti, nezmožnost ideje, da se izrazi v čisti obliki v umetnosti, pa je njena bistvena lastnost. Ta ideja – heglovski razumljena kot vsa resnica – postane nekaj relativnega v luči resnice umetnosti, resnice, ki ni heglavska resnica, ampak resnica čiste biti. Ali drugače povedano: umetnost je res nekaj bivajočega, predmetnega, čemur se v tem svetu nikakor ne moremo izogniti, vendar je hkrati tudi tisti *je*, tisto nepredmetno, neulovljivo in čudežno, ki šele omogoča, da bivajoče, predmetno, sploh obstaja. Znanost torej te razlike ne sme ukinjati, ampak se je mora zavedati.

Nekaj podobnega se dogaja v kvantni fiziki. Navesti je treba samo še enkrat Heisenbergovo misel, pa bomo podobnost takoj opazili: »Pri poskusih z atomskimi dogodki imamo opraviti s stvarmi in dejstvi, s pojavi, ki so tako resnični kot katerikoli pojav v vsakdanjem življenju. Toda atomi ali osnovni delci sami niso tako resnični; oblikujejo bolj svet možnosti kot svet stvari ali dejstev.« Vsak poskus v fiziki – tako tisti, ki se nanaša na pojave v vsakdanjem jeziku, kot tisti, ki se nanaša na atomske dogodke – moramo opisati z izrazi klasične fizike. Paradoks se skriva v tem, ker se kvantni svet kljub rabi klasičnih pojmov in izrazov pri poskusih vede neklasično. Iz opazovanj kvantnega sveta je mogoče teoretično oblikovati le verjetnostno funkcijo. Ali kot trdi kopenhavska interpretacija kvantne mehanike – z objektivno resničnostjo smo v stiku le pri opazovanju, kar pomeni, da le opazovanje *ustvarja* resničnost na primer elektrona in da nima nobenega smisla govoriti o tem, kaj elektron »delo« med dvema opazovanjima. Le merjenje elektronovega položaja *ustvarja* elektron-s-položajem, merjenje njegove hitrosti pa elektron-s-hitrostjo. V kvantni fiziki tako izgine sam predmet zaznave, saj ni več mogoče zakonito povezovati objektivnih dogodkov v prostoru in času, ampak le še položaje opazovanja. Klasična fizika, ki jo uporabljamo pri opazovanjih, je torej le *pogoj* za znanost, Kantove apriorne kategorije, s katerimi smo lahko sploh zaznali predmete, so prav tako le pogoji za znanost, vendar imajo v kvantni fiziki le še omejeno po-

dročje uporabe. Iz opazovalnih položajev je namreč mogoče narediti sklep ali zakonitost v obliki matematične formule, toda to je – s stališča klasične fizike – nekaj popolnoma nerazumljivega in protislovnega. Ali je kvantni svet torej Kantova stvar na sebi, torej tisto, ki sicer je, vendar ni predmet zaznave? O tem ni mogoče dati nobenega pametnega odgovora. Københavnska interpretacija zavrača objektivno resničnost kvantnega sveta. Ali kot pravi Heisenberg, za atomskega fizika je stvar na sebi (torej, da še enkrat poudarimo, ne predmet), če ta izraz sploh uporablja, na koncu koncev matematična struktura – Niels Bohr pa, da tisto, kar fiziki opazujejo, ni narava na sebi, ampak narava, izpostavljena njihovim metodam spraševanja. Na tem mestu bi bilo morda smiselno – samo kot izhodišče za razmišljanje, ki pa ne more biti več sestavni del tega besedila –, navesti Heideggerjevo misel iz besedila *Znanost in osmislitev* (2003: 70):

»Narava, človek, zgodovina, govornica ostajajo za navedene znanosti tisto nezaobidljivo znotraj njihove predmetnosti, na kar so vselej vezane, česar s svojim predstavljanjem v njegovi bistveni polnosti nikdar ne more zaobjeti. Ta nezmožnost znanosti ne temelji v tem, da njihovo dostavljajoče zagotavljanje ne more nikdar seči do konca, marveč v tem, da predmetnost, v kateri se izpostavljajo narava, človek, zgodovina, govornica, v principu vedno ostaja le eden od načinov prisostvovanja, na katerega se navedeno prisotno sicer lahko prikazuje, vendar nikakor ni nujno, da bi se moralo prikazovati.«

Za nas je posebej pomembno, da so je v točno določenem zgodovinskem obdobju – ko se je 19. stoletje krepko prevesilo v svojo drugo polovico in je začinjalo svojo pot 20. stoletje – zgodilo več prelomnih dogodkov na različnih človekovih področjih: v umetnosti se je začel uveljavljati njen ontološki pomen, ki je polagoma izpodrival spoznavnega, v fiziki sta relativnostna teorija in kvantna mehanika odkrila popolnoma »neklasično« resničnost, v filozofiji pa se je s Heideggerjem začelo raziskovanje temelja, na katerem počiva vse bivaajoče, ki se imenuje bit in o katerem lahko rečemo samo *je*. In vsi trije dogodki – bolje bi bilo reči, dogajanja – so v ospredje potisnili vse bogastvo naravnega jezika. Spremembe v poetični rabi jezika so doživele številne, tudi znanstvene odzive. Tako je Jakobson – podobno kot Mukaržovski (1986: 52) – zapisal, da prevlada poetske funkcije nad referencialno ne zabriše reference, ampak jo naredi le bolj dvoumno.

Bohr, Heisenberg in ostali kvantni fiziki so naravni jezik v znano-

sti tako rekoč rehabilitirali, in to v prav tisti njegovi značilnosti, ki jo je pozitivizem najbolj napadal – pomenski nenatančnosti in nejasnosti (tudi jezikoslovci, na primer Halliday – kot smo videli –, to značilnost posebej poudarjajo). Za njih je naravni jezik zato tako pomemben, ker je v neposrednem stiku z neskončnimi in pogosto tudi nerazumljivimi področji resničnosti – ni mogoče, da se pri tem ne bi spomnili znamenite Heideggerjeve misli o jeziku kot hiši biti. Zdaj lahko resničnost spoznavamo in doživljamo na različne, komplementarne načine – umetnost in kvantna fizika »se pogovarjata« z isto vseobsežno resničnostjo, vendar na drugačen način (Heisenberg, 2000: 65–66). Poleg tega – sicer na drugačen način – resničnost celo ustvarjata. V kvantni fiziki tako ni mogoče trditi, da sploh obstaja katerikoli delec, preden ne opravimo opazovanja. Vsak poskus aktualizira oziroma objektivizira in s tem ustvarja resničnost delcev tudi zaradi tega, ker opazovanje samo sploh ne more biti nevtralnno. Ali kot je dejal Bohr, tisto, kar fiziki opazujejo, ni narava na sebi, ampak narava, izpostavljena njihovim metodam spraševanja.

Nekaj podobnega lahko zasledimo tudi pri raziskovanju naravnih jezikov. Tako so Hallidayeve raziskave prepričljivo dokazale, da jezik ne predstavlja, odseva ali opisuje človeško izkušnjo, ampak jo interpretira ali, bolje rečeno, konstruira. Tako razumevanje jezika tudi v jezikoslovju problematizira referenco, torej razmerje med jezikom in resničnostjo. Tako sta de Beaugrande in Dressler (1992: 83) zapisala, da je »besedilni svet zgrajen iz kognitivne vsebina (,védenja'), ki jo na zapleten in pogosto le približen način primerjamo z lastnim prepričanjem o ,dejanskem svetu'. Namesto da bi rekli, da ,se besede nanašajo na predmete' ali kaj podobnega, raje rečemo, da ,jezikovni izrazi aktivirajo védenje'. Dejanje reference je potemtakem zapleten proces primerjanja vzorcev, med katerim se lahko uporabniki besedila odločijo, da je besedilni svet, ki se nad določenim pragom ne ujema z našo predstavo o ,dejanskem svetu', fikcionalen«. Še dlje je šel Halliday, ki trdi, da naravni jezik sam, in to v svoji vsakdanji, govornjeni obliki, »predstavlja resničnost« na način komplementarnosti, samo da se to dogaja na nerefencialni ravni. Jezik konstruira naravni in družbeni red z nezavednimi, kriptotipičnimi vzorci v gramatiki, ki ustvarjajo svoj lastni red resničnosti neodvisno od tega, kaj z njihovo pomočjo opisujemo na referencialni ravni. Zelo preprosto bi lahko rekli, da tudi kadar ne govorimo o naravi ali pa o

družbi, skrita oziroma kriptotipična gramatika »govori« o njima. Za nas je posebej pomembno, da običajni, vsakdanji jezik vsebuje prav v tej skriti gramatiki skrajno prefinjene interpretacije naravnega in družbenega reda, polne komplementarnosti in večnega spreminjanja.

Posebej pa moramo biti pozorni tudi na Hallidayevo prepričanje, da nobena znanstvena teorija slovnice kakega jezika ne more ustrezno opisati živosti in določene pozitivne nedoločenosti slovnice tega jezika, saj jo po logiki vsakega metajezika spreminja v nekaj togega, določenega in »mrtvega«. Taka problematizacija znanosti nas vrača v bližino Heideggerjeve misli, ki trdi, da je znanosti resničnost v vsej svoji polnosti načelno nedosegljiva in da je to dopuščeno le umetnosti, ki to resničnost razkriva v razkritosti jezika. Zdaj lahko tudi lažje razumemo Heisenbergove besede, da se umetnost in kvantna fizika pogovarjata z isto vseobsežno resničnostjo – vendar na drugačen način.

LITERATURA

- APPLEYARD, B., 2004: *Understanding the Present. An Alternative History of Science*. London, New York: Tauris Parke Paperbacks.
- DE BEAUGRANDE, R.-A., DRESSLER, W. U., 1992: *Uvod v besediloslavlje*. Prevedli A. Derganc in T. Miklič. Ljubljana: Park.
- GREEN, B., 2004: *Čudovito vesolje. Superstrune, skrite dimenzije in iskanje končne teorije vsega*. Tržič: Učila International.
- HALLIDAY, M. A. K., MARTIN, J. R., 2004: *Writing Science: Literacy and Discursive Power*. London: Routledge.
- HEIDEGGER, M., 1967: Izvir umetniškega dela. *Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 237–318.
- 2003: *Predavanja in sestavki*. Ljubljana: Slovenska matica.
- HEISENBERG, W., 2000: *Physics and Philosophy*. London: Penguin Books.
- JAKOBSON, R., 1989: *Lingvistični in drugi spisi*. Studia humanitatis. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
- MUKARŽOVSKI, J., 1986: *Struktura pesniškega jezika*. R. Jakobson, N. Trubeckij, V. Matezjijus; B. Havranek, P. Bogatirjov, N. Durnovo, J. Mukaržovski i P. Savicki. *Teze Prškega lingvističnega krožka*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- PEAT, F. D., 2002: *From Certainty to Uncertainty. The Story of Science and Ideas in the Twentieth Century*. Washington: Joseph Henry Press.
- PIRJEVEC, D., 1991: *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Ljubljana: Aleph, LDS.

SAJOVIC, T., 1999–2000: Umetnostno besedilo in jezikoslovje. *Jezik in slovstvo*. 223–230.

STRNAD, J., 2001: *Sto let fizike*. Od 1900 do 2000. Knjižnica Sigma, 71. Ljubljana: DMFA-založništvo.

VERSCHUEREN, J., 2000: *Razumeti pragmatiko*. Ljubljana: Založba l*cf.

Iz recenzij:

Za pričujočo knjigo jezikoslovnih premišljevanj Tomaža Sajovca o slovenskih besedilih skozi čas od Trubarja v 19. stoletje in dalje v najnovejše obdobje je posebej pomembna tako avtorjeva spoznavna pot v samem besediloslovlju kakor ob tem njegovo iskanje smisla jezikoslovnega spoznavanja za razumevanje jezikovne "gradnje sveta" v umetnosti in znanosti, obeh najvišjih sferah dubovne ustvarjalnosti. Besedilu, ki je izbodišče premišljevanja, se približuje s sodobnim teoretskim in analitičnim aparatom, a njegov cilj ni sistemska klasifikacija jezika in zdaj že klasično določanje jezikovne vrstnosti, v manjši meri tudi slogovnega razvoja skozi čas, temveč predvsem besedilo kot posledek ubeseditvenega procesa in sporočanje botenja njegovega ustvarjalca. Pri tem pa se veskozi zaveda in na to tudi opozarja, da se s temi postopki in ugotovitvami jeziku in besedilu, ki je nastalo prav "po milosti jezika", z jezikoslovno analizo in interpretacijo le približujejo, spoznavni predmet pa se nam ob tem ne le približuje, ampak v enaki meri tudi odmika – spoznanje, ki nakazuje perspektivo nadaljnega raziskovanja.

Breda Pogorelec

Tomaž Sajovic v svoji drugi knjigi objavlja študije, ki so posvečene tako slogovnim diferencam kot stilističnim stičiščem jezikov znanosti in umetnosti. Obe izrazno-komunikacijski polji, ki ju že v izbodišču zaznamuje težnja po pomenski intenzivnosti in artikulacijski neredundantnosti, opazuje v dolgem časovnem razdobju; mejnike njegovemu miselno pobudnemu raziskovanju postavljajo Trubar, Erjavec, Tavčar, Kosmač, Kocbek, Kovič, Zupan in promotorji kvantne fizike.

Avtorjev pristop k ustvarjalcem različnih tekstnih svetov je izrazito nedogmatski; v njegovi obravnavi je veskozi prisotno zavedanje, da je konceptualizacija bodisi artistskično skreirane bodisi scientistično opisane oziroma izražene dejavnosti vsaj skozi recepcijo ujeta v nedokončljivo zgodovinsko konkretnost.

Igor Grdina



Dr. Tomaž Sajovic je doktoriral leta 1991 s temo *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*. Njegovo raziskovalno področje je stilistika umetnostnih in neumetnostnih besedil 19. in 20. stoletja, ki ga interdisciplinarno povezuje z jezikoslovjem, literarnimi vedami, umetnostno zgodovino in zgodovino.

ISBN 961-6568-02-7



3.390 SIT

www.zrc-sazu.si/zalozba