

L I N G U A S L O V E N I C A ∞ F O N T E S

Breda Pogorelec

STILISTIKA
SLOVENSKEGA
KNJIŽNEGA
JEZIKA

JEZIKOSLOVNI SPISI II

BREDA POGORELEC
STILISTIKA SLOVENSKEGA KNJIŽNEGA JEZIKA

JEZIKOSLOVNI SPISII



LINGUA SLOVENICA

FONTES

BREDA POGORELEC

STILISTIKA SLOVENSKEGA
KNJIŽNEGA JEZIKA

JEZIKOSLOVNI SPISI II

Uredila

Mojca Smolej

LJUBLJANA 2011

Zbirka: Lingua Slovenica ☞ Fontes 2

Urednica zbirke: Helena Dobrovoljc

Breda Pogorelec
STILISTIKA SLOVENSKEGA KNJIŽNEGA JEZIKA
Jezikoslovni spisi II

Uredila: Mojca Smolej
Bibliografijo Brede Pogorelec sestavila: Anka Sollner Perdih
Recenzentki: Simona Kranjc, Andreja Žele
Oblikovanje in prelom: Brane Vidmar

Izdal: Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU
Zanj: Marko Snoj
Založili: Založba ZRC, ZRC SAZU
Zanjo: Oto Luthar
Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Zanj: Valentin Bucik

Tisk: DZS, d. d., Ljubljana
Naklada: 450 izvodov

Izid knjige so podprli Javna agencija za knjigo RS, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti in Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

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

811.163.638(091)

POGORELEC, Breda

Stilistika slovenskega knjižnega jezika : jezikoslovni spisi I / Breda Pogorelec ; uredila Mojca Smolej ; [bibliografijo Brede Pogorelec sestavila Anka Sollner Perdih]. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU : Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2011. - (Zbirka Lingua Slovenica. Fontes ; 2)

ISBN 978-961-254-281-8 (trda vezava, Založba ZRC, ZRC SAZU)

ISBN 978-961-254-282-5 (broš., Založba ZRC, ZRC SAZU)

256120832

© 2011, ZRC SAZU, Založba ZRC

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/9789612542818>

KAZALO

Mojca Smolej; <i>Breda Pogorelec in jezikovna stilistika</i>	7
--	---

I TEORIJA SLOGOVNEGA RAZVOJA SLOVENSKE BESEDNE UMETNOSTI IN PREDHODNIŠTVO MODERNE

◇ Retorika na Slovenskem nekdaj in danes	25
1 Teorija slogovnega razvoja in slovenskega knjižnega razvoja (Vloga interdisciplinarnih pobud za oblikovanje in usmerjanje spoznavanja različnih umetnosti)	29
2 Slogovni razvoj slovenske besedne umetnosti 20. stoletja	45
2.1 Teoretična izhodišča	45
2.2 »Neretorična« umetnost	46
2.4 Sklep	49
3 Regionalnost jezikovnega izraza v slovenski besedni umetnosti	51
3.1 Slog	51
3.2 Knjižna norma	52
4 Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih	65

II JEZIKOVNOSTILISTIČNE RAZISKAVE PROZE IVANA CANKARJA

1 Metodologija jezikovnostilistične raziskave Cankarjeve proze	81
1.1 Namen in cilji analize	81
1.2 Ubeseditveno razmerje	83
1.3 Gramatično figuriranje	84
1.4 Parnasovska dikcija	86
2 Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja	91
3 Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti	103
3.1 Moderna	103
3.2 Stavčni vzorec pri Cankarju	107
3.3 Programski preobrat	111
3.4 Simbolika	115
3.5 Zreli simbolizem	117
3.6 Metafora kot nosilno izrazno sredstvo	118
3.7 Sklep	120
4 Ivan Cankar – vozlišče slovenskega slovstvenega razvoja	123
4.1 Jezikovna stilistika	123
4.2 Slog	125

4.3	Vrhunska umetnina	126
4.4	Ivan Tavčar	128
4.5	Cankarjeva proza – prelom v moderno umetnost	129
4.6	Sklep	132
5	O dveh značilnostih Cankarjevega sloga – gramatična figura in metafora	135
5.1	Oblikovna zgradba umetnostnega besedila	135
5.2	Novo oblikovanje	140
5.3	Sklep	151
6	Slogovni razvoj v Cankarjevi prozi	153
6.1	Moderna in simbolizem	153
6.2	Simbol	157
◇	Vloga izrazov humorja v Cankarjevi prozi	162
7	Besediloslni vidiki Cankarjeve proze	163
8	Vloga oblike za razumevanje smisla v Cankarjevi prozi	195
9	Cankarjevo delo – prelomnica v oblikovanju knjižne besede	219
10	Jezik slovenskega ekspresionizma	231
11	O vlogi (slovenskega) ekspresionizma za umevanje slovenskega umetnostnega izraza dvajsetega stoletja	245
12	Okvirna tipologija metafore v slovenski prozi 20. stoletja	255

III NOVEJŠA SLOVENSKA PROZA

(CANKARJEVI VPLIVI IN LITERARNO OBDOBJE MED 1960–1970)

1	Cankarjevo izročilo	273
1.1	Slovstveni razvoj besedne umetnosti po Cankarju	273
1.2	Ivan Pregelj, Prežihov Voranc, Ciril Kosmač	275
2	Jezik novejše slovenske proze	287
2.1	Oblikovanost umetnostne besede	287
2.2	Jezik novejše proze	289
2.3	Vloge skladenjskih vzorcev v besedilu	291
2.4	Ciril Kosmač	292
2.5	Vladimir Kavčič, Alojz Rebula, Pavle Zidar, Jože Snoj	295
2.6	Sklep	298

Imensko kazalo	299
Stvarno kazalo	303
Viri	308
Literatura	312
Fotografije	315

Anka Solner Perdih: <i>Bibliografija Brede Pogorelec</i>	325
--	-----

BREDA POGORELEC IN JEZIKOVNA STILISTIKA

Breda Pogorelec (1928–2006)

Trinajstletnica, ki je med poletnimi počitnicami prebrala vse letnike kulturne revije Sodobnost. Povsem samoiniciativno, iz ljubezni in živega zanimanja za umetnostno besedo, za umetnost nasploh.

Petnajstletnica, ki ji je bilo branje latinskih besedil v originalu užitek; Ovidij, Vergilij, Horacij so jo navduševali.

Študentka, ki se je poglobljala v brezmejno množico znanstvenih področij. V slovenski jezik, starocerkvenoslovanski jezik, primerjalno slovnico slovanskih jezikov, primerjalno slovnico indoevropskih jezikov, latinščino, francoščino, zgodovino ...

Predavateljica zelo širokega in obsežnega spektra. Navduševala je skladno slovenskega knjižnega jezika, jezikovno stilistiko, zgodovino slovenskega knjižnega jezika, sociolingvistiko ...

V 70. letih prejšnjega stoletja pobudnica akcije za ureditev položaja slovenščine v javnosti.

Aktivistka na področju jezikovnega načrtovanja in jezikovne politike. Soutemeljiteljica sodobnega slovenskega jezikoslovja.

Avtorica številnih razprav. Dokaz slednjega je sedaj pred nami.

Stilistika slovenskega knjižnega jezika – Jezikoslovni spisi II

Delo Brede Pogorelec je na področju jezikovnostilističnih raziskav umetnostne besede raznoliko in obsežno.

S pričujočimi izbranimi jezikovnostilističnimi spisi bomo tako podali vsaj približen prikaz te pestrosti in obširnosti. Spisi so zbrani oz. razdeljeni v tri sklope. Merilo delitve predstavlja predvsem tematsko stičišče, čeprav je znotraj tematske usklajenosti zaporedje spisov narekoval tudi čas nastanka oz. čas prve objave. Nekateri spisi na prvi in zelo površen pogled kažejo lažen vtis prekrivnosti (vsaj na področju predmeta, ki je v središču analize), natančno in poglobljeno branje pa kaj kmalu razkrije posebnosti, podrobnosti, ki se iz spisa v spis spreminjajo in seveda dopolnjujejo. Šele

skupek vseh spisov in njihovo vztrajno razčlenjevanje podata sliko, ki postane jasna in popolna.

Prvi sklop razprav predstavljajo teoretična izhodišča jezikovnostilističnih raziskav, kakor jih je oblikovala Breda Pogorelec. V njem so postavljena merila za raziskovanje in preučevanje stila umetnostne besede.

Drugi sklop je v celoti posvečen prozi Ivana Cankarja. Vodilni predstavnik slovenske moderne tako predstavlja osrednji del slike, ki pa se delno preliva tudi v naslednji sklop.

Tretji, zadnji sklop, zaobjema raziskave proze 20. stoletja, proze po času Moderne. Ker pa je po besedah Brede Pogorelec ključ za razumevanje vse sodobne slovenske besedne umetnosti prav v poznavanju jezikovnostilnih zakonitosti in posebnosti proze Ivana Cankarja, »cankariana« nastopa, seveda le kot izhodišče, tudi v tem, zadnjem delu slike.

Prvi sklop – teoretična izhodišča jezikovnostilističnih raziskav

Vse prispevke, ki skupno oblikujejo prvi sklop z naslovom *Teorija slogovnega razvoja slovenske besedne umetnosti in Predhodništvo Moderne*, povezujejo nekatera temeljna strokovna izhodišča, na katera je Breda Pogorelec opozarjala in h katerim je obenem usmerjala vse tedanje raziskovalce jezika, posredno pa sedaj opozarja tudi nas.

V prispevkih je tako zaslediti temeljna vprašanja, kot so: kakšna je vloga jezikovne stilistike znotraj jezikoslovnih in literarnih ved, kakšno je njeno predmetno področje, kako pristopiti k literarnemu in neliterarnemu besedilu, kaj stilistika in njen razvoj pomenita za razvoj knjižnega jezika, v kakšni soodvisnosti so, ne nazadnje pa se venomer, prav zaradi nerazdružljive povezanosti slogovnega razvoja in knjižnega jezika, ves čas kritično dotika pregleda osnovnih razvojnih teženj (pisnega) knjižnega jezika.

Izhajajoč iz navedenih vprašanj, lahko izpostavimo prvo temeljno vodilo¹ pri raziskovanju jezikovnostilističnih zakonitosti in značilnosti umetnostnih besedil, ki pravi, da poimenovanje slogovnega razvoja ne prispeva le k razumevanju besedil, ampak tudi k razumevanju poti, ki vodi do današnje stopnje slovenskega kulturnega izrazila; razumevanje in preučevanje slogovnega razvoja nam tako poleg spoznavanja besedilnih oblik, njihovih značilnosti in zakonitosti odkriva tudi razvoj knjižnega jezika v posameznih obdobjih.

Omenjeno vodilo kaže na drugo vodilo, ki je prav tako v zajetih pri-

¹ Gl. B. Pogorelec, *Teorija slogovnega razvoja in slovenskega knjižnega razvoja*, 1999.

spevkih oz. stilističnih spisih velikokrat izpostavljeno. Poimenovali bi ga lahko kot interdisciplinarnost.² Ta se mora odražati tako znotraj same jezikoslovne stroke kot na zunaj med različnimi družboslovnimi in drugimi vedami. Znotraj lingvistična analiza zahteva upoštevanje tako vertikalne kot hierarhične povezanosti posameznih jezikovnih ravnin (od fonološke, morfonološke, sintaktične, semantične do celostne metode preučevanja besedil). Pri tem seveda ne smemo prezreti (splošnih) slogovnih navad obdobja, v katerem je ustvarjal umetnik. Pri razumevanju teh so nam v veliko pomoč različne druge vede oz. stroke, kot so: literarna veda, likovna umetnost oz. umetnostna zgodovina, arhitektura, zgodovina, antropologija itd. Za natančno in uspešno jezikovnostilistično analizo umetnostnega besedila mora jezikoslovec nujno povezati in upoštevati različne dopolnjujoče se (družboslovne) vede oz. stroke, ki šele skupaj podajo celotno sliko določenega slogovnega obdobja in s tem samega preučevanega besedila.

Z drugim vodilom pri raziskovanju jezikovnostilističnih zakonitosti oz. značilnosti določenega umetnostnega besedila se nehote dotikamo že tretjega vodila, ki zagovarja umetnikovo svobodo (oz. poudarja vlogo posameznikove izbire sredstev pri aktualnih jezikovnih uresničitvah),³ obenem pa svari pred jezikovnostilističnimi in drugimi jezikovnimi analizami, ki so razumljene kot trdne in dokončne. V razpravi *Teorija slogovnega razvoja in slovenskega knjižnega razvoja* (1999: 108) tako lahko beremo:

Zadrego mi postavlja ponavljajoče se vprašanje: kako naj razložim na primer pojav, ki ga imenujem jezikovna/besedilna oblikovanost: [...] kot nekaj, za kar večinoma mislimo, da je trdno in dokončno in da se ne more izmakniti naši pozornosti, ko ga enkrat razkrijemo – ali kot pojav, ki se mu lahko samo približamo, ki ga skušamo razumevati, a je tudi to razumevanje odvisno od naših notranjih izhodišč.

Oboje skupaj, tako umetnikova svobodna izbira kot bralčeva ali jezikoslovčeva recepcija, ki zaobjema seveda tudi globlje jezikovne in stilne analize, je prepletено in kot tako šele podaja (delno) dokončen rezultat razumevanja umetnostnega besedila.

Tako književni ustvarjalec kot bralec ustvarjata vsak zase. Pisec strukturira svoje besedilo prvi, bralec ga strukturira za njim. Pri tem je že v

² Gl. B. Pogorelec, *Jezik slovenskega ekspresionizma*, 1968; *Regionalnost jezikovnega izraza v slovenski besedni umetnosti*, 1970; *Slogovni razvoj slovenske besedne umetnosti*, 1978.

³ Gl. B. Pogorelec, *Retorika na Slovenskem nekdanj in danes*, 1991.

samem postopku literarne stvaritve izrabljena posebnost »žive« besede, ne tiste, ujeete v slovar ali v kulturno zakladnico, pač pa posebnost sistema vsakega posameznika. Prav tako je že stara resnica, da ni samo pisec umetnik, temveč v nič manjši meri tudi bralec. (*Jezik slovenskega ekspresionizma*, 1968.)

Izpostavitev tretjega vodila pri jezikovnostilističnih analizah bi lahko zaključili z besedami, da jezikovna analiza kot taka vedno izhaja iz osebnih izkušenj, izkušenj, ki jih posameznik pridobi v konkretni skupnosti, seveda pa je oprta tudi na zgodovinski razvoj in splošno sprejete normativnosti konkretnega jezikovnega prostora. Odnos do jezika, razumevanje in preučevanje jezika je tako hkratno pogojeno z zgodovinskim razvojem in osebnoizkustvenim ravnanjem posameznika.

Kot na vseh področjih svojega delovanja si je Breda Pogorelec tudi pri znanstvenih oz. jezikoslovnih raziskavah prizadevala za dosledno izpolnjevanje enega izmed temeljnih kriterijev uspešnega sporočanja, besedilnosti, ki ga je nujno upoštevati ne le pri besednem ustvarjanju, pač pa tudi na vseh drugih ravneh. Gre za merilo (oz. četrto vodilo, ki ga lahko izluščimo iz njenih spisov) sprejemljivosti in razumljivosti. Stroka oz. jezikoslovne in, ožje gledano, jezikovnostilistične analize ne smejo biti same sebi namen in s tem zaprte širšemu krogu bralcev, tj. uporabnikov oziroma sprejemnikov. Namen znanstvenih raziskav ni poseganje po odmaknjenih predmetnostih. Teh se je treba znati pravilno, subtilno dotakniti in jih približati tako rekoč vsem.

Kakor se je tudi znanost o jeziku v zadnjih stoletjih sodobne znanstvene misli morala dvigniti nad urejajoči predpis, ki je stoletja spremljal razkrivanje jezika, se je pri tem – morda še bolj kot druge vede – ujela v svet strogih metod in pojmovanj odmaknjene predmetnosti in se s tem zaprla »neposvečenim«. Z novimi pogledi se je poglobilo razumevanje jezika v vsej raznovrstni pojavnosti, a zahtevna spoznanja ostajajo v ozkem krogu, velika večina pa je deležna le tistih napotkov, ki jih danes posreduje šola in še to predvsem v okviru najbolj osnovnega opismenjevanja. Zahtevna snov, ki bi morala znati povezati razum, duha in srce, se razvodeni v trivialnosti bližnjih in daljnih ciljev in odbija do take mere, da jezik, besedo, besedilo prej oddalji kot približa. (*Teorija slogovnega razvoja in slovenskega knjižnega razvoja*, 1999: 107–108.)

Vsa prej izpostavljena merila oz. vodila pri preučevanju in razumevanju jezikovne stilistike se med seboj prepletajo, se dopolnjujejo; z neupo-

števanjem le enega izmed meril nehote zanemarjamo tudi vsa preostala. V vseh merilih poglobljene, izčrpane jezikovne analize se kaže tudi naslednje, peto merilo, ki jezikoslovca oz. vsakega bralca usmerja k vrednotenju umetnostnega besedila v celoti, se pravi k razumevanju tako same oblike, jezikovnih sredstev itd. kot tudi k poskušanju vsaj delnega razumevanja osebnega v umetnostnem oblikovanju. Ostaja namreč možnost, nevarnost, da se jezikoslovec ustavi zgolj pri samem taksativnem naštevanju vseh jezikovnih in drugih sredstev, ki jih je opazil v besedilu, pri tem pa zanemari vse preostale osebne, pa tudi druge zunaj – in znotrajbesedilne elemente, ki sooblikujejo besedilni svet.

[O]dprto ostaja [...] le vprašanje, ali z jezikoslovno teorijo podstavljeni metodološki princip dovoljuje jezikoslovcu zgolj taksativno prikazovanje jezikovnih sredstev ali je smotrnejše, da se s popolnim jezikoslovnim popisom jezika in besedil v njem ovrednoti umetniška oblikovanost besedila v celoti, pri tem posebej prvine splošnega in osebnega v umetnostni realizaciji ter poskušajo ugotoviti relevantne značilnosti besednih umetnin. (*Slogovni razvoj slovenske besedne umetnosti 20. stoletja*, 1978.)

Zadnje merilo jezikovnostilističnega raziskovanja zahteva združitev oblike in vsebine umetnostnega besedila. Oblika ni zgolj posoda vsebine, ampak je vsebina sama, kar pomeni, da mora bralec (ne le jezikoslovec) brati tudi obliko. Dojemanje umetnostnega besedila tako pomeni hkratno sprejemanje oblike in vsebine. Zadnje merilo obenem odgovarja tudi na temeljno, izhodiščno in hkrati končno vprašanje, kako sploh razumeti pojem jezikovna stilistika, kaj pomeni in kakšno je njeno predmetno področje.

Stilistična analiza umetnostnega besedila opozarja na obliko in kaže, kako je predmet upodobitve predstavljen v posebni, enkratni podobi. Ta podoba, nasledek posebne organizacije izraznih sredstev, pomenljivo omogoča realizacijo umetnostnega hotenja. 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. [...] V umetnostnem besedilu pa je navadno razkrito, razvidno in tako postavljeno, da omogoča za današnjo umetnost (in za umetnost sploh?) značilno večpomensko razbiranje. Ta drugačnost učinkovanja v sporazumevanju terja, da pri branju umetnostnega besedila »beremo« tudi obliko, in to ne le v posameznih nadrobnostih,

ampak v celoviti urejenosti besedila. (*Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih*, 1982/83: 285.)

Z izpostavitvijo temeljnih in najopaznejših vodil, meril (lahko bi jih poimenovali tudi kako drugače) jezikovnostilističnih analiz umetnostnih besedil, kakor se kažejo v pričujočih izbranih jezikoslovnih spisih, smo želeli vsaj delno nakazati teoretična izhodišča jezikovne stilistike pri Bredi Pogorelec. Z gotovostjo lahko trdimo, da Breda Pogorelec na Slovenskem zaseda eno izmed vodilnih mest na področju jezikovnostilističnih raziskav. Njena teoretična jezikovnostilistična postavka vsekakor pomeni temelj in nadgradnjo pri vsakršnem resnem ukvarjanju z jezikovno stilistiko oz. pri poskusu razumevanja jezikovnostilističnih raziskav kateregakoli umetnostnega besedila.

Drugi sklop – Ivan Cankar

Jezikovnostilistične raziskave proze Ivana Cankarja predstavljajo najboljše in osrednji del jezikovne stilistike pri Bredi Pogorelec. Cankarjev jezik jo je dobesedno prevzel, priklenil nase, tako da mu je ostala zvesta do konca. Postala je prava glasnica nujnosti spoznavanja jezikovnih zakonitosti Cankarjevega sloga. Razumevanje Cankarja, njegovega jezika je po besedah Brede Pogorelec pogoj za razumevanje sodobne umetnosti.

Poskusim naj samo iz obširne problematike izbrati nekaj dejstev [...] z namenom, da se nam »izbe Cankarjeve umetnosti« morda z njimi malo bolj odpro. Razumevanje Cankarja je v nekem smislu ključ za razumevanje vse slovenske umetnosti, zlasti umetnosti dvajsetega stoletja, odnos do te umetnosti do določene mere pogojuje odnos do slovenske kulture nasploh. Seveda tisti odnos, ki se je sposoben dvigniti nad »konsumentski« vsakdan. (*Kako beremo Cankarja*, 1976: 55.)

V naslednjih odstavkih bomo skušali pokazati nekatera (vsekakor pa ne vseh) ključna dejstva jezikovnostilističnih raziskav Cankarjeve proze, kakor so kažejo v pričujočih izbranih spisih Brede Pogorelec.

Prvo značilnost, dejstvo Cankarjevega sloga, ki jo oz. ga je vidneje opaziti v izbranih spisih, bi lahko poimenovali kot stopnje v Cankarjevem slogovnem postopku.⁴ Za Cankarja je namreč značilen prehod od realizma, naturalizma v impresionizem, na koncu pa prevladuje ekspresionizem.

⁴ Gl. B. Pogorelec, *Metodologija jezikovnostilistične raziskave Cankarjeve proze*, 1974/75; *Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti*, 1976.

Pri tem razvoju znotraj Cankarjevega opusa ne gre za tri različne sloge (kakor po besedah Brede Pogorelec trdijo nekateri literarni teoretiki), pač pa za stopnje, ki se medsebojno dopolnjujejo. Če ne upoštevamo prve, je nemogoče razumeti preostali dve. Simbolistična poetika, ki pomeni jedro Cankarjeve oblike, je vplivala že na prvo obdobje, obenem pa nakazuje zlasti z metaforo novo, ekspresionistično obdobje.

V tej smeri je prišlo okrog 1902 in že nekaj poprej do postopnega prehajanja v novo, simbolistično obdobje Cankarjeve umetnosti. Znova je treba poudariti, da ne gre za spremembo sloga, ampak zgolj za stopnjo v Cankarjevem gibljivem slogovnem postopku, naravnanim že v končni ekspresionizem. (*Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti*, 1976: 38.)

Naslednja, druga značilnost Cankarjevega sloga je nujnost hkratnega branja tako vsebine kot oblike, česar se je dotaknila zlasti v razpravah *Vloga oblike za razumevanje smisla v Cankarjevi prozi* (1990) in *O dveh značilnostih Cankarjevega sloga – gramatična figura in metafora* (1976). Obe skupaj tvorita celoto oz. vsebino v širšem pomenu. Pri Cankarju oblika ni samo vidna, ni zgolj posoda besedila, ampak je bistvena sestavina sporočila, vsebine v širšem smislu. Jezika in sloga ne smemo ločevati, vsebina in oblika sta združena v eno in učinkujeta le takrat, kadar ju bralec sprejema hkrati. Cankarjeva besedila je torej mogoče razumeti, občutiti le takrat, ko se pomenov zavedamo in jih sprejemamo skozi besedilno oblikovanost.

Izhodišče jezikovnostilistične analize je v spoznanju, da je vodilni gibalnik vsakega umetnostnega besedila izpovedno hotenje umetnika, ki se pokaže v vsebini umetnine, ta pa je obvezno zložena iz medsebojne nasprotne igre med vsebino v ožjem pomenu (*poenostavljeno*: snov + umetnikovo razmerje do nje, lahko tudi v drugačnem razmerju itd.) in oblikovanostjo (to je posebno ureditvijo besedila, v kateri so jezikovna znamenja urejena tako, da izstopi pomenska vsebina znamenj, da postanejo njih sestavni deli pomensko razvidni. (*Metodologija jezikovnostilistične raziskave Cankarjeve proze* 1974/75: 274.)

Tretja značilnost oz. posebnost Cankarjevega sloga, ki je bila deležna posebne pozornosti v spisih Brede Pogorelec, zlasti v razpravah *O dveh značilnostih Cankarjevega sloga – gramatična figura in metafora* (1976) in *Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti* (1976/77) je Cankarjev odnos do živega jezika. Cankarjev (sicer umetelni) stavek je osnovan na prepletanju naravne dikcije pisnega in govornega jezika.

Tako je s poslušom za prvine živega, govornega jezika (v knjižni podobi) ustvaril novo, zanj zelo značilno funkcionalno figuro.

Cankar [je] zlasti v svojem zrelem obdobju tudi ob vprašanju jezika prekosil predhodnike, z vso zavestjo je prisegel na slovenski značaj umetnostnega izrazila, zavračal izumetničeno prisiljenost meščanskega izraza, zagovarjal v skladu z lastno poetiko jezik, ki ima naravno govorno zaledje in ni skonstruiran, a je vendar visoko kultiviran in nikakor ni ponižujoči odblesk folklornih surovosti, s katerimi so marsikateri tako radi karikirali slovenskega kmeta. (*Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti*, 1976/77: 31.)

Naslednja posebnost, na katero je Breda Pogorelec ob naslonitvi na starejše raziskovalce Cankarjevega sloga⁵ nenehno opozarjala, je vsekakor Cankarjev pesniški slovar. Del slovarja je tako sam postopek metaforizacije kot tudi metafora. Pri Cankarju gre največkrat za združevanje nezdružljivih pomenskih polj, ki dosežejo usklajenost v medsebojnem učinkovanju v besedilu.⁶ Sam prenos je pravzaprav neke vrste pomenska uganka, ki predstavlja precejšen izziv za bralca. Cankar je namreč svoj pesniški slovar gradil z besedo, simbolom, ki ne služi zaznamovanju stvarne dejanskosti, pač pa označuje njegove lastne vizije, označuje komaj videno, komaj sluteno, neznano.⁷ Besedilo zaradi tega nemalokrat postaja na več ravneh abstraktno.

Znotraj metaforike pa je pri analizah Cankarjevega sloga v obravnavanih jezikoslovnih spisih treba omeniti tudi večkratno izpostavitve postopka in izrabe prenovitev frazemov (*Besediloslovni vidiki Cankarjeve proze*, 1989; *O dveh značilnostih Cankarjevega sloga – gramatična figura in metafora*, 1976). Težnja po prenavljanju ustaljenih izraznih sredstev in s tem oblikovanju novega pesniškega slovarja so bistvene lastnosti Cankarjevega slogovnega preoblikovanja oz. ustvarjanja. S prenovitvijo frazema je prekinjena zveza s stalnim izrazom, zaradi česar pomeni v novi zvezi postanejo razvidni.

Kot peto značilnost Cankarjevega sloga, ki je prav tako stalnica analize v izbranih spisih, bomo navedli »Cankarjev tipični stavek«.⁸ S tem seveda ni mišljen stavčni vzorec, pač pa sestavljenost posameznih členov

⁵ Tu je treba omeniti predvsem Izidorja Cankarja in njegove uvode v *Zbrane spise Ivana Cankarja*. Gl. seznam navedene literature.

⁶ Gl. B. Pogorelec, *Okvirna tipologija metafore v slovenski prozi 20. stoletja*, 1986.

⁷ Gl. B. Pogorelec, *Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti*, 1976.

⁸ Gl. B. Pogorelec, *Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja*, 1969.

stavka ali posameznih stavkov v odstavku. Nova razmerja v besedilu so pri Cankarju tako največkrat ustvarjena, vzpostavljena s pomočjo razčlenjevanja posamezni členov na več delov, najbolj izstopajoča so (poleg dvodelnosti) seveda tista, ki vsebujejo po tri člene. Pri Cankarju je pogosto tudi prepletanje obeh členitev, tako dvodelne kot trodelne:

Načelo trodelnosti je lahko izrabljeno s povezavo treh ali večkrat po toliko stavčnih enot v odstavku, ki se pogosto dopolnjujejo po obliki in po pomenu. Iz zgodnje Cankarjeve proze se je tako izoblikoval v stalni izrazni fond Cankarjeve proze odstavek, sestavljen iz treh stavkov. (*Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja*, 1969.)

Pri navajanju Cankarjevega stavka oz. struktur, ki predstavljajo tipični Cankarjev stilem, ne smemo prezreti različnih nominalnih in eliptičnih stavkov. Vse te oblike, še posebej v povezavi z glagolskimi, vzpostavljajo v besedilu posebno napetost, stopnjevalnost. Po besedah Brede Pogorelec so omenjene strukture znak ubranosti in harmonije sproščene in svobodnega jezika in zato kot take nespregledljivi element vsake natančne slogovne analize Cankarjeve proze.

Kot zadnjo posebnost Cankarjevega sloga, na katero je v svojih spisih večkrat opozarjala Breda Pogorelec, bomo navedli tematski preobrat oz. inverzijo besednega reda. Pri Cankarju lahko tako večkrat opazimo stavek, v katerem je zaradi načela členitve po aktualnosti osebkova beseda postavljena na konec. Pri tem je ustvarjeno asociativno nasprotovanje med realizacijo v povedi in izhodiščnim univerzalnim vzorcem na sintagmatski ravni.⁹

Za konec pregleda nekaterih Cankarjevih stilemov je treba napisati predvsem dvoje. Navedli smo zgolj tiste, ki so vidnejši oz. ki v vseh zajetih izbranih stilističnih spisih izstopajo. Tako smo seveda izpustili številne druge, kar pa vsakega bralca nadalje usmerja k lastnemu branju in razčlenjevanju stilističnih razprav Brede Pogorelec. To pa je navsezadnje tudi cilj izbora in ponovnega natisa pričujočih izbranih jezikoslovnih spisov.

Pri pregledu spisov o Cankarju in njegovih stilemov smo izpustili tudi omenbo vseh tistih teoretikov, ki so vsaj posredno vplivali na razvoj stilističnega raziskovanja in jezikovnostilistične teorije pri Bredi Pogorelec. Na tem mestu naj omenimo tiste tri, ki v pričujočih spisih vidneje

⁹ Gl. B. Pogorelec, *Metodologija jezikovnostilistične raziskave Cankarjeve proze*, 1974/75.

izstopajo. To so Izidor Cankar,¹⁰ Hans-Peter Bayerdörfer¹¹ in Jurij Mihajlovič Lotman.¹²

Iz. Cankar je po besedah Brede Pogorelec prvi slovenski teoretik, ki je odkril smisel Cankarjeve oblikovanosti s slogovno in strukturno analizo. Tako je med prvimi opozarjal, da Cankarjeva besedila zahtevajo hkratno branje tako vsebine kot oblike.

Drugi, nemški jezikovnostilistični teoretik, in tretji, ruski, pričata predvsem o tem, da je Breda Pogorelec zagotovo poznala (poleg domače)¹³ vse tedanje vidnejše in pomembnejše evropske, pa tudi svetovne (jezikovno)stilistične raziskave in teorije. Morda je prav zaradi tega marsikatera njena jezikovnostilistična ali druga analiza ostala prezrta ali celo nerazumljena.

Tretji sklop – Novejša slovenska proza

Zadnji sklop predstavlja nekakšen vrh raziskovanja jezikovnostilističnih zakonitosti proze Ivana Cankarja, saj je ponovno izpostavljena misel, da je razumevanje proze Ivana Cankarja ključ za razumevanje vse sodobne slovenske besedne umetnosti.

V zadnji sklop sta uvrščena le dva spisa. Tematsko se navezujeta na čas po Cankarju oz. na prozo 20. stoletja. V obeh predstavlja temelj analize, razprave prav iskanje dokaza nepretrganosti v razvoju slovenske besedne umetnosti (po Moderni). Ključno vprašanje je, kako je sodobna slovenska besedna umetnost črpala in zajemala iz Cankarja, vendar ne v smislu posnemanja, pač pa razvoja, preoblikovanja. Vsaka izčrpna raziskava jezika mora upoštevati zgodovinski razvoj, kar pomeni, da besedil ne smemo analizirati le s sodobnega vidika, pač pa je v analizo, razčlemba nujno vključiti tudi zgodovinsko-razvojni vidik.

Breda Pogorelec se je v svojih analizah sodobne proze osredotočala predvsem na šest slovenskih avtorjev: Cirila Kosmača, Prežihovega Voranca, Vladimirja Kavčiča, Alojza Rebulo, Pavla Zidarja in Jožeta Snoja. V vseh je prepoznala nekakšno vrnitev oz. naslonitev na zgodovinski razvoj, zajemanje iz preteklih literarnih obdobij, predvsem moderne, ki se kaže

¹⁰ Gl. B. Pogorelec, *Vloga oblike za razumevanje smisla v Cankarjevi prozi*, 1990.

¹¹ Gl. B. Pogorelec, *Besediloslovni vidiki Cankarjeve proze*, 1989.

¹² Gl. B. Pogorelec, *Jezik novejše slovenske proze*, 1971.

¹³ Tu naj omenimo samo Joža Mahniča, Dušana Pirjevca, Antona Ocvirka in Franca Zadravca.

kot prizadevanje po arhitektonskem oblikovanju besedila, seveda s predru-
gačenimi in njim lastnimi izraznimi možnostmi.

Zadnji sklop tako predstavlja odlično izhodišče za nadaljnje razisko-
vanje jezikovnostilističnih zakonitosti sodobne slovenske proze, ponuja
nam vrsto teoretičnih ključev in pripomočkov za tovrstno početje.

Ker je bil eden izmed ciljev izbora in ponovnega natisa jezikoslovnih
spisov Brede Pogorelec prav spodbuda k nadaljnjemu jezikovnostilistične-
mu raziskovanju slovenske proze, upamo, da bo pričujoče delo obrodilo
obilo sadov.

Za konec

Kot sklep pregleda in predstavitve ter obenem tudi kot smerokaz pravilne-
ga branja izbranih jezikovnostilističnih spisov Brede Pogorelec nam bodo
služile kar same besede avtorice. Vsak jih seveda lahko razume po svoje,
avtoričinega hrepenenja in ljubezni po odkrivanju zakonitosti »življenja«
slovenske (umetnostne) besede pa ne sme in tudi ne more prezreti nihče.

*Tistih, ki si želijo »dokončnega« in po njihovo varnega pojasnila, ne bom
pridobila. Po drugi poti hodijo, po drugačnih obzorjih hrepenijo. Kakor koli,
moje premišljevanje o (slovenskem) jeziku je nastajalo v posebnem svetu is-
kanja poti k razumevanju pomenov, ki jih objemajo besedila, in s tem bolj
ali manj zanesljive poti k odkrivanju besedilnega smisla. Spoznanja, čeprav
delna in nepopolna, so nastajala na tej poti.*

(B. Pogorelec, *Teorija slogovnega razvoja
in slovenskega knjižnega razvoja*, 1999.)

UREDNIŠKI DOSTAVEK

Druga knjiga izbranih jezikoslovnih spisov z naslovom *Stilistika slovenskega knjižnega jezika* prinaša obsežen izbor razprav Brede Pogorelec, ki obravnavajo stilistične posebnosti slovenskega knjižnega jezika. Večina razprav se dotika predvsem umetnostnega jezika in njegovega doprinosa k razvoju slovenskega knjižnega jezika.

Delo je razdeljeno na tri poglavja. Prvo, z naslovom *Teorija slogovnega razvoja slovenske besedne umetnosti in Predhodništvo Moderne*, obsega razprave, ki se osredinjajo na splošna teoretska vprašanja jezikovne stilistike in njenega področja raziskovanja.

Drugo, obsežnejše poglavje z naslovom *Jezikovnostilistične raziskave proze Ivana Cankarja*, zajema spise, ki so v celoti posvečeni stilističnim analizam Cankarjeve proze oz. Cankarjevega jezika.

Zadnje poglavje z naslovom *Novejša slovenska proza (Cankarjevi vplivi in Literarno obdobje med 1960 in 1970)*, v katerega sta uvrščena le dva spisa, se tematsko navezuje na čas po Ivanu Cankarju oz. na prozo 20. stoletja.

Slog spisov Brede Pogorelec je ohranjen. V nekaterih spisih (*Retorika na Slovenskem nekdaj in danes; Slogovni razvoj slovenske besedne umetnosti 20. stoletja; Regionalnost jezikovnega izraza v slovenski besedni umetnosti; Metodologija jezikovnostilistične raziskave Cankarjeve proze; Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti; Ivan Cankar – vozlišče slovenskega slovstvenega razvoja; O dveh značilnostih Cankarjevega sloga – gramatična figura in metafora; Slogovni razvoj v Cankarjevi prozi; Cankarjevo izročilo; Jezik novejše slovenske proze*), v katerih je bila členjenost na poglavja in podpoglavja nakazana le številčno, smo poglavja in podpoglavja zaradi lažje preglednosti oz. berljivosti in poenotenja vseh spisov osamosvojili in jih poimenovali. Pri poimenovanju vseh nakazanih poglavij in podpoglavij so dosledno uporabljene le tiste besede in besedne zveze, ki se največkrat pojavljajo v dotičnem poglavju/podpoglavju in ki

najdosledneje povzemajo vsebino poglavja/podpoglavja. S tem so spisi vsebinsko in slogovno ostali nedotaknjeni.

Članek *Cankarjevo delo – prelomnica v oblikovanju knjižne besede*, ki je bil 1967 objavljen v reviji Problemi (5, št. 59/60), je bil pod naslovom *Oblikovanje slovenske knjižne besede od Cankarja do druge svetovne vojne* objavljen istega leta tudi v zborniku SSJLK 3. Članka sta vsebinsko popolnoma prekrivna.

Članek *Jezik novejšje slovenske proze* obstaja v dveh različicah. Prva je objavljena v zborniku SSJLK 7, druga pa je zgolj v strojepisni obliki in se nahaja v knjižnici Oddelka za slovenistiko na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Obe različici sta nastali leta 1971. Članek, ki je objavljen v zborniku SSJLK, je nastal kot predavanje na poletnem Seminarju slovenskega jezika, literature in kulture v Ljubljani, članek v strojepisni obliki pa je bil oblikovan kot predavanje na poletnem seminarju za tuje slaviste (Novi Sad – Zadar). Oba članka sta vsebinsko delno prekrivna, prvi, objavljen v zborniku SSJLK, je vsebinsko mnogo širši in daljši in tako vsebinsko zaobjema tudi drugi članek (Novi Sad – Zadar). Ker prvi vsebinsko skoraj v celoti pokriva drugega, smo v pričujoči knjigi natisnili prvega.

Pri veliki večini navedkov v izbranih spisih vir ni bil naveden oz. je bil naveden pomanjkljivo. Vse navedke smo pregledali in jim dodali natančen vir. Seznam vseh virov se nahaja v posebnem poglavju.

Citati iz del Ivana Cankarja (*Zgradba v prozi Ivana Cankarja; Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti; Slogovni razvoj v Cankarjevi prozi; jezik slovenskega ekspresionizma; Cankarjevo izročilo*) so bili pogosto vzeti iz *Zbranih spisov* (1925–1936). Kjer je bilo to brez kakršnega koli vsebinskega ali stilističnega posega mogoče, smo vse citate I. Cankarja zaradi poenotenja in posodobitve prepisali iz *Zbranih del* (1967–1976).

Izraz moderna, ki označuje umetnostno smer, je, sicer ne vedno dosledno, zapisan z veliko začetnico. Pri zapisu smo upoštevali zapis besede v izvirnih razpravah in ga v skladu s spodaj navedenim avtoričinim pojmovanjem tega zapisa (glede na to, da z izrazom *Moderna* ni mišljeno umetnostno obdobje, temveč gre za poimenovanje skupine štirih piscev, zapis ni v neskladju s sodobnimi pravopisnimi določili) ohranili tudi v monografiji. Tudi avtorica sama je kar nekajkrat pojasnila svojo odločitev za zapisovanje izraza moderna z veliko začetnico:

Besedo *Moderna* pišem v nasprotju s pravili Slovenskega pravopisa (1991, SAZU, str. 26) z veliko začetnico, ker imam v mislih samo štiri

ustvarjalce, ki so ustvarjali ob prelomu stoletja: D. Ketteja, J. Murna, I. Cankarja in O. Župančiča, in torej povsem določeno in enkratno skupino s tem imenom. Oznaka z malo začetnico lahko zaznamuje tudi druge skupine ustvarjalcev, ki so ustvarjali »moderno« v nasprotju s tradicijo. (Breda Pogorelec, *Besediloslovni vidiki Cankarjeve proze*, 1989.)

Podatki o mestu in času prve objave vsakega članka se nahajajo v obarvanih okvirčkih v vsakem članku.

Mojca Smolej

ZAHVALA

Pri izboru in urejanju Jezikoslovnih spisov Brede Pogorelec s področja stilistike so mi bile v veliko pomoč knjižničarke Oddelka za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani. Neutrudno in potrpežljivo so mi prinašale zeleno gradivo, za kar se jim zahvaljujem.

Za izbor slikovnega gradiva se zahvaljujem prof. dr. Evaldu Korenu in prof. dr. Miranu Hladniku ter Dragu Pogorelcu, bratu pokojne profesorice.

Pri prepisovanju besedil so mi pomagale študentke Romana Kapušin, Valentina Rebec, Anja Pecman, Metka Krampf, Maruša Marn, Petra Košak, Tamara Suligoi in Tina Luzar. Brez njihove pomoči bi bilo urejanje spisov časovno mnogo daljše.

Ne nazadnje pa se moram zahvaliti prof. dr. Marku Stabeju, ki si je že dalj časa prizadeval, da bi delo Brede Pogorelec ugledalo luč sveta tudi v monografski obliki. S svojimi nasveti je navdihoval celoten projekt.

I

**TEORIJA SLOGOVNEGA
RAZVOJA SLOVENSKE
BESEDNE UMETNOSTI**

in

PREDHODNIŠTVO MODERNE

Jezikovno stilistiko pojmujem kot posebno področje raziskav in razmišljanj na stičišču jezikoslovja in literarne znanosti. Njena naloga je preučevanje oblike umetnostnega besedila kot ene izmed obeh enakovrednih in za vsako umetnostno besedilo soodgovornih prvin njegove zgradbe. V tako pojmovanem strokovnem področju je sistematika izraznih sredstev sicer neogibno dejanje, ne more in ne sme pa biti glavna spoznavna naloga in končni cilj. Ugotoviti je namreč treba vlogo posameznih prvin v obliki umetnostnih besedil posameznega ustvarjalca kakor tudi v okviru skupnega literarnega programa posameznih slogovnih obdobj v zgodovini slovenske besedne umetnosti.

(Breda Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče slovenskega slovstvenega razvoja, 1976)

RETORIKA NA SLOVENSKEM NEKDAJ IN DANES

ZGODOVINSKI PREGLED

Jezik je bil v človeški zgodovini predmet opazovanja, presoje, beseda je imela mitično moč zagovarjalca usode in zaklinjevalca bogov, seveda če je bila bogovom dopadljiva, to je primerna za najvišjo obliko sporočanja, za nagovor nevidnega. Bila je predmet in ideja hkrati. Z opazovanjem so si zamislili jezikovno zgradbo in skušali pojasniti razmerja med besedo in mislijo, ki je bila izražena z jezikovnimi sredstvi. Obdobjem, ki so vzpostavljala v spoznavanju ravnotežje med gramatiko in logiko, so sledili v novejšem času, najprej v renesansi, poskusi, spopasti se z Aristotelovo logiko, ki naj bi pomenila *sistematiko duha* (Cassirer), in ustvariti nov *nauk o mišljenju*, po katerem naj bi bilo vse, kar je *sholastika ugotovila pri jeziku*, le njeni zunanji slovnični odnosi, medtem ko naj bi *njegovo dejansko bistvo, ki naj bi ga bilo namesto v gramatiki veliko bolj upravičeno iskati v stilistiki, ostalo prikrito*. Spopad tako imenovanih govornikov (retorjev) in stilistov zoper stroge *dialektike* pa ni potekal s stališča logike in sistematike, ampak v imenu drugega vidika, estetike in se je končal tudi v okviru jezikovne filozofije z zahtevo po sistematiki jezikovne tvorbe (= strukture), oprti na matematiko.

Prvenstvo v opazovanju jezika je imela dolgo filozofija in ta le polagoma, a vendarle že v antiki se je iz nje razvijala posebna veda o jeziku, ki je v več spoznavnih valovih pripeljala do spoznavanja jezikovnega ustroja, njegovega delovanja in komunikacijskih intenc ter učinkov. Poleg spoznavanja ustroja se je prav tako že v antiki razvila umetelnost, kako in s katerimi sredstvi oblikovati za posebne priložnosti učinkovito, nevsakdanje izročilo. Ugotovitve in pravila retorike in poetike so pomagala spoznavati

Prispevek je bil oblikovan v tezah in prvič objavljen v 27. zborniku SSJLK, Ljubljana: Oddelek za slovanške jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1991, str. 109–111.

izrazila, ki so se podobno kot jezik nasploh konvencionalizirala z rabo in ohranjanjem v tradiciji. Pri tem gre že v antiki za notranjo delitev jezikovnih manifestacij, ki sta jo v novejšem času najbolj izrazito formulirala Wilh. von Humboldt v preteklem in F. de Saussure v našem stoletju, ko je postavil temelje predstavi o jezikovnem funkcioniranju na podlagi razmerja med jezikovnim sistemom (*langue*) in besedili (= govorom, *parole*) ter o razmerju med posameznikovim jezikom in jezikom kolektiva (*language*).

Ta spoznanja pa so že zelo zgodaj igrala veliko vlogo pri staroveškem in srednjeveškem, sprva pa tudi še novoveškem opismenjevanju, ki je potekalo hkrati z učenjem slovničnega vedenja in pravil dobrega pisanja in govorjenja. Ta povsem praktični vidik in v določenem smislu v rutino učnega procesa potisnjeni značaj njegove vsebine sta poudarila obe disciplini kot pretežno normativni. Kljub temu pa je mogoče v vsem razvoju ugotavljati odvisnost med razvojem opazovanj o jeziku in v zvezi s tem filozofskih sistemov in med značajem konkretne (normativne) gramatike oziroma retorike in poetike. V skladu z novoveškim spoznavanjem živih jezikov se je v posameznih obdobjih v nasprotju z univerzalnostjo (splošnostjo) osnovne gramatične teorije poudarjalo izrazne posebnosti vsakega posameznega (individualnega) jezika.

RETORIKA NA SLOVENSKEM

Znamenja retorike na Slovenskem so izpričana najprej v vidni retorični oblikovanosti najstarejših slovenskih besedil od Brižinskih spomenikov do protestantov, kar priča glede na to, da so besedila nastajala veliko prej, preden je bil izdelan prvi opis jezika, o splošni usposobljenosti piscev v veččinah pisanja, ki jim je omogočala napisati tudi besedilo v doslej nezapisanem jeziku na uveljavljeni civilizacijski ravni. Pričevanja o retoričnem vedenju v našem prostoru in o njegovem poučevanju segajo najdlje v čas protestantov. Njegovi učinki so vidni iz besedil 17. in 18. stoletja, kar dovoljuje domnevo, da so v latinskih šolah pri pouku retorike in poetike opozarjali tudi na lastnosti nemškega in slovenskega pisanja, izpričano sicer iz časov Vodnikovega šolanja (Kidrič).

Drobce tega zasledimo v slovenskem slovniškem izročilu, ki zajema od prve slovnice sem tudi nekatere retorične prvine (Bohorič, tudi Pohl in Vodnik, Metelko in novejši avtorji), ki zadevajo skladijske figure. Med njimi je na prvem mestu figuriranje v besednem redu.

Z razvojem znanosti o jeziku in postavljanjem v ospredje najprej njegevega izvora, sorodnosti z drugimi jeziki, zgodovinske slovnice, dialektologije, to je predvsem diahronega vidika, sta ostali gramatika in retorika najprej kot normativni disciplini odrinjeni od sodobne pozornosti med jezikoslovjem in vedo o književnosti. Retorika se je razcepila na tako imenovano literarno teorijo (pri nas med drugim I. Pregelj, S. Trdina, M. Kmecl) in stilistiko (tudi S. Škrabec, A. Breznik, S. Trdina). Nova stilistika se je začela razvijati pri nas skupaj s sodobnim jezikoslovjem šele po drugi svetovni vojni, ko se je uveljavila teorija zvrstnosti tudi kot stilistično vprašanje, ko so nastajale v sklopu strukturalnega opisa jezikovnega sistema študije stilne vrednosti jezikovnih znamenj po sistemskih ravni- nah in ko se je začelo razvijati sodobno besediloslovje.

V novejšem času stopa v ospredje še nov vidik, pragmatika, ob katerem se stara disciplina pojavlja v novi spoznavni luči. Razloček med nekdanjo retoriko in novimi disciplinami, ki so iz njene tradicije nastale, je nasledek spremembe v razumevanju jezikovnega delovanja in posameznikove vloge v njem. Danes ne gre več za zbirko predpisov (pravil) omikanega (ali umetnostnega) pisanja, ampak po eni strani za del sodobnega gramatičnega opisa (kolikor zadevajo opis konvencionaliziranih oblik povedi glede na aktualno sporočanje intenco besedila), po drugi strani del sodobnega sporočanje (tudi umetnostnega) besediloslovja. Vsa ta dejstva so prvotno prvenstveno normativnost (= predpisnost) zamenjala s splošno spoznavno in informativno vlogo jezikovnega opisa, kar se sklada s poudarjeno vlogo posameznikove izbire sredstev pri aktualnih jezikovnih uresničitvah, utemeljeno s filozofskimi spoznanji novega časa. Znotraj vseh naštetih disciplin se kažejo nekdanja retorična spoznanja v novi luči, vendar kot delno vedenje. Ali je potemtakem retorika danes lahko avtonomna disciplina? Je njeno vlogo res prevzela pragmatika?

S teorijo retorike se pri nas ukvarjata sodobna, predvsem diahrona lingvostilistika, ki si prizadeva razvojno pojasniti slovenski umetnostni izraz, pa tudi v sklopu nove literarne teorije veda o književnosti.

V najnovejšem času terja družbeni razvoj višjo kulturo javnega govorništvva. V tem okviru si prizadeva neka splošna, »bivanjska« retorika, ki teži k popularizaciji izročila in s tem k širšemu kultiviranju javnega izraza.

Ob skiciranju pojmovanja sloga je treba poudariti še eno lastnost besedilnih vzorcev: z nastopom nove slogovne usmeritve stari vzorec ni pozabljen, le njegove sestavine so ali spremenjene ali pa ne učinkujejo več kot novost. In v tem je smisel spremembe, ki zadeva tako besedila v celoti, njihovo pomensko ureditev, pa tudi tako imenovano drobno obliko, izraz, ki si ga sposojam od drugih umetnostnih ved. Logika spremembe je v nasprotju razmerja med pričakovanim v sporočilu in potrebo po učinkovanju, ki priteguje pozornost s presenečenjem, torej z nepričakovanim, vendar v okviru ustaljenih navad, z dovoljeno kršitvijo norme torej, drugačna kršitev bi načela temeljna načela jezikovnega sporazumevanja. Slogovni razvoj pomeni potemtakem smer jezikovnega razvoja.

(Breda Pogorelec, *Teorija slogovnega razvoja in slovenskega knjižnega razvoja*, 1999)

TEORIJA SLOGOVNEGA RAZVOJA IN SLOVENSKEGA KNJIŽNEGA RAZVOJA

VLOGA INTERDISCIPLINARNIH POBUD ZA OBLIKOVANJE IN USMERJANJE SPOZNAVANJA RAZLIČNIH UMETNOSTI

Govoriti in pisati, tudi razmišljati o jeziku, posebej še o slovenskem jeziku, je v slovenskem prostoru v določenem smislu nevhvaležno dejanje. Navadno ga doleti bolj ali manj dober sprejem le pri zelo redkem krogu ljudi, ki se z vprašanji jezika globlje ukvarjajo in poznajo teorije, ki so podlaga jezikoslovčevi misli, spoznanju, domnevi, nasvetu, sicer pa nista redka omalovaževanje predmetnosti in zavrnitev, tako zaradi same teme pisanja, največ pa zaradi ustaljenih predstav, o čem kaže v zvezi s (slovenskim) jezikom sploh razpravljati. Te predstave so se izoblikovale in ukoreninile v različnih razdobjih boja za uveljavitev slovenske identitete in hkratnih prizadevanj za skupni knjižni jezik, s sobivanjem različnih rodov so živele druga ob drugi in se ustalile v zavesti večine prebivalstva, tudi intelektualcev, ter danes vplivajo tako na govorno in pisno prakso na eni strani kakor na pojmovanje jezikovne problematike na drugi. Novi, sodobnejši in zahtevnejši pogledi na jezik pritekajo v naš prostor z vseh strani, od filozofije in splošne teorije o jeziku, od posebnih teorij posameznih jezikov in jezikoslovnih smeri in se vse stoletje dopolnjujejo in spreminjajo, predvsem pa povezujejo v skupna spoznanja. A se kljub temu izjemnemu zaokroženju razumevanja jezika v našem stoletju, ki je kakor sinteza večtisočletnega človekovega opazovanja lastnega izrazila, v katerem človek skozi besedo določa svet zunaj sebe in s katerim tudi lahko ustvarja lastni izmišljajski svet po svojih predstavah in zamislih, novost le v zelo majhni meri preliva v splošno vedenje in premišljevanje. Kakor se je tudi znanost o jeziku v zadnjih stoletjih sodobne znanstvene misli morala dvigniti nad urejajoči predpis, ki je stoletja spremljal razkrivanja jezika, se je pri tem – morda še bolj kot druge vede – ujela v svet strogih metod in pojmovanj odmaknjene

Prispevek je bil prvič objavljen v *Šumijevev zborniku*, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1999, str. 107–119.

predmetnosti in se s tem zaprla »neposvečenim«. Z novimi pogledi se je poglobilo razumevanje jezika v vsej raznovrstni pojavnosti, a zahtevna spoznanja ostajajo v ozkem krogu, velika večina pa je deležna le tistih osnovnih napotkov, ki jih danes posreduje šola, in še to predvsem v okviru najbolj okvirnega opismenjevanja. Zahtevna snov, ki bi morala znati povezati razum, duha in srce, se razvodeni v trivialnosti bližnjih in daljnih ciljev in odbija do take mere, da jezik, besedo, besedilo prej oddalji kakor približa. V takem splošnem razpoloženju sem v zadregi, ko razvijam jezikoslovno temo. Četudi jo razvijam v smeri, ki se je oplajala v stiku z drugimi vedami o umetnosti. Zadrego mi postavlja ponavljajoče se vprašanje: kako naj razložim na primer pojav, ki ga imenujem *jezikovna/besedilna oblikovanost*: kot dejstvo, torej kot oprijemljivo obliko, zaznavno s čuti (z vidom, s sluhom), – ali kot proces, torej postopek urejanja jezikovnih znakov v besedilo; kot nekaj, za kar večinoma mislimo, da je trdno in dokončno in da se ne more izmakniti naši pozornosti, ko ga enkrat razkrijemo – ali kot pojav, ki se mu lahko samo približamo, ki ga skušamo razumevati, a je tudi to razumevanje odvisno od naših notranjih izhodišč. Prepričana sem, da se pojavu bolj približamo z odkrivanjem lastnosti procesa, a je moja zadrega v našem intelektualnem prostoru zaradi tega nekoliko večja. Tistih, ki si želijo »dokončnega« in po njihovo varnega pojasnila, ne bom pridobila. Po drugi poti hodijo, po drugačnih obzorjih hrepenijo. Kakor koli, moje premišljevanje o (slovenskem) jeziku je nastajalo v posebnem svetu iskanja poti k razumevanju pomenov, ki jih objemajo besedila, in s tem bolj ali manj zanesljive poti k odkrivanju besedilnega smisla. Spoznanja, čeprav delna in nepopolna, so nastajala na tej poti.

Spoznavanje jezika in védenje o njem je v slovenskem kulturnem prostoru in znanosti odvisno od razumevanja vloge sporazumevalnih jezikov v našem svetu in zunaj njega, od njegovega položaja v posameznih zgodovinskih obdobjih, od odnosa pripadnikov skupnosti do svojega domačega govora v primerjavi z govorom sosedov in tujcev, pozneje pa do skupnega knjižnega jezika kot izrazila, v katerem in s katerim si je narodna skupnost zaokrožila svojo bivanjsko entiteto: v njem in z njim so danes povezane narodove institucije, od oblasti, uprave do medijev v najširšem pomenu besede, s cerkvenimi ustanovami vred, v njem poteka šola in pretežni del javnega življenja. Knjižni jezik se je razvijal in ustaljeval stoletja, vendar je bila njegova zmožnost, obvladovati različne naloge, in s tem funkcijska razširjenost odvisna od okoliščin, tudi od sorazmerno počasnega in skromnega prodiranja v javno življenje. Šola je imela pri tem poseben pomen,

vendar je v njej slovenski jezik kot učni jezik zaživel razmeroma pozno, docela šele v 20. stoletju, in še to zaradi znanih razmer ni moglo učinkovati ves čas in spričo razdruženosti narodovega telesa še danes ne učinkuje v vsem jezikovnem prostoru enakomerno. V vsej tej različnosti zgodovinskega dogajanja, vpliva jezikoslovnih spoznanj, številnih posegov posameznikov tudi zaradi političnih vizij, soobstajanja različnih stopenj in oblik jezikovne zmožnosti se je jezik razvijal v nacionalno izrazilo, spreminjala pa se je tudi raven njegove ustaljenosti v celotnem narodovem prostoru.

Med številnimi zvrstmi jezika, ki so jih razvijali za različne sporočanje-ske oziroma sporazumevalne vloge, je zvrst jezika, namenjena oblikovanju sprva umetelnih, kasneje umetnostnih besedil. Poglavitna lastnost teh besedil je v estetski oblikovanosti, pojavu, ki kljub temu, da je bil poimenovan, opisan in vsaj delno raziskan, v splošni jezikovni zavesti slovenskega govorca in pisca nima ustrezne predstave. Za nastajanje slovenskega knjižnega jezika je bilo oblikovanje umetnostnega jezika nadvse pomembno: najprej zaradi naloge ustvarjati svet s sredstvi jezika, vendar zunaj vsakdanjega razumevanja in na posebni intelektualni ravni. Z njim in z jezikom znanstvenih besedil, ki se je oblikoval skoraj sočasno, sta se oblikovala na najvišji ravni slovenskega sporazumevanja dva različna metajezika – z njima se je postopoma ustvarjalo ravnotežje jezikovne norme za skupine besedil s skupno nalogo, osnova za funkcijske zvrsti jezika, ki pa je seveda nastajala ob sočasnem delovanju nekaterih drugih dejavnikov na vsa besedila, tako umetelna/umetnostna kakor neumetnostna, čeravno so v načinu delovanja teh dejavnikov razlike. V mislih imam za 19. stoletje zlasti učinkovanje veljavnih slogovnih načel pri ustvarjanju temeljev obeh naštetih zvrsti. Sporočena besedila iz prejšnjih obdobj, posebej od konca 18. stoletja naprej, nam kažejo, kako je prav potreba po teh besedilih in srečna ustvarjalna moč vrhunskega besednoumetnostnega oblikovanja vplivala na jezikovno normo in njeno ustaljevanje, opozarjajo pa tudi na omejitve, ki so bile mogoče zaradi aktualnih slogovnih vplivov, ki predstavljajo logiko slogovnega razvoja, kakor ga v slovenskih besedilih ugotavljamo od najstarejših zapiskov. Ne glede na to, kot se je kasneje pokazalo, »perspektivno« razvojno smer je treba omeniti, da vseh slovenskih piscev oziroma uporabnikov knjižnega jezika v razdobju, ko se je velik del socialno aktivnega prebivalstva sporazumeval v funkcijsko omenjeni dvojezikovnosti, ni bilo mogoče pritegniti k novitemu pogledu na vlogo, podobo in možnosti slovenskega jezika. Mnogi ustvarjalci so poskušali normo spremeniti, ne le v smislu opuščanja nekaterih pretirano narečnih »kranjskih« oblik, am-

pak tudi s pospešenim prevzemanjem nekaterih slovenskemu jeziku tujih oblik in besedja. Poskusi tega novega prevzemanja tujih prvin v knjižni jezik na poseben način kažejo ne le na odnos do samega jezika in njegove podobe pri pesnikih in drugih piscih, ampak tudi na omahovanja v pogledih na razmerje med podobo slovenskega jezika in njegovo sporazumevalno vlogo v ožjem slovenskem prostoru in nemara širše, zunaj njega, to se pravi na omahovanja v sodbi o politični usodi skupnosti, ki je politično povezovanje v kar največji meri gradila tudi na enotnem jeziku. Zanimivo je, da ti poskusi praviloma niso prešli v normo, ostali so le kot znamenja nekakšnih slogovnih posebnosti časa, ki je dovoljeval odklone od tako imenovanega »živega«, »naravnega« jezika, medtem ko je logika ustaljevanja knjižnojazykovne norme sledila razvojnim izhodiščem, utemeljenim v sestavu slovenskega jezika, kar se je na poti oblikovanja slovenskega pesniškega/besednoumetnostnega jezika posebej vidno pokazalo zlasti v razmerju do privzetih besed, ki so ob odprtosti kulturnih stikov v svetu sicer lastnost vsakega jezika.

Odnos do tega dela besedišča je vseskozi odvisen od osnovne slogovne in nazorske orientacije piscev. Vanjo je vkomponirana tudi vsakokratna estetika, ki narekuje določeno stopenjsko omejitvev, s tem pa ustvarja tudi ločnico med pojmovanjem pesniškega in nepesniškega. Ker pa spada prevzemanje iz jezika v jezik po vsej priliki na področje tako imenovane medbesedilnosti, kar sicer ni na splošno uveljavljeno spoznanje, in je pri vsakem prevzemu posebej pomemben namen prevzemanja (s prevzeto besedo naj bi bila jasnejša predstava o poimenovanem, tudi morebitne okoliščine prevzemanja skupaj z doživljajsko močjo prevzete besede), je seveda pesniški učinek prevzetih besed v umetnostnem jeziku omejen. Prevzemanje v pesniških besedilih poteka namreč drugače kakor v posameznih, funkcijsko določenih zvrsteh neumetnostnega jezika. Da prevzeta beseda lahko učinkuje v umetnostnem besedilu v vseh njegovih razsežnostih, morajo biti izpolnjeni določeni pogoji, predvsem pa praviloma ne sme pripadati ožji skupini strokovnih terminov. Iz strokovnih zvrsti naj bi prešli taki izrazi najprej v splošni standardni jezik, od tam v umetnostno besedilo: njih uporaba je odvisna od pomenskega ravnotežja v umetnostnem oblikovanju. Da je bila prevzeta beseda lahko uporabljena v knjižnem besedilu, je morala biti praviloma prenesena iz besedil s kulturno vsebino, od šestnajstega stoletja sem zato v slovenski knjižni jezik načeloma niso sprejemali iz govora nenatančno posnetih besed, imenovanih tudi popačenke, četudi so take besede živele v govorjenem jeziku v vsem slovenskem jezikovnem

prostoru, posebej še tam, kjer je prihajalo do vsakdanjega jezikovnega stika zlasti z nemščino, to je v mestih in predmestjih. Razlog za tako izbiro besedišča je bil v univerzalni poetiki 16. stoletja, po kateri naj bi se novo vzpostavljeni nacionalni knjižni jeziki oblikovali kolikor mogoče samobitno, vsaj na videz brez tujih prvin, in naj bi tudi s svojo podobo izkazovali neke vrste neodvisnost od izhodiščne latinščine, ki je v nekaterih besedilnih zvrsteh še dolgo opravljala vlogo metajezika za višjo komunikacijo. Čeprav je imelo navedeno slogovno pravilo renesančne poetike predvsem reprezentativno vrednost jezikovne samobitnosti (za druge jezike, na primer nemščino, je pomenilo osvoboditev od latinščine), je prispevalo za oblikovanje norme slovenskega knjižnega jezika tudi estetsko merilo, ki je bilo nemara povezano še z družbenim merjenjem vrednosti posameznih jezikovnih prvin, saj je veljalo predvsem za besede vsakdanjega jezika, prevzete v govornem stiku z nemščino, ki imajo še danes v slovarju knjižnega jezika oznako nižje pogovornosti. Merilo, ki je temu delu slovenskega govornega besedišča zaprlo pot v knjižni jezik, se je v stoletjih spremenilo. V začetku 19. stoletja so z najbolj skrajnim stališčem poskušali neuspešno odstraniti kar vse prevzete besede, ne glede na zvrst prevzema in na knjižnojezikovno upravičenost prevzete besede glede na kulturni kontekst. Tej nasprotna skrajnost pa je zlasti v drugi polovici stoletja poskušala načrtno sprejemati iz slovanskih jezikov na podlagi političnih sklepanj, po katerih so nekateri želeli z umetno odprtostjo slovenščine za jezikovne prvine slovanskih jezikov razširiti prostor slovenskega knjižnojezikovnega sporazumevanja. Tudi ti poskusi niso bili uspešni. Razvoj slovenskega knjižnega jezika je kljub takim posegom težil k ustaljevanju knjižnojezikovne norme v smislu slovenske samobitnosti njenega jedrnega dela. Zelo jasno se je to pokazalo zlasti v drugi polovici prejšnjega stoletja, ko se je ob vseh poskusih slavizacijskih posegov zlasti v umetnostnem jeziku čedalje bolj uveljavljalo kot temeljno načelo kulturnim vplivom odprtega, po izvoru praviloma slovenskega pisanja. Kasneje je to obveljalo kot izhodišče normiranja. To se je lahko zgodilo zaradi večstoletnega izročila, ki je bolj ali manj utrdilo občutek za knjižnojezikovno ustreznost, pa tudi zaradi zunanjih pobud v času združevanja Slovencev v sodobno narodno skupnost. V razdobju, ki je proti koncu stoletja pripeljalo do vzgiba *Moderne*¹ in s tem do nove stopnje slovenske kulturne ustvarjalnosti, in ko je bil nekda-

¹ Beseda *Moderne* je zapisana tako, kot jo je pisala avtorica, ki je rabo velike začetnice utemeljila z dejstvom, da *Moderne* ni poimenovanje umetnostne smeri, temveč skupine štirih ustvarjalcev. Gl. *Uredniški dostavek*. [Op. urednice.]

nji razlog za selekcijo prevzemanja iz 16. stoletja že davno pozabljen, se je zunanja pobuda za selektivno ravnanje s prevzetim besediščem, pa tudi skladnjo pri razvijanju knjižnojezikovne norme ponovila. Spremenjena je bila le toliko, kolikor so se v stoletjih spreminjale zgodovinske in politične razmere. Skladje med jezikovnimi težnjami pri razvijanju nove podobe slovenskega knjižnega/umetnostnega jezika in med zunanjimi pobudami, ki so pospeševale samostojen razvoj, odprto le za nove civilizacijske vplive, je pripeljalo do določene ustalitve razvojnih izhodišč. Toda kljub temu pritiskov na knjižni jezik s tem ni bilo konec. Če bi lahko rekli, da je bil razvoj pisnega knjižnega jezika zlasti v besedni umetnosti uravnotežen, so se v novih zgodovinskih in političnih razmerah pritiski na jezik, ki so se kazali v težnjah po novi opredelitvi slovenskega jezika kot zgolj »dialekta skupnega južno/jugoslovanskega jezika«, zlasti v neumetnostni zvrsti nadaljevali. Ti pritiski se niso nikoli pojavljali v neposredni obliki, pač pa prek razglašanih stališč nekaterih posameznikov, ki so izstopili iz samostojne razvojne smeri. Kljub temu, da je torej šlo za jezikovna dogajanja znotraj jezikovne skupnosti, jih pojmujejo kot odgovor na zunanje pritiske. Cilj teh prizadevanj je bil v jasnem političnem cilju, približati slovenski knjižni jezik večinskemu slovanskemu jeziku države. Taki poskusi so bili deležni popolne in deklarirane zavrnitve slovenske (kulturne in dela politične) javnosti v vsem razdobju med drugo svetovno vojno. Po drugi svetovni vojni so se ponovili v drugačni podobi, kot pritiski na poenotenje kultur in kot poskusi funkcijskega omejevanja »nevečinskih« jezikov, vendar je uresničevanje teh zamisli zaustavil razpad večjezikovne države.

V prikazani skici dinamike in omejevanj pri prevzemanju izraznih prvin je treba poleg osnovnih teženj v (pisnem) knjižnem jeziku poudariti tudi danes že skoraj pozabljeno akcijo zoper že omenjene, predvsem v govor prevzete in kot nižje pogovorne označene izraze iz nemščine po prvi svetovni vojni. Prepovedovanje izrazov, ki so še naprej živeli svoje življenje v zasebni sferi, je sicer vplivalo na kulturo javnega govora, sama akcija, ki je imela svojo podlago v težnji, tudi na zunanje, to je v podobi jezika, izkazovati nacionalno samobitnost, pa je sčasoma izzvenela v razločevanju med podobo formalne in neformalne slovenščine. Novi rodovi so na razloge omejevanja rabe prevzetih besed pozabili oziroma so se v zavračanju tujega omejili na drug jezik, od prevzemanja v govor iz nemščine k prevzemanju iz jezikovnega stika s srbohrvaškimi različicami, razmeroma odprto je ostalo prevzemanje iz angleščine. V novih razmerah se pozna, da vse to raznovrstno dogajanje v (knjižnem) jeziku, ki seveda ni slovenska posebnost

in ga poznajo prav tako v drugih kulturah, ni bilo sprejeto pri vseh govorcih enoumno, zato je po slovenski politični osamosvojitvi mogoče opaziti sicer še zmeraj izbrano, vendar tudi odprto rabo iz nemščine prevzetih besed, kadar nastane potreba po pomenih, ki jih te besede zaznamujejo, a jih njihove bližnje knjižnojezikovne ustreznice nimajo. To sicer ne kaže, da bi se utegnila podoba slovenskega jezika kmalu pomenljivo spremeniti v razmerah, ko se je ideja jezikovne ogroženosti pokazala kot neutemeljena, opozarja pa na spremenljivost odnosa do knjižnega jezika kot posledico sprememb zlasti v razumevanju zunanjih vplivov na jezikovni razvoj. Zapleteno? In kateri so danes zunanji vplivi na posamezne jezikovne zvrsti, kaj se dogaja kot posledica odpora zoper odsvetovanje ali prepoved rabe nekaterih jezikovnih prvin v samem knjižnem jeziku? Šola omenjenega odsvetovanja oziroma prepovedovanja že dolgo ne utemeljuje z bolj ali manj jezikoslovno neutemeljenim pojmovanjem jezikovne pravilnosti oziroma nepravilnosti. Ob relativni ustaljenosti slovenskega knjižnega jezika prihaja v nekaterih zvrsteh, kjer je stik zaradi uporabe literature v tujem jeziku posebej močan, do vpliva na pomensko in skladenjsko zgradbo jezika, ki je posledica prevzemanja ne le jezika, ampak predvsem načina mišljenja, ki se je izoblikovalo z drugačnimi izrazi od slovenskih. Je to posledica globalizacije sveta? Najbrž bo razvoj v prihodnje odvisen od duhovnega in izraznega potenciala skupnosti in vsakega posameznika. Vsaj prvo je povezano z učinkovitostjo določenega jezikovnega načrtovanja in z voljo posameznikov, da to načrtovanje uresničijo. Usoda prevzemanja izraznih možnosti pri stiku s tujim jezikom, ki spada med temeljne dejavnosti v sporazumevanju vsake jezikovne skupnosti, je zaradi različnega delovanja notranjih in zunanjih dejavnikov v razvoju slovenskega knjižnega jezika, pa tudi v razvoju neformalnih govornih zvrsti odvisna od raznovrstnih vplivov. Če je bil začetek omejevanja sprejemanja tujih prvin v knjižni jezik v 16. stoletju podlaga purističnih meril, ki so bila sprejeta tudi v pravila besediljenja posameznih slogovnih obdobj, je današnji čas prevzemanju dejansko ali na videz odprt. Odpor zoper omejitve prevzemanja je bolj ali manj verbalen in zlasti pripadniki mlajšega rodu razlogov za ta odpor, naj so še tako utemeljeni, bodisi ne poznajo ali ne sprejemajo za svoje. Zdi se, da je poglobljeno in razširjeno védenje o jeziku, o funkcioniranju sporazumevanja, jezikovni strukturi, besedilni obliki v povezavi z vsemi različnimi vlogami besedil, pa tudi o pravilih uspešnega sporazumevanja v slovenski skupnosti do take mere relativiziralo odnos do jezika, da razen skupine pišočih posameznikov velika večina ob teh vprašanjih ne

premišljuje o svojem osebnem odnosu in lastnem deležju pri udejanjanju določene jezikovne kulture oziroma njenem spreminjanju. Pričakovali bi, da bi se ob možnostih poglobljenega spoznavanja, ki jih odpirajo sodobno jezikoslovje in mejne oziroma sorodne vede, jezikovna kultura razširila in bi postala v skupnosti, kakršna je slovenska, samoumevna, a je videti, da to ovirajo kompetenčne težave govorcev, piscev, pa tudi premajhna pozornost skupnosti vprašanjem jezika kot dejavniku sporazumevanja skupnosti in vlogi zavesti o njem kot sestavini bivanjske zavesti nasploh.

Potem ko je bil namreč uradno in deklarativno vsaj v večjem delu slovenskega jezikovnega prostora dosežen primeren status slovenskega jezika kot državnega, uradnega in javnega jezika, ko slovenski jezik na formalni ravni države in navzven ni več le eden državnih jezikov, in še to glede na število govorcev skoraj manjšinski jezik, se nadaljuje vidni in manj vidni pritisk na posameznega pripadnika jezikovne skupnosti, ki pogosto demotiviran zaradi poudarjanja maloštevilnosti govorcev in s tem po njegovih predstavah manjše odmevnosti slovenskega jezika ne razvije svojega prvega jezika v vseh njegovih razsežnostih, funkcijskih in oblikovnih, do potrebne in možne sporazumevalne ravni. Nezanje jezika in neodnos do njega pa seveda vplivata ne le na splošni kulturni primanjkljaj, zaradi tega je v marsičem prizadeta kakovost sporazumevanja na različnih področjih javnega življenja. Primanjkljaj v natančnosti poimenovan v slovenskem jeziku pa ima še druge posledice: otežuje sprejemanje in dojemanje sporočila v tujem jeziku, zaradi njega se marsikje usodno zapleta obvladovanje sveta v prvem jeziku, s tem pa tudi vloga tako imenovanega prvega in drugega jezika. Tako stanje seveda pomeni možno zaustavitev razvoja jezika v smislu tiste samobitnosti, ki naj bi opravičevala nacionalno samostojnost in ki je bila med poglavitnimi cilji boja za samostojnost.

Z jezikom, v katerem izražamo svoja besedna sporočila (besedila) in ki je prek njih sestavina našega življenja, živimo, obenem pa ga opazujemo: v sporočanjski izmenjavi merimo učinke besednih (in drugih) sporočil, prizadevamo si, da bi razumeli izrečeno, pa tudi tisto neizrečeno, ki ga izrečeno zajema in v sebi skriva. In seveda: z besedo poskušamo spremljati tudi doživljanje drugih sporočil, na primer vidnih in slišnih, likovnih in glasbenih. Ob vsem tem nastaja v nas posebno razmerje do besede kot posebne izrazila, s katerim se je človeku posrečilo med seboj in življenjem zunaj njega ustvariti z jezikovnimi sredstvi svet besede, predstav, posebne vrste jezikovno resničnost, ob kateri posamezni govorec uporablja jezik, kot ga je imel priložnost sprejeti v bivanjskem okolju in se ga bolj ali manj

zaveda ali o njem premišljuje. Ožje in širše okolje, nekaj pa menda tudi prirojene danosti mu pomagajo razviti odnos do tega pomembnega izrazila, pa tudi izrazno zmožnost. V civiliziranem svetu, v katerem je med znakovnimi sistemi, ki obvladujejo življenje v skupnosti, tudi pisava, spada k prvemu posredovanju pisave, to je sistema vidnih znakov za izbrane glasovne vrednosti jezika, tudi prva informacija o jeziku, ki je ujet s pisavo. Zapis oziroma pisno besedilo namreč nikjer ne zajema vseh govornih zvrsti in vseh idiolektov, ampak za skupno sporočanje prevlada tista zvrst jezika, ki so jo prvi zapisovalci navadno izbrali iz zunanjih pobud (pogosto je bila podlaga govor območja, kjer je bil sedež oblasti) in v njej zapisovali sprva tisto, kar je bilo potrebno z zapisom iztrgati pozabljenju časa. Da je zapis lahko učinkoval, da so ga bralci razumeli, je moral vsebovati tudi bolj ali manj dosleden sistem znakov. To doslednost je v novejšem času od izuma sodobnega tiska še posebej spodbujala tiskarska tehnologija. Jezik knjige, imenovan tudi knjižni jezik, čeprav so v njem napisana tudi besedila, ki niso namenjena knjižni izdaji, je vsaj v svojem jedru, to je v standardnem oblikoslovju, skladnji in besedišču normiran in okvirno enoten, če naj opravlja svojo sporočanje vlogo oblikovalca in prenašalca sporočil brez »motenj«, ki jih pomenijo neodgovorjene, tudi napačne oblike, besedne tvorbe in nerazdružljive zveze besed. Večja ali manjša enovitost jezika je sicer lastna vsem idiomom, saj je pogoj za uspešnost jezikovnega sporazumevanja, vendar so zlasti v ustno sporočanih zvrsteh jezika pogosta določena odstopanja. Pri knjižnem jeziku, tej posebni funkcijski zvrsti jezika, ki je od nekdaj namenjena jezikovnemu zaznamovanju posebnih, tako imenovanih formalnih pisnih in govornih priložnosti in položajev v javnem, pa tudi zasebnem življenju in ob drugih priložnostih, pri katerih se pričakuje izbrana beseda, pa so odstopanja ali znak neznanja ali imajo posebno funkcijo. Prvo obvestilo o tem jeziku ob prvem (šolskem) opismenjevanju omogoča vsakomur, zgraditi merila za lasten odnos do jezika in za lastno presojo jezika kot osebnega (in nadosebnega) izrazila, s tem se ustvarja v skupnosti javno mnenje o jeziku, razmerje do maternega in drugih jezikov, ki jih skupnost uporablja v notranjem sporočanju skupnosti in navzven, vse to podpira jezikovno vedenje in motivira prizadevanja za razvoj posameznikove jezikovne zmožnosti.

Takšna okvirna predstavitev jezika se zdi na prvi pogled veljavna za vse jezike in vse družbe, a je univerzalnost le kar najbolj splošna. Kajti premišljevanje o jeziku se navkljub vsem prizadevanjem za kolektivno stališče in skupno vedenje zmeraj opira predvsem na osebno izkušnjo in na opazo-

vanja v konkretni skupnosti, ki ji posameznik pripada, ter na drugi strani na raziskovanja zgodovinske poti do tega konkretnega jezikovnega prostora, ki se je do danes odpiral in obenem zapiral, v katerem je ustaljenost navidezna in začasna, in čeprav se je uveljavila kot učinek posebnih oblik načrtovanja skupnega življenja, je lahko le okvirna, rod za rodom jo ponovno preskuša in se do nje opredeljuje z drugačno prakso in drugačnimi ideali. Današnji odnos Slovencev do lastnega jezika in do splošne jezikovne zmožnosti ter sporočanje usposobljenosti in kulture je po eni strani določen z zgodovinskim razvojem, po drugi z ravnanjem posameznikov, ki so vzdržali pritiske na jezik in identiteto naroda, ki je svoj knjižni jezik stoletja dolgo razvijal v funkcijsko omejenem obsegu nekaterih najnujnejših besedil za potrebe versko-cerkvene organizacije (večina liturgije je bila do druge polovice našega stoletja latinska), vrste upravno-pravnih besedil in citatov v dokumentih ter redkih zgledov laične verzifikacije.

Izhodišče tega premišljevanja so besedila, oblikovana za posebne namene in v različnih obdobjih. Poseben namen njihovega nastanka je bila bodisi posvečena priložnost prvih knjig, pretežno knjig z versko vsebino, ki naj bi ljudem odklenile svet simbolnih znakov in jih s tem vpeljale v svet duha in znanja, – bodisi neka druga dejavnost, ki ostaja tudi v času, ko so svetovi znakov preplavili naše vsakdanje življenje, in kljub temu, da se tega na srečo ali nesrečo ne zavedamo, zmeraj v domeni nevsakdanjega, s posvetitvijo od ustvarjalca. To posebno dejavnost imenujemo besedna umetnost. Besedila, oblikovana v okoliščinah, ki jih postavljajo nad vsakdanja razmerja življenja, so predmet naše posebne pozornosti iz več razlogov. Med najpoglavitejše med njimi štejemo razloge posebnih priložnosti in sporočanje namena in na drugi strani posebnih zakonitosti *ustvarjanja sveta z izrazili jezika*. Takšna besedila nastajajo v posebnih okoliščinah in zaradi posebne sporočanje vloge izkazujejo bodisi obredno skrb za nevsakdanji, »privzdignjeni« izraz – bodisi ob besednem ustvarjanju z vso notranjo in zunanjo organizacijo zavestno prizadevanje sporočevalca, stvarnika besednega sveta, njegov izrazni napor, ki se kaže ne le v bogastvu skladnje in oblik (pogosto ustvarjenih prav za izbrano besedilo, na primer pri Cankarju) ali besedišča ter v izbrani besedilni zgradbi, ampak predvsem v ubranosti in v medsebojni odvisnosti vseh naštetih prvin od osnovnega sporočanje namena oziroma umetnostnega vzgiba. V nasprotju z besedili običajnega, vsakdanjega sporočanja zahtevajo ta besedila drugačno pozornost od bralca ali poslušalca, pozornost, ki je naravnana na

besedo, na izraz, na jezik, na doživetje jezika ob govornem (jezikovnem) dogajanju.

Zakaj tako na široko razlagam izbiro besedil, ki so gradivna podlaga teoriji iz naslova? Lastnosti besedil, določene s posebne vrste kulturnim in estetskim dogovorom časa, opazujem zlasti v zgodovini, pa tudi danes na izbranih besedilih, v katerih je opazna razlika znotraj omenjenega nasprotja, določenega s splošno in predvsem zgolj okvirno oznako okoliščin govornega dogajanja kot vsakdanje nasproti nevsakdanjemu. Dejansko gre pri tem za več, kot bi se zdelo iz tega preprostega in na prvi pogled zunanjega nasprotja. Razložek je v sporočanjškem namenu, vsebini besedil in posebej v razmerju do sveta besedne umetnosti, to je do sveta, ustvarjenega z besedo. Taka izbira besedil je v določenem smislu utemeljena s temeljno teorijo funkcijskih vrst jezika oziroma besedil in njihovih opisov, ki nam pomaga v prvem razvedanju. V jedru razmerja je razmerje besedila oziroma njegovega avtorja do dejanskega ali zamišljenega (v umetnosti) oziroma virtualnega dogajanja (pri obredju).

Naša delitev je sama po sebi naravnana na kar najbolj opazne razločke v izrazu, ni pa sama v sebi zadostna, ker ne pojasnjuje navedenega nasprotja med vsakdanjim in nevsakdanjim besedilom. Vsakdanje besedilo je sestavni del dogajanja, ki ga živimo, vsebuje odzivanje na dogajanje, naše usmerjanje dogajanja, in ker je njegov sestavni del, besedilo spodbuja tudi naše ravnanje kot osebni odgovor na celovitost dogajanja. Sam izraz *vsakdanji* je približen, da z njim opišemo sestavine vsakega posameznega govornega dogodka. Iz takih dogodkov je stkano dogajanje v neposrednem, živem sporočanju. Toda čeprav govor opazujemo in razčlenjujemo prav v sklopu govornega dogajanja in ga tako označujemo kot izjemno danost, ki omogoča delovanje človeške družbe, jo določa in pogojuje, je treba pri tem upoštevati tudi nekatera manj znana dejstva, na katera bi morala opozarjati prav teorija govornih dejanj. Mislim na notranje nasprotje med nastajanjem besedil v vsakdanjih govornih položajih, v sožitju, ko se govorec odloča in oblikuje besedilo po svojem sporočanjškem hotenju in zmožnostih, in med dejstvom, da so bivanjski položaji v skupnosti v določenem smislu povezani s pričakovanim govornim dogajanjem in govorec zaradi tega samodejno ponavlja besedilne vzorce. Nasprotje nastaja med enkratnostjo govornega položaja in zato govornega dogajanja in med podobnostjo položajev v izkušnji skupnosti in posameznika, ki se zaradi tega namesto k jezikovnemu ustvarjanju zateče v samodejno ponavljanje ustaljenih obrazcev. V vsakdanjem sožitju je cela vrsta položajev, za katere so pripravljene obraz-

ci govornih dejanj, ne le tistih, ki vzpostavljajo besedni stik, kakor ogovori, pozdravi, ampak tudi vzorci, ki z besedo spremljajo posamezna opravila. Učinkovanje opisane samodejnosti, pogoste v vsakdanjem govornem dogajanju, bo treba posebej preučiti, in to v vseh razsežnostih vsakdanjega sporočanja, ki je v slovenskem jezikovnem prostoru še posebej raznoliko, tako glede na geografske različnosti in glede na socialna razmerja, naj bo med kolektivi, med mestom in vasjo, kakor med posamezniki.

Razlaganje in razčlenjevanje jezikovnih sporočil je povezano s temeljno jezikoslovno teorijo, ki pa je le redkokdaj naravnana k spoznavanju sporočilne celote. Razčlenjevalna natančnost, ki ugotavlja jezikovna znamenja po ravninah, prispeva spoznavanju sistema, ne pa razumevanju besedil, ker ne išče notranje odvisnosti med jezikovnimi sredstvi in zunajjezikovnimi dejavniki sporočanja, ki pa so vendarle udeleženi pri oblikovanju sporočilnega pomena in smisla. Izkušnja glede na učinkovanje tako imenovanih jezikovnih avtomatizmov in spoznanja jezikoslovne teorije, zlasti teorije besednega pomena, se ujemajo v spoznanju, da je prvi nasledek uporabe jezikovnih samodejnosti v sporočanju izguba pomenske moči besede, njena pomenska izpraznitev. Beseda brez pravega ali polnega pomena postaja spričo tega kakor kretnja, kakor znamenje zunaj jezika, kakor nemo povabilo k izmenjavi sporočil s polnim pomenom ali pa k določenemu, ustaljenemu razmerju. Za našo teorijo vsakdanjih besedil za enkrat zaradi naštetih lastnosti nisem upoštevala, posebej še, ker nam gre predvsem za nekatera razmerja, ki nastajajo pri oblikovanju besedil znotraj knjižnega jezika.

Velik del besedil pa danes ne nastaja v poteku neposrednega sporočanja med dvema ali več sogovorniki. Besedila so posredovana s pisnimi in govornimi prenosniki. Prav ta vloga posrednika je pomemben razlog za posebno oblikovanost besedil, ki sem jih odbrala za utemeljitev teorije. Te posebne okoliščine posrednega prenašanja sporočil nas opozarjajo na nekatere lastnosti besedil, ki se jih ob razčlenjevanju besedil v neposrednem sporočanju nekako zavedamo v manjši meri, čeprav so sestavina prav vsake vrste besedil. Zunaj tega razmišljanja o posebni oblikovanosti besedil za sedaj ostaja tudi vprašanje vplivajske vloge sporočanja in v tej zvezi izjemne razširjenosti obveščanja in vplivanja z besedo, v nekaterih medijih podprto z govorom (ki v simbolne znake pisave ne more biti nikoli v celoti zajet, saj je govorjeno besedilo z vsemi lastnostmi uresničevano z mnogimi sredstvi, ki v pisavo kot kolektivno izrazilo zaradi posamične enkratnosti govorcevega govora sploh ne morejo biti posneta) in s sliko (pri kateri se

spet odpirajo vprašanja ilustracije k besedilni informaciji oziroma samostojnega delovanja v vidnem prenosniku).

Vsa raznovrstnost socialnega dogajanja, ki se uresničuje v jezikovnem sporazumevanju, je v novejšem času postopoma pripeljala do spremembe v pogledih na jezik, ki so bili dolgo omejevani z utilitarnostjo splošnega opismenjevanja in spoznavanjem in učenjem vedenja o jeziku v zvezi s tem. Zapletenost pojava in raznovrstnost delovanja sta na teoretski in empirični ravni spodbujali razvoj jezikoslovja in raziskovanj o jeziku v nekaterih drugih sorodnih znanostih, ne nazadnje v sodobni informatiki tako, da je danes mogoče procese sporazumevanja zaznavati v luči sodobnih teorij in o njih premišljevali ali jih opisovati z različnih gledišč. Izhodišče, ki upošteva besedilo v vseh njegovih razsežnostih oziroma proces njegovega nastajanja, se temeljnim vprašanjem jezika približuje celovito, upošteva je funkcioniranje jezika v smislu sodobnega razumevanja jezika v soodvisni povezavi med sistemom jezikovnih znakov in besedili. Spoznavanje je potekalo postopoma, in čeprav so bila pravila besediljenja sestavina opismenjevanja od najstarejših časov, so bila na novo opisana zadnja. Zaradi tega še danes niso redka stališča, da ukvarjanje z besedilom ne more biti predmet (stroge) sodobne jezikoslovne znanosti, kakor so to lahko druge veje jezikoslovja, zlasti tiste, ki se ukvarjajo s popisovanjem jezikovnih znakov in razmerij med njimi, ali tiste, ki jim je naloga jezikovna rekonstrukcija ali jezikovna arheologija.

Besedilo, ki nastaja kot produkt sporazumevanja, je namreč vsaj teoretično nepredvidljivo. Razmerja, ki ga pogojujejo, so vsakokrat drugačna, enkratna in v vseh svojih sestavinah neponovljiva. Zato je tudi spoznavanje različno. Pogosto se ustavlja pri taksativnem naštevanju izraznih sredstev, ki naj bi imela razločevalno vlogo in naj bi določeno vrsto besedil razlikovala od druge vrste besedil. Ta način seveda ne govori o besedilu, ampak določa le skupine uporabljenih sredstev. Predmet drugih načinov spoznavanja so pravila izbire in povezovanja jezikovnih znakov v besedilo ali, z drugimi besedami, predstavitev pomenske organizacije v besedilu in prek nje besedilnega smisla ali možnih smislov, kadar različni dejavniki omogočajo več različnih razumevanj. Način povezovanja znakov v besedilu je določen z vrsto bolj ali manj univerzalnih splošnih pravil, ki po eni strani zahtevajo ponavljanje istih pomenov kot neke vrste rdečo nit, ki nakazuje osnovni pomen sporočila, hkrati pa to ponavljanje omejujejo, saj ponavljanje istega leksema v besedilu slabi njegovo sporočanje moč. Pravilo, sporočeno že z antično retoriko, je spodbudilo v besedilu zlepljanje pomenov z

izrazi, ki stopijo na mesto prvih leksemov, naj so to sopomenke ali zaimki. Besedilo oziroma njegovi deli pa so povezani še drugače, s posebno uglaščenostjo izrazil v tako imenovani nadpovedni zgradbi, to so bodisi glagolske oblike v povedku ali besedni red, ki je v svoji raznovrstnosti predvsem besedilna lastnost. Našteta okvirna pravila besedilnega povezovanja so nazorno prikazana v besedilnih vzorcih, ki so podlaga ustvarjanju vsakokratnega novega besedila. Pri tem je treba poleg naštetih splošnih lastnosti besedil upoštevati še posebno lastnost, ki je navadno omejena le načelno ali bežno in predvsem kot zunanja lastnost, ne da bi se ustavljali ob njeni vlogi pri določanju vsakokratne besedilne uresničitve. To so pravila, ki jih poimenujemo s skupnim imenom slog in zajemajo način besediljenja, lasten posameznemu obdobju, znotraj tega pa kot osebni slog posameznega pisca. Ugotavljanje teh pravil pomaga dojemati dejansko vsebino besedila in razbrati oziroma doživeti vsa izrazila v medsebojnem učinkovanju. Zlasti pri besedilih, ki jih zaradi posebne sporazumevalne vloge štejemo k umetnostnim, pri tem ne gre zanemariti estetskega učinka, čeravno je prav to področje, ki se mu naše jezikoslovno spoznavanje za zdaj šele plaho približuje. In vendar je prav takšen ali drugačen estetski vidik imanentno prisoten pri oblikovanju vseh besedil, ne le knjižnih, ampak prav tako govornih, ne le tistih, ki so namenjena nadvsakdanjemu sporazumevanju, ampak tudi najbolj vsakdanjim. Ne nazadnje spada v ta sklop spoznavanja že sama skrb za artikuliran govor in označevanje slabo artikuliranega kot nelepega. Tu ne gre samo za funkcionalnost in za površinsko razumevanje. Vendar pravih meril za ugotavljanje estetskosti za zdaj jezikoslovje še nima, navadno jih nadomešča s pojmovanjem skladnosti in sporazumevanjske uspešnosti.

Pojmovanje sloga zadeva vsa besedila časa in avtorja, prepoznavamo pa ga navadno šele v zapovrstju obdobj, v katerem se pokažejo razločki med besedili posameznih obdobj ali med besedili znotraj opusa enega samega avtorja. Posebej zanimivo se bo pokazalo raziskovanje sloga pri govornih besedilih, kolikor so sporočena ali ohranjena kot pričevanje razvoja govora. Prav slogovna lastnost je pri oblikovanju besedil tista, ki je v določenem smislu izraz okvirne miselne, morda tudi čustvene naravnanoosti skupnosti v posameznem obdobju, naravnanoosti, ki je presegala meje jezikov, a se je v vsaki jezikovni skupnosti in kulturi izrazila na svoj način. Njen razvoj je praviloma potekal odvisno od notranje razvojne logike in pod zunanji vplivi. To pomeni, da so se slogovna načela spreminjala iz možnosti, ki jih je ponujala domača ustvarjalnost. Ker pa so se v kultur-

nem krogu, ki mu pripadamo, podobne spremembe dogajale tudi drugje, so na ta razvoj hkrati neposredno delovali tudi vplivi od zunaj, vendar so morali biti za njihov učinek izpolnjeni določeni pogoji, da jih je bilo mogoče posvojiti. Da ne bo videti, da gre za zgolj teoretsko sklepanje, naj spomnim na enega največjih slogovnih prelomov v novejšem slovenskem slogovnem razvoju, na prehod od obdobja »realizmov« v drugi polovici 19. stoletja v obdobja, ki jih je odprla Moderna in ki je v svojem začetku kljub tujim vplivom in kljub relativni zamudi glede na sočasni slogovni razvoj pri drugih narodih z bogatejšim izročilom od slovenskega izhajala iz možnosti, ki so se nakazovale pri njenih predhodnikih. Slog prepoznavamo najprej pri umetnostnih besedilih iz posebnega razloga: bolj kakor pri drugih besedilih so umetnostna besedila oblikovana tako, da vsaka sestavina učinkuje v razvidnostih svojega pomena, razen tega ta besedila ponujajo veliko raznovrstnost izraznih sredstev. Vendar sloga ne kaže zanemarjati tudi pri neumetnostnih besedilih, tudi pri teh je mogoče prav iz slogovne podobe razbirati civilizacijsko naravnost dobe, filozofijo časa, način mišljenja, družbena razmerja.

Kaj ima pri tem knjižni jezik? Njegov razvoj je potekal v različnih slogovnih obdobjih. Ob skiciranju pojmovanja sloga je treba poudariti še eno lastnost besedilnih vzorcev: z nastopom nove slogovne usmeritve stari vzorec ni pozabljen, le njegove sestavine so ali spremenjene ali pa ne učinkujejo več kot novost. In v tem je smisel spremembe, ki zadeva tako besedila v celoti, njihovo pomensko ureditev, pa tudi tako imenovano drobno obliko, izraz, ki si ga sposojam od drugih umetnostnih ved. Logika spremembe je v nasprotju razmerja med pričakovanim v sporočilu in potrebo po učinkovanju, ki priteguje pozornost s presenečenjem, torej z nepričakovanim, vendar v okviru ustaljenih navad, z dovoljeno kršitvijo norme torej, drugačna kršitev bi načela temeljna načela jezikovnega sporazumevanja. Slogovni razvoj pomeni potemtakem smer jezikovnega razvoja. Ob besedilih slovenskega knjižnega jezika opazujemo slogovni razvoj od prvih skupih besedil srednjega veka, ugotavljamo ga v razdobju od 16. do 18. stoletja, posebej zanimivo je dogajanje od konca 18. in v 19. stoletju, dokler se ni v začetku našega stoletja zgodila že omenjena poglobljena sprememba v upoštevanju besedilnih funkcijskih razmejitev. Zelo zanimiva so tudi slogovna vprašanja sočasje. Raznovrstnost sporočenih vzorcev ob poudarjanju posameznikove ustvarjalnosti omogoča vtis popolne slogovne odprtosti in poljubnosti izbire. Vendar bi bilo tako sklepanje o nerelevantnosti slogovne prvine pri določanju sočasnih besedil napačno. Tudi za ta besedila

namreč veljajo omejitve in notranje prepovedi, in to tako glede pomenskih izrazil (besedišča, metaforike, frazeologije), ki razlikuje med sodobnim in zaradi tega sprejemljivim večini populacije – kakor glede samega načina ubesedovanja posameznih besedilnih zvrsti.

Razumevanje slogovnega razvoja v posameznih obdobjih nam poleg poznavanja besedilnih oblik pomaga razumeti tudi poseben razvoj in uporabo nekaterih izrazil knjižnega jezika v posameznih obdobjih, pa tudi njihovo podobo. Med izrazili starejših obdobj so taka izrazila na primer poimenovalne zveze iz dveh ali več besed bližnjega pomena, ki jih v slovenskih besedilih lahko opazujemo od časov, ko se je vloga takih zvez že spreminjala od pretežno obvestilne v pretežno krasilno. Drugo tako izrazilo so po latinščini prevzeti deležniški ali deležijski polstavki, ki jih obdobja po baroku uporabijo le nadvse redko, v skladenjski dinamiki baroka pa je z njimi v besedilu dosežena potrebna pomenska napetost, ki mobilizira pozorno sprejemanje besedilnega smisla. Od slogovnega programa so odvisna pravila rabe glagolskih oblik v pripovedi, zaporedje v menjavah časov in s tem izražanje govorceve optike poročanega dogajanja. Posebno pomensko vrednost v besedilu imajo tudi nevsakdanji retorični obrati v obdobju realizma, ki v aristotelovskem smislu razmejujejo vsakdanjo pripoved od nevsakdanje, spet drugačno nevsakdanja, slogovno opazna raba izrazil, kakor so predlogi, pripone, nevsakdanji pomeni v ekspresionizmu, ki z nenavadnostjo izražajo programsko in vsebinsko drugačnost od tiste, s katero poročamo z izrazili vsakdanjega jezika o dogajanju v svetu. Zanimiva je razlika med glagolniki v obdobju realizma in impresionizma in tistimi, ki ustvarjajo predstavo statičnega v ekspresionizmu. Na podlagi takega spoznavanja besedil mora pojmovanje knjižnega jezika upoštevati pomen in vlogo posameznih izrazil v menjavi časovnih in osebnih slogov, če naj opis zajame vse virtualne možnosti izrazila.

Teh nekaj zgledov sem odbrala le za ilustracijo možnosti, ki jih odpira teorija slogovnega razvoja za predstavo o slovenskem knjižnem jeziku. Spoznanja so nastala ob analizi besedil posameznih obdobj, ugotavljanju procesov besediljenja in primerjavi med posameznimi obdobji. Pokazalo se je, da lahko poimenovanje slogovnega razvoja ne le prispeva k razumevanju besedil, ampak tudi pomenljivo prispeva k razumevanju poti do današnje stopnje slovenskega kulturnega izrazila, pomembne priče narodne samobitnosti.

SLOGOVNI RAZVOJ SLOVENSKE BESEDNE UMETNOSTI 20. STOLETJA

2.1 TEORETIČNA IZHODIŠČA

Raziskovanje umetnostnega sloga je v tradicionalnem pojmovanju področje literarne vede, čeprav je umetnostna ubeseditev, to je oblikovanje umetnostnega besedila v vsakem primeru tudi posebna manipulacija jezika. Pravila tega postopka so zajeta v literarno teorijo, ki vsebuje splošni opis možnosti umetnostnega jezika, torej neke vrste indeks izrazitejših opaznih prvin te funkcijske zvrsti. Literarna teorija se v novejšem času čedalje bolj osvobaja tradicionalnih korenin v klasični poetiki in retoriki in sprejema sodobna teoretična stališča ne le literarnih znanosti, marveč predvsem nove lingvistike. Ta je v našem stoletju ne le razvila eksaktniješe metode lingvističnega opisa po sistemskih ravninah (od fonološke preko morfonološke, sintaktične/sintagmatske do semantične) jezikovnih znamenj, marveč je razvila teoretske postavbe študija sistemske polifunkcionalnosti, to je funkcijskih zvrsti pisnega jezika in govornih vrst (pojmovanih tudi kot socialnih zvrsti), razen tega pa tudi različne celostne metode študija besedil.

Tako je postal predmet jezikoslovnega študija tudi umetnostni jezik oziroma umetnostno besedilo, odprto ostaja pri tem le vprašanje, ali z jezikoslovno teorijo podstavljeni metodološki princip dovoljuje jezikoslovcu zgolj taksativno prikazovanje jezikovnih sredstev ali je smotrnejše, da se s popolnim jezikoslovnim popisom jezika in besedil v njem ovrednoti umetniška oblikovanost besedila v celoti, pri tem posebej prvine splošnega in osebnega v umetnostni realizaciji ter poskušajo ugotoviti relevantne značilnosti besednih umetnin. Neposredni smisel takega početja je v razumevanju, v pomenski interpretaciji oblikovanja kot enakovredne (in ne podrejene) prvine umetnostne stvaritve, sam prikaz slogovnega razvoja

Prispevek je avtografski strojepis. Predstavljen je bil kot referat na 8. slavističnem kongresu, 1978, Zagreb-Ljubljana.

umetnostnega jezika v okviru določene nacionalne literature pa je posebno poglavje zgodovine knjižnega jezika.

Pri jezikoslovni analizi umetnostnega oblikovanja upoštevamo vertikalno in hierarhično povezanost posameznih ravnin jezikovnega sistema, pri tem se posebej ukvarjamo z dogajanjem, ki ga omogoča igra pomenov v izbranih skladenjskih zvezah.

2.2 »NERETORIČNA« UMETNOST

V slovenski besedni umetnosti se je začela nova doba, ki organsko zajema vse dvajseto stoletje, s prelomom med zrelim realizmom (deloma tudi naturalizmom) in umetnostjo tako imenovane slovenske Moderne, ki pomeni dokončen odmik od »retorične« in uvod v sodobno obdobje individualne, »neretorične« umetnosti. Obema tema oznakama je skupno, da opozarjata na celostnost nove besedne umetnosti ob prelomu devetnajstega in dvajsetega stoletja kot na poglobitvo značilnost kljub naglim menjavam oziroma sopostavitvam različnih oblikovalnih in idejnih usmeritev (secesija, fin de siècle, dekadenca, simbolizem, tudi še klasicizem itd.).

Zlasti analiza proze (Cankar), pa tudi poezije (ob Murnu in Ketteju predvsem Župančič) pokaže, da je jedro spremembe v avtorjevem odnosu do lastne umetnosti. Zdi se, da je novi smisel umetnosti in njegovo bistvo le izpovedovanje odnosa do sveta, ustvarjenega z jezikovnimi sredstvi in predstavami, ki jih omogoča izbrano zapovrstje besednih pomenov. Oznaka nova romantika skuša zajeti to do kraja dognano izpovednost subjektivnega, hkrati pa zakriva prelomni pomen novega in zato otežuje celovito in adekvatno razumevanje moderne umetnosti. Te namreč ni mogoče dojemati in interpretirati razdrobljeno, z ugotavljanjem razločkov med realističnimi (tudi impresionističnimi) prvina razpoloženskega opisa oziroma fabule v proznih besedilih. V poeziji jim v največji meri ustrezajo klasične in zato neposredne apostrofe na živi ali mrtvi (oživljeni) predmet, ki predstavljajo okvir za izražanje umetnikovih relacij. Spoznati je treba pomensko nadrejeni člen, kar je v tej umetnosti, umetnikovo kritično spoznanje.

2.2.1 DVOJNOST POMENSKE STRUKTURE

Vendar problem dojemanja ni izpostavljen s preobratom, ki postavlja v osredje umetnostne predmetnosti avtorjevo referiranje lastne relacije ob

izraženem nasprotnem polu te relacije. Prav tako so jasni odnosi v delih, v katerih gre za čisto reflektiranje občutij in je fiktivna umetnostna realnost skoraj povsem reducirana na eventualni zaznamek okoliščin, kar naj bi nadomestilo neizraženo kavzalnost. Problem so moderna besedila, kjer se zdi, da avtorska relacija do ustvarjenega sveta na prvi pogled ni eksplicirana. Prav pri teh primerih je oblikovanost besedila, stilizacija, dosežena z vsemi sredstvi ubeseditve, od kompozicije do artificialnega stavka, ki izpostavlja pomene izbranega besedišča in figur, odločilnega pomena za dojetje neeksplicirane umetnikove relacije do sveta in s tem za razumevanje umetnine. Ne na zadnjem mestu omenjamo tu osnovno slogovno usmeritev in vsebino, ki jo implicite prinašajo literarni programi.

To nam kaže, da je mogoče novo umetnost dojeti le z najmanj dvojnimi razumevanjem besedila, s površinskim pomenom, ki ga razberemo iz površinske ureditve besedila in nazornih predstav, ki nam jih ta ureditev ponuja, in nadpomena, ki je strukturiran v jezikovnih sredstvih, a pogojen predvsem nejezikovno in ki na najsplošnejši način odraža ustvarjalčevo subjektivno sporočilo. Takšna dvojnost pomenske strukture umetnostnega besedila, na prvi pogled konkretna in obenem splošna, odpira pot v čedalje večje posploševanje, od nazornega k abstraktnemu. Kakor se pri tem na prvi pogled zdi, da je bralčevi fantaziji šele s to umetnostjo mogoče in dovoljeno kar se da poljubno sprejemati, abstraktna posplošitev dejanske možnosti poljubnega zaradi posplošitve zožuje. Kakor po eni strani omogoča večji intelektualni delež pri sprejemanju umetnine, se razblinja celostna intelektualna in čustvena struktura in razpada v ozkih, specialnih, vse bolj enoznačnih pojavih besednoumetnostnega oblikovanja.

2.2.2 EKSPRESIONIZEM

Temeljna slogovna usmeritev že slovenske Moderne, ki je omogočila opisani razvoj v dvajsetem stoletju, je ekspresionizem. V začetkih programske napreden, čeprav oblikovno konservativen (z elementi impresionizma z značilno členjeno tipiko povedi, dekadence v malone maniristični uporabi negacije ter leksikalnih oznak s predznakom negativnega, simbolizma, za katerega so značilni tako specifična semantika kakor posebna, toga ureditev povedi s tipično skladijsko figuro), kasneje, sprva že v literaturi Moderne, nato pri Preglju vse bolj naravnani v strukturiranje avtorjevega notranjega sveta. Ta svet je pogosto upodobljen skrajno realistično, tudi naturalistično, kar še zmeraj zavaja pri ocenjevanju nove umetnosti, pri tem pa se od samega začetka uveljavlja zastranitev s pomočjo asociacije.

Opisani razvoj slovenske besedne umetnosti na začetku tega stoletja kaže zanimivo ponavljanje v izrabi oblikovalnih prijemov, počasno, vendar zanesljivo in organsko rast besedne umetnosti, v posameznih obdobjih, ko se zreducira vsebinski del, pa seveda tudi njeno upadanje. Prehajanje iz slogovne stopnje v stopnjo se ne kaže v izrabi vseh možnosti neke usmeritve in nato v njenem popolnem zanikanju, marveč prihaja do skupinskih ali posamičnih ponovitev, oziroma obnovitev posameznih ubeseditvenih prijemov. Razmeroma jasen zgled tega nudi primerjavo med izrazi dekadentnega findesièclovskega razpoloženja v Cankarjevih *Vinjetah* in med (maniristično temno) obnovitvijo tega razpoloženja v Pregljevi prozi v drugem desetletju našega stoletja, ko si prizadeva avtor s stopnjevanjem negativnih pomenov do skrajnosti (šok, ekstaza) vsiliti doživetje groznega, nejasnega.

V glavni razvojni črti slovenske besedne umetnosti po prvi svetovni vojni je ekspresionizem kot prevladujoči slog umetnostnega oblikovanja odločilno vplival na način dojemanja, pa tudi na samo oblikovanje. Ob njem so se razvile slogovne smeri predvsem proti novim oblikam realizma, ki pa jih je treba zaradi zasnov in realizacij razumeti in dojemati v sklopu opisanih značilnosti slovenske moderne umetnosti.

2.3 VPLIVI POKRAJINSKIH SPOROČILNIH NAVAD

Ponavljajoča se in obnavljajoča rast slovenske besedne umetnosti izkazuje tako zanimivo kontinuiteto slovenskega besednoumetnostnega ustvarjanja vse do druge vojne, ko je ta tok sprva pretrgan z močnimi zunajumetnostnimi dejavniki in družbenimi in duhovnimi vplivi, ki niso našli zmeraj sozvočja v organskem toku slovenske besedne umetnosti (socialistični realizem ob poprejšnji angažirani slovenski umetnosti, različne, predvsem po svežih tujih idejnih in oblikovanih vplivih povzete smeri abstraktnega oblikovanja, tipičnega predvsem za poezijo). Kontinuiteta se kaže tudi v razvijanju besednoumetnostnega slovarja in njegovem generiranju ne le v sklopu besedil enega avtorja, marveč tudi glede nove individualne metaforike, ki spodriva klasično kulturno metaforo, tako da je v pesniškem jeziku ob vseh tujih vplivih mogoče in nujno govoriti tudi o določeni enovitosti in povezanosti med besedili različnih avtorjev v okviru nacionalne umetnosti.

Do druge svetovne vojne, deloma pa tudi še po njej, je mogoče v slovenski besedni umetnosti spremljati vplive pokrajinskih sporočilnih navad

in dojemanja. Najmočnejša skupina piscev prihaja s slovenskega zahoda, kar se pozna zlasti v izraziti, nazorni metaforični predstavi in alegorijah, ki jih kot zastranitve ekspresionistični pristop še pospešuje (Kosovel, Gradnik, Gruden, Pregelj, Bevk, Kosmač), drugi iz središča in Dolenjske (Jarc, Vodnik), iz Koroške (Prežihov Voranc), iz Štajerske in Prekmurja (Kocbek, Kranjec). Razločke med njimi je treba videti tudi v posebnih izraznih afinitetah.

2.4 SKLEP

Značilno za slovenski umetnostni jezik tega časa je najpoprej postopna opustitev retoričnih prvin, tako v številu in vrsti pomenskih figur, tropov, kakor v oblikovanju skladenjskih figur. Postopnost se kaže najpoprej v duhoviti izrabi pravil naravnega jezika (pisna, govorna struktura) za konstruiranje umetelnih skladenjskih figur, ki omogočajo na ravnini oblike posebne ritmične učinke, na semantični ravnini pa izpostavljajo nove, dodatne poudarke (Cankar, v manjši meri Župančič), na drugi strani v artificialnem, individualnem izkrivljanju naravnega reda, ki opozarja na pomembnost umetnostne fikcije (Pregelj). Oboje, deloma pa tudi klasicistične oblike v poeziji, kažejo, kako počasi slovenska besedna umetnost izgublja za devetnajsto stoletje značilno, čeprav malone še neraziskano zgodovinsko figuro. Razvoj proti surrealizmu in abstraktnemu se dogaja z izpuščanjem logičnih členov pri generiranju metafore iz primere in združevanju nezdružljivega.

V skope okvire ujeti prikaz ne more mimo pojava, ki vpliva na novo oblikovanje v vse večji meri. Govorne prvine obvladajo slovensko umetnostno besedilo z Moderno, vendar kot sredstvo celostnega oblikovanja, to pa hkrati pomeni začetek jezikovnega osvobajanja in odpiranja umetnostnega jezika vsej široki paleti jezikove polifunkcionalnosti. Učinkovita in funkcionalna raba jezikovnih sredstev zunaj vsakokratnega umetnostnega fonda je odvisna od stopenj estetskih realizacij umetnostnega besedila.

REGIONALNOST JEZIKOVNEGA IZRAZA V SLOVENSKI BESEDNI UMETNOSTI

3.1 SLOG

Slog besednih umetnin raziskujemo navadno s ciljem spoznati tisto, kar besedno umetnino kot na poseben, izbran način oblikovano besedilo razlikuje od drugih sporočil. Pri tem smo pozorni na slogovne navade obdobja, v katerem umetnik ustvarja in mu tako s svojimi novimi izraznimi možnostmi prispeva svoj delež, pozorni pa smo tudi na slog posameznih besednih umetnikov. Prvine, ki so pri sintaktičnih in delnih slogovnih analizah opazovane kot posameznosti, nam ta raziskovanja pokažejo vpletene v višje zveze. Izrazne prvine besednih umetnin so pred nami kot sestavni deli celote. Niti njih izbor ne povezanost v celoto nista slučajna. Odvisna sta od številnih raznovrstnih dejavnikov, tudi nejezikovnih. Med njimi naj omenimo izbiro snovi in izbiro slovstvene zvrsti. Ta dejavnik določa aktualno jezikovno podobo z zunanjimi omejitvami. V prvi vrsti pa je povezanost delov v celoto odvisna od že omenjenih slogovnih navad v obdobju in od posameznikove pobude znotraj teh okvirov. Ob omembi slogovnih obdobij je treba vsaj nakažati vprašanje specifičnosti v umetnosti posameznih nacionalnih kultur.

Od dejavnikov, ki utegnejo najgloblje vplivati na izbiro in uporabo izraznih sredstev, so le mimogrede upoštevane socialne plasti v slogu. S takšno plastitvijo je izražen predvsem umetnikov opis dogajanja in sveta, a ker je naša naloga poiskati tista jezikovna sredstva, ki v celoti kažejo umetnikov pogled na svet in njegovo formulacijo tega sveta v umetnini, so nam socialne plasti sloga postransko gradivo. Naša naloga pa ni le spoznati, kako je slovenski besedni umetnik izrazil svoj odnos do sveta, ampak tudi pogledati, ali so v njegovem izrazu še kaka znamenja skupne naravnosti na svet in stvari, lastne bodisi umetnikom v vsem nacionalnem prostoru ali, glede na naš zgodovinski razvoj, v posameznih regijah.

Prispevek je bil prvič objavljen v 6. zborniku SSJLK, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1970, str. 185–195.

Različna osnovna naravnost na svet v posameznih regijah slovenskega prostora je znana iz drugih umetnosti, najbolj nazorno in popolno gradivo je iz likovne umetnosti. Tudi v literarni vedi je pogosto govor o posebnih značilnostih v besedilih umetnikov, ki prihajajo iz različnih pokrajin. Kljub ugotovitvi regionalizmov (to je besed, zvez, značilnih za narečje ali narečno skupino) pa niso pojasnjene podobne oblikovalne težnje v besedilih ne le sodobnih piscev iste regije, temveč tudi v osnovi enako reagiranje v vseh razvojnih obdobjih.

Seveda je treba še naglasiti, da smo v nakazani problematiki na začetku poti, ugotavljamo problem, načrtujemo raziskovanje ter določamo cilj razmišljanja.

Gradivo, ki naj tokrat podpre trditve, je iz novejšega slovstva. Za to slovstvo namreč zaradi običajnega pojmovanja besedne umetnine ni sporno, katero besedilo je besedna umetnina. Prikaz kontinuitete v oblikovalnih težnjah po posameznih slovenskih pokrajinah pa bo seveda terjal tudi pritegnitev besedil iz starejšega slovstva. Dokazovanje do neke mere otežuje nepopolno gradivo. Za vsako slogovno obdobje namreč nimamo izpričanih besedil iz vseh slovenskih pokrajin.

3.2 KNJIŽNA NORMA

Jezikovna podoba besedil nas torej zanima z vidikov sloga, ne razpravljamo pa o njej v zvezi s knjižno normo. Norma slovenskega knjižnega jezika je poslednjih sto let tostran in onstran sedanjih državnih meja enotna tako v pisnem kakor v govorjenem jeziku. Naslonjena je na središčno knjižno izročilo.

Moč protestantskega knjižnega izročila se je dobrih 100 let po prvi knjigi sicer zrahljala: priznavali so namreč normo pisnega jezika, a dovoljevali svobodo govorjenega. (Schönleben, 1672: *Scribamus more gentis, loquamur more regionis.*) Svoboda govorjenega jezika je seveda kmalu vplivala tudi na podobo pisnega jezika. Središčni knjižni jezik je postal pod vplivom gorenjsko obarvanega govora gorenjsko obarvan. Do spremembe govora v središču je prišlo verjetno zaradi socialno etničnih sprememb med prebivalstvom.

Te spremembe središčne knjižne norme je še pospešila pritegnitev socialno nižjih plasti prebivalstva v krog bralcev, saj so morali pisci vsaj deloma upoštevati njihov način sporazumevanja. Z željo, da bi bralca ob

srečanju s knjigo ne odtujili s tujo jezikovno podobo, so tradicionalni knjižni jezik središča če že ne povsem, pa vsaj deloma zamenjali z nekaterimi značilnimi znamenji iz govora bralcev. Tako sta nastali koroška in štajerska varianta knjižnega jezika. Teh značilnosti pretežno morfonološke narave ne štejemo za regionalizme, ker nastopajo skupaj z leksikalnimi posebnostmi ter deloma s skladnjo kot posebna varianta knjižnega jezika, namenjena predvsem krajevnemu prebivalstvu.

Pisni jezik se v osnovi ne spreminja več približno od srede prejšnjega stoletja, govorjeni nekako od sedemdesetih let dalje. Novosti je pripisati splošni duhovni rasti, tako kakor v vsakem drugem knjižnem jeziku.

3.2.1 IZRABA REGIONALNE SKLADNJE

V okviru enotne knjižne norme pa je velika razvejanost zlasti v besedišču, pa tudi v skladnji. Zaradi posebnih nalog pri oblikovanju sporočil so najširše izrazne možnosti na voljo v besedni umetnosti. Za slikanje položaja izrabljajo pisci izrazna sredstva iz različnih govornih plasti, iz žargona, tudi iz narečja, marsikdaj pa tudi kako citatno besedo iz tujega jezika. Vendar je zapis po navadi prilagojen, stiliziran, nemara zaradi ukoreninjenih socialnih predsodkov in zaradi estetskega spoznanja, izoblikovanega ob knjižnem jeziku. A sorazmerno z narečnim bogastvom slovenskega jezika je takih prvin le malo izrabljenih.

Za primer takega slikanja položaja z izrabo regionalne sintakse iz govora smo izbrali dva odlomka iz proze tržaškega pisatelja Borisa Pahorja.²

»Vendar bi lahko odšli,« je spet jezno vzkliknila žena ob Rudiju Lebanu in gledala moža z aktovko.

Tudi fant ob oknu je rekel: »Lahko bi odšli, da,« in se nemirno obrnil od okna.

»Kam greste?« ga je vprašala žena s torbo.

A tedaj je fant zmagoslavno zamahnil z roko: »Gremo! Gremo!« je kriknil. In vsi v vozu so vzdihnili, ker se je vlak premaknil.

»Meno male,« je zagodrnjala žena ob Rudiju Lebanu. »Je bil čas!« je zaničljivo rekla žena s torbo. (*Mesto v zalivu*: 28.)

Prvi stavek – vzklik sicer učinkuje nekoliko literarno stilizirano zaradi uvodnega vendar, vsi drugi stavki dialoga pa so ne le približani govorjenemu jeziku, marveč v skladu s snovjo tudi čedalje bolj regionalno obarvani. V drugem primeru je položaj ponazorjen z izrabo otroške govornice.

² Boris Pahor, *Mesto v zalivu*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1964.

Budilka je kazala natanko pet.

»Pet!« je rekel in vstal, da bi zavrtel kazalca na budilki. A tedaj se je zavedel, da je budilka igrača. Votla je znotraj in kazalca se vrtita oba hkrati, da je med njima zmeraj ista razdalja.

»Je moja,« je rekla Dorica in mu jo vzela iz rok.

»Lepa je.«

»Je prinesel Miklavž.« In pokimala je z glavo.

»Priden Miklavž,« je rekel [...]. (*Mesto v zalivu*, 43.)

Otroška sintaksa v dialogu je izrabljena za karakteriziranje dekllice, sintaksa v poslednjem stavku dialoga je posnetek govora odraslih z otroki. Tako regionalizem prvega primera kakor socialna plastitev v drugem primeru samo opozarjata na tovrstno gradivo. Potrebujemo jih pri popisovanju različnih vrst izraznih sredstev, ne kažejo pa notranje organizacije besedil.

3.2.2 IZRABA NA MORFONOLOŠKI RAVNI

Ravno tako kakor sintaktične zveze so v morfonološkem pogledu prilagojeni knjižni normi izrazi, ki so po svoji rabi omejeni na regije, od koder pisatelji prihajajo. Ti izrazi imajo v besedilih (tudi v pripovedi, ne le v dialogih) različno komunikacijsko in stilistično vrednost: 1. označujejo predmete ali pojme, dogajanja ali lastnosti z izrazi, ki so na voljo samo v eni skupini govorov in jih drugod ne poznajo, zato jih tudi v skupnem knjižnem jeziku ni. Če so zapisani v besedilih pomembnih piscev, so sicer v slovar sprejeti, vendar označeni kot narečni in s citatom primera. Taka beseda je na primer *drvalnik*:

prostor v kuhinji med ognjiščem in steno za spravljanje drv, navadno pokrit s klopjo: spomnil sem se, kako sem nekdam bingljal z bosimi nogami nad praznim drvalnikom – Ciril Kosmač (SSKJ 1970: 515.)

in iz mojega gradiva:

Oče [...] je stopil proti ognjišču [...]. Oče je sedel na drvalnik. (*Pomladni dan*: 179.)³

Na drugi strani pa so to izrazi, za katere so v knjižnem jeziku na voljo druge, sinonimne besede. Medtem ko je vrednost prvih v besedilu podobna vrednosti opisanih govornih zvez ali žargonskih izrazov, to se pravi, da

³ Ciril Kosmač, *Pomladni dan*, Izbrano delo 3, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970.

gre za neke vrste stilizirano izrazno folkloro, se kaže v izbiri regionalnih sinonimnih izrazov ne le želja prikazati bralcu poseben svet in s tem nanj učinkovati, marveč predvsem tudi piščev pogled na lastni svet, s tem pa tudi njegov čustveni odnos do tega sveta. Praviloma so to izrazi iz krajev, od koder umetnik izvira, včasih ožje lokalizirani. Njihova posebna stilistična vrednost v knjižnih besedilih je dostikrat tako intenzivna, da ostanejo v skušnji bralcev povezani z imenom ustvarjalca, ki jih je uporabil prvi ali najbolj funkcionalno. Če so sprejeti v druga besedila, jih spoznamo za citate. Primer takih regionalizmov je iz Prežihovega Voranca.⁴

Jutro je bilo še skoraj temno, po strmini se je čez rob vlačila še zgodnja megla, *po lesovih* okrog strmin so drstele ptice, iz *globač* je žuborelo prelivanje vigrednih vod. (*Greh na odoru*: 410.)

Beseda *vigred* je regionalizem, čeravno razširjen tudi v ponarodeli pesmi, beseda *les* v pomenu gozd ravno tako kaže na Koroško, beseda *globača* za posebne vrste globel ne kaže samo kraj, ampak je povezana z našo skušnjo o Prežihovih besedilih. Zato učinkuje pretirana raba takih besed prej kot manira, naučena od Prežihovega Voranca, kakor pa funkcionalno oblikovano umetelno besedilo.

Kar je v dolini premalo lepote, vsa je vzkipela v našo goro: v sinji baržun njenih lesov in v rdeče slapove šenturšeljce; v mogočno veličastvo njenih vih, v mir njenih mehkolasih trat in v svobodne razglede njenege vrha. In ko ji sonce zjutraj oblije teme s poljubom prve ljubezni in ji sname megleno odejo z naročja in izpod nog, se zmezijo sive skale ko ovčje črede, sence bežijo v divje globače Pogorelca in Rup; gams vodi družino v Suške frate; v Črnem vrhu, v Plešivški kopi zaihtijo sekire in smreke zastočejo od bridke sle; jutro raste na Vernaci, raste in cveti na požganišču v Šeserju in pri Jelenu, cveti in prede zlato kodeljo od Ivarti do Prežiha, in zvon zatrepeče po sončni tenčici in dan je razsut v razkošne dalje.

To je svet samorastnikov. (*Naša gora*: 28–30.)⁵

Kljub temu, da je namen navedenega sporočila evocirati svet Prežihovega Voranca, učinkuje nezmerna raba besed, ki so v naši skušnji povezane z izraznim načinom Prežihovega Voranca, zaradi preobilja tuje ekspresije nenaravno čustveno, sentimentalno.

A poleg teh zunanjih znamenj kraja, o katerem piše umetnik (pogosto

⁴ Prežihov Voranc, *Greh na odoru*, Zbrano delo 2, Ljubljana: DZS, 1964.

⁵ Franc Sušnik, *Naša gora, In kaj so ljudje ko lesovi*, Maribor: Založba Obzorja, 1968.

je to tudi kraj, v katerem je oblikoval svoj pogled na stvari), so od najstarejšega časa do danes v besedilih pisateljev iz posameznih regij opazne bistvene razlike v načinu izražanja. Razlike, o katerih je govor, niso odvisne od časovnih slogov. Omejitve, ki jih prinašajo časovni slogi, se namreč kažejo kvečjemu v časovnih variantah tega v temelju enotnega načina izraznega oblikovanja. Ista pripomba o variantah seveda velja tudi za individualne razločke med pisatelji.

Pri ugotavljanju te skupne naravnosti do sveta in stvari smo pozorni na način oblikovanja besedil zlasti glede na razvrstitev stavčnih konstrukcij v odstavku in na izbiro drobnega inventarja znotraj stavka. Nadrobne raziskave utegnejo pokazati zanimivosti že v distribuciji glagolskih oblik, izrazih modalitete, ne nazadnje pa tudi v prevladujoči izbiri besedišča.

Trditev naj tokrat podpre gradivo iz dveh različnih regij, s slovenske zahodne in severne meje. Pomembnih umetnikov iz zahodnih regij je v primerjavi z drugimi pokrajinami razmeroma veliko. Pisci niso sodobniki in se razlikujejo tudi po slogu. Izmed vrste besednih umetnikov z zahoda smo izbrali po časovnem zaporedju tri pisatelje z zgornjega dela naše zahodne meje: Preglja, Bevka in Kosmača.

Za slovenski zahod je značilna **polna zgradba besedila**. Polnost je dosežena bodisi s skrajno funkcionalno izrabo vsakega izraznega sredstva in z umetelnim ali pa z zgovornostjo v sicer preprosto grajenem besedilu. Pod besedo zgovornost razumemo izraz, v katerem oblike niso zapletene in jih je veliko. Polnost pa ne pomeni zgradbe zapletenih priredij ali podredij, ev. omejitev glede tipov priredja je pripisovati drugim, predvsem časovno slogovnim dejavnikom.

Naša predstava o do kraja funkcionalnem oblikovanju besedila, ki učinkuje polno, nabito, je oprta na razčlemba besedila Ivana Preglja.⁶

Strašna tihota je legla nad popotne. Z vej je kapnilo na čelo, za vrat. Kakor peruti strašnega pomračnika je ležala noč nad dolino. Pomračnika, netopirja, tega nedolžnega hudičevega brata, duše urečene v miše in ptičje telo in kar podobnega čenčajo stare babe in jim vse to verujejo mlade, ki že tajijo bujnost telesa, a so skrite, gorijo, a so plašne in strašljive kakor koze.

Mož, ki je občutil vražo o pomračnikih, je bil Volčan Matko. Imel je krčmo in je vzel sodček vina na pot s seboj. In pil je, da je bil že omočen in divji, in je brundal predse pesem upornikov. Ko pa je potujoča četa

⁶ Ivan Pregelj, *Matkova Tina*, Izbrana dela 1, Celje: Mohorjeva družba, 1962.

zdaj prešla mimo hiš Podseli, je vzrohnel v strašni jezi in zatulil zadnje besede svoje pesmi:

»Eno leto punto smo gnali,

Zdaj pa bomo glavo dali!

Vsem galjotom vile v vamp!«

Strahotno se je razlegla jeka po dolini. Ne eden iz potnih ni pokaral pojočega. Samo hiteli so, da je zaostajal. Pijani pa je pel sam zase in rohnel vse ostreje in temneje: »Vsem galjotom vile v vamp!«

Strašno pesem pijanega Matka je bila luč na poti njegovi hčeri Tini, ki je bila vstala na težko cesto takoj za očetom. Vstala je bila brez večerje, trezna in boječa se, polna hrepenjenja, da bi še enkrat pred smrtjo videla svojega ženina Janeza Gradnika, od čigar ljubezni je bila sprejela, preden jo je vzel pred oltar. Zdaj je šla za župani in ključarji in je bila kakor blodna od sladke, prve pomladne noči in od te strašne skrivnosti, ki je v tisti uri stiskala duše vseh Tolmincev od Trebuše in Šebrelj do Kobarida in Rut. Svoje težko materinsko telo je gnala v bolesi hrepenjenja za ubogim, ki bo umrl v jutru, ko sine sonce, in ga bodo na tnalno vrgli in mu glavo odbili in roke in noge. (*Matkova Tina*: 352.)

Vtis polnosti je dosežen s skrajno funkcionalizacijo vseh izraznih sredstev. Pomenske polnosti ni mogoče pripisati izključno časovnemu slogu (ekspresionizmu). Temna snov je oblikovana skrajno gospodarno. Pojasnilo na primer ni povedano z novim stavčnim redom, ampak je zunaj prvotne stavčne zveze sporočilo razširjeno kar ob ponovljenem osebkovem genitivu: *Pomračnika, netopirja, tega nedolžnega hudičevega brata, duše urečene v mišje in ptičje telo in kar podobnega čenčajo stare babe in jim vse to verujejo mlade.*

Osebek *mlade* je ponovno razširjen z apozicijskim relativnim stavkom, stavčnim tipom, ki je v tej prozi izredno pogost. V navedenem odlomku je stavčna zveza kar petkrat zaključena s takšnim stavkom, seveda v različnih variantah (poleg *ki*-stavkov na primer tudi varianta s čigar: *Janeza Gradnika, od čigar ljubezni je bila sprejela, preden*). Oziralne odvisnike v tako velikem številu je treba pripisati posebnosti ekspresionističnega izraza (vsebinski zastranitvi), a polnost je dosežena z zapleteno zgradbo znotraj teh odvisnikov, kakor v prvem primeru z asindetično povezavo dveh protivno povezanih stavčnih zvez: *ki že tajijo bujnost telesa, a so skrite // gorijo, a so plašne in strašljive kakor koze.*

Pri tem je treba v zadnjem stavku pokazati na drobni inventar. Povedek je razširjen z dvema povedkovima določiloma, ki ju dopolnjuje prime-

ra: *plašne in strašljive kakor koze*. Od drobnega inventarja naj pokažemo še na zapolnitev s prilastki, ki so hiazemsko postavljeni v razmerju do predikata: *Vstala je brez večerje, trezna, boječa se, polna hrepenenja, da bi še enkrat videla svojega ženina*. K zapolnitvi zgradbe pomagajo tudi adverbi, posebej ker so to pogosto zapletene predložne zveze, v našem primeru dve, zadnja je še razširjena z že omenjenim relativnim stavkom: *in je bila kakor blodna od sladke, prve pomladne noči in od te strašne skrivnosti, ki je v tisti uri stiskala duše vseh Tolmincev od Trebuše in Šebrelj do Kobarida in Rut*. Kot poudarek je zelo učinkovita zveza z veznikom *in*: *v bolesti hrepenenja za ubogim, ki bo umrl v jutru, ko sine sonce, in ga bodo na tvalo vrgli in mu glavo odbili in roke in noge*. Ne le da je s ponavljanjem veznika *in* pripoved upočasnjena, zaradi počasnejšega ritma je v zadnjem stavku poudarjen vsak objekt zase: *in mu glavo odbili in roke in noge*.

Pri tem prikazovanju tistih izraznih prvin, ki ustvarjajo izrazno polnost, je zaradi omejitve prostora ostalo ob strani razmišljanje o členitvi po aktualnosti, to je o organizaciji besednega reda. Ker zadeva to vprašanje izrabo prostora znotraj stavčnih konstrukcij, je seveda veliko odvisno tudi od razvrstitve besedja, to je od izbire najbolj gospodarne izrazne možnosti.

Razumljivo je, da je kljub Pregljevemu vplivu pri slehernem piscu polnost besedila dosežena drugače. Bevk⁷ ima na primer razgibana stavčna zaporedja, čeprav je število podrednih tipov (vsaj frekventnih) ravno tako majhno. A monotonost je razbita bodisi z novim tipom podredja ali pa s posebno priredno zvezo s podrednim pomenom, z asindetonom. Besedje je preprosto, če ga primerjamo s Pregljem, kar gre največ na račun slogovne naravnosti.

Tedaj so govorili vsi hkrati. Bilo je, kakor da se je zdril plaz grušča, ki se vali v dolino. Čedermac je s težavo lovil besede, ki so se prehitevale; zaradi omotice, ki mu je pijanila duha, jih je le z muko povezoval v smisel. Ustvaril si je medlo sliko, kaj se je prejšnjo noč godilo v vasi. Birtič se ni le širokoustil, ko je trdil, da ga ne dajo odpeljati. Kovač Vanc je bil opazil, da so prišli ponj, in je sklical ljudi. Ko so prazni prišli od kaplanije, so bili zbrani že vsi možje in fantje; niso mogli verjeti, da ga res nimajo s seboj. Morda pa so ga odvedli po stranski poti, po stezi, da bi jih prevarili. Zastavili so jim pot, kri je gorela, stiskale so se pesti, padale so grozeče besede. Ne dajo gospoda in tudi nočejo, da bi ostali otroci in starši, ki ne znajo jezika, brez božje besede kot živali v gozdu. (*Kaplan Martin Čedermac*: 149.)

⁷ France Bevk, *Kaplan Martin Čedermac*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1956.

Izmed naslednjih stavkov tega odstavka je prav, če pokažemo posebno možnost zapolnitve zgradbe s stavčno konstrukcijo: *Strašili so, grozili, a možje so stali ko stena; le en nepremišljen korak, tekla bi bila kri*. V obeh stavkih je podredno razmerje povedano s pomenskim razmerjem med stavkoma, v prvem je dopustno razmerje skrito za priredni protivni veznik, v drugem primeru si stojita nasproti v medsebojni zvezi nepopolni stavek z elipso glagola in samostojni stavek, med obema deloma je razmerje kot med prorekom in porekom vezniških pogojnih stavkov. Te vrste asindetična podredja so zaradi neekspliciranega sintaktičnega razmerja nekakšna vozlišča pomenske napetosti v odstavku. Podobno učinkujejo v pripovedi tudi z izraznimi sredstvi neoznačeni stavki notranjega dialoga: [...] *niso mogli verjeti, da ga res nimajo s seboj. Morda pa so ga odvedli po stranski poti, po stezi, da bi jih prevarili*.

Za prozo Cirila Kosmača se zdi, da je premalo, če pokažemo regionalno nabitost njegove zgradbe z enim samim odlomkom. Treba je namreč poudariti, da teza ne počiva le na navedenih primerih, gradiva pa na tem mestu ni mogoče v celoti razgrniti. Tudi še nimamo zgradbe zajete v popolne izpise in nimamo prešteti ponovitev oziroma variacij, čeravno smo jih ugotovili. Za Cirila Kosmača je posebej pomembno oblikovanje stavka z izrabo besednega reda. Izbrani primer ne opozarja le na te prvine, pač pa je ob razmeroma preprostih osnovnih oblikah stavčnih zvez zgradba razgibana v skladu z vsebino in polna različnega drobnega inventarja.

Oktober se je nagibal h koncu. Gibki, mnogokrili, jesenski veter, ki nas zvesto obiskuje že od pradavnih časov, je planil v dolino in zagospodaril v njej. Premetaval se je od hriba do hriba, se tiho valjal po ajdovem strnišču in s suhim šumom švigal med posušeni stebli visoke turščice. Smukal je orumenelo listje z drevja in vrtinčil prah po razritih cestah, trgal preperelo strešno lepenko z vojaških barak in ponoči zateglo žvižgal v razmajanih opažih starih hiš. A kljub vsem tem opravičilo ni pustil iz vida svojih zanikrnih sovražnikov, debelih, sivih oblakov, ki so mrko buljili izpod neba. Igral se je z njimi, *kakor se lovski pes igra z utrujeno divjačino*: zlobno se je potuhnil, da so oblaki zdrseli niže, nato pa je planil kvišku, vzbočil svoj prožni hrbet in zaprhutal ter jih naglo raztrgal in sunkovito pahnil nazaj v višave. [...]

Na Soškem bojišču je rohnela XII. ofenziva. S Krna so vso noč sikali ostri žarometi in poševno rezali pobočje hribov. Pod bleščečimi ostrinami te luči, v temnih, razmočenih grapah in globelih, v samem črnem pecku pa je hrumela in se premetavala razburkana reka tisočev

in tisočev oboroženih ljudi. In valovi te reke so pljuskali tudi k nam.
(*Pomladni dan*: 160–161.)

Zdi se, da je treba opozoriti tu na slikanje naravnega pojava ne z opisom dogajanja, marveč s personificiranim opisom naravnega pojava (veter), ki je v skladu z antičnim verovanjem živo bitje. Za ponazoritev je uporabil tudi metaforo iz živalskega sveta: *Igral se je z njimi, kakor se lovski pes igra z utrujeno divjačino*. Prav ta primer kaže, da bo treba pogledati, kako je ne le z osnovno oblikovalno naravnostjo do stvari in pojavov, ampak tudi, kako je z metaforiko. Če bi bilo mogoče posplošiti navedeni primer, bi namreč kaj lahko skleпали na živ, mediteranski figuralični predstavniki svet piscev, ki so se oblikovali na tem našem stiku z mediteranskimi kulturami. Tako pa je primer pred nami le kot vabljiva naloga. Njena razširitev nam bo pomagala ne le do ugotavljanja razlik, marveč tudi do globljih jezikovnih in kulturno zgodovinskih spoznanj naše besedne umetnosti.

Za zaključek in bolj za dokumentacijo izhodiščne teze pokažimo še odlomke iz del avtorja, ki spada po svoji regionalni pripadnosti na našo severno mejo. Iz proze Prežihovega Voranca smo izbrali odlomek, kakor je ostal v rokopisu, varianto novele *Ljubezen na odoru*, objavljeno v *Zbranim delu 2*. S tem smo za presojo izbrali delo, ki ni bilo popravlano, saj gre pri popravkih najbrž ne le za poseg z vidika enotne knjižne norme, marveč z vidika drugačne regionalne orientacije v središču.

Če smo govorili pri naših zahodnih pisateljih o zapolnjeni zgradbi, lahko pri Prežihu govorimo o njeni intenzivnosti. Kaj pomeni pojem intenzivnega v nasprotju s pojmom zapolnjenega? Če je polna zgradba bogat preplet različnih oblik, učinkuje **intenzivna zgradba** bodisi z močjo oblik, ki se ponavljajo v določenem redu, bodisi z močjo besedja. Tu ne mislim le na že znano oznako monumentalnosti Prežihove zgradbe, intenzivnost je včasih tudi v zvezah, ki monumentalnost razbijajo, ker največkrat dodajajo sporočila za učinek monumentalnosti odvečen del sporočila, vendar bistven za vsebino sporočanja.

Predno je sonce razgrnilo svojo svetlobo izza pobočja, je Radmanca prehodila njivo že petdesetkrat; petdeset jerbasov ali več kakor dvatisoč kil zemlje je že znosila na odor njive. (*Greh na odoru*: 405.)

V noveli je omembe vredna oblikovna razgibanost odlomkov, v katerih pripoveduje o srečanjih med ljudmi in odnosih med njimi v nasprotju

z odlomki, v katerih pripoveduje o naravi. Ta pripoved je bodisi prikaz zaporednih, enakovrednih dejstev.

Poseka sama je bila tesna in stisnjena v breg. Vrhovi dreves, ki so jo obrobjali, so kakor mrtve pošasti moleli iz cunjastih megel. Zemlja in stelja sta bili napiti težke deževnice. Podrto in križem razmetano steblovje je orumenelo in namesto po smoli je dišalo po vlažni hosti, po trohneči zemlji, po gnilem štorovju. Istočasno je petje ptic skoraj izumrlo. Namesto tega je pršelo po vejevju in so bobnele globače noč in dan. (*Greh na odoru*: 436.)

Prirednost v opisih narave je včasih poudarjena s posledičnim stavkom, ki bi lahko zanj dejali, da pripoveduje o pisateljevem čudenju nad lepoto narave.

Čez strmine navzdol so se spustili sončni žarki in poljubili poseko od vrha do tal, da se je spremenila v eno samo preprogo nešteti barv in podob. (*Greh na odoru*: 438.)

Razmerja med ljudmi so bolj zapletena, zato so tudi izražena z zapleteno obliko.

Voruh je to izgovoril s težkim, nekoliko udušenim glasom, a prav ta glas je Radmanco skoraj zmedel, da se je nehote oprijela tesaškega stola, kakor bi se bala, da se ne bi sesedla na treske, iz katerih je kipela smolnata razkuhana vročina. Nekaj trenutkov je tako slonela mižočih oči ... potem se je zavedla in se težko dihajoč vzravnala. Skozi bleščobo je uzrla tesača še zmirom nepremično stoječega na treskah, še zmirom razkrečenih, neumno se režečih čeljusti. (*Greh na odoru*: 418.)

Seveda so vsi ti primeri »čisti«, pripoved ni prepletena z različno snovjo, kakor je to običajno zlasti v novejši, sodobni prozi. Tudi za sodobno koroško umetnost, kjer so razmerja sicer drugače povedana tako zaradi vsebinskega prepleta kakor zaradi številnih oblikovnih vplivov, lahko ugotovimo intenzivnost izraza (*Kostanek*).

Že ta začetna in zgolj orientacijska primerjava proze, nastale pod vplivom predstavnega sveta na slovenskem zahodu, in proze, nastale pod vplivom gibal, ki oblikujejo izraz severnih slovenskih pokrajin, je pokazala razloček v načinu oblikovanja besedil. K temu lahko na tem mestu le načrtamo posebnosti besedil v središču (Ljubljana proti Gorenjski), ki so navadno v izrazu zgoščena, vendar skopa, izraz kaže racionalno spoznanje. Nasproti temu je način oblikovanja besedil Štajerske in Dolenjske, ki je po

ekstenzivnosti nasprotje središčni zgoščenosti. Posebno vprašanje je seveda mesto: nov način življenja pregrinja osnovno pokrajinsko naravnost z novim gledanjem, ki pogosto izpodjeda izraz. Podlaga temu je seveda v novem dojetju sveta.

Sodobna umetnost se tem dejavnikom ne more izmakniti, čeravno so vsaj za najmlajši rod odločilni dejavniki urbane družbe in podrejanja tujemu, da se zdi, kakor da bi bil dejavnik regionalnosti oziroma sploh kakršne koli pripadnosti vsaj pri nekaterih irelevanten.

Vprašanje regionalnosti slovenskih umetnostnih besedil tako ne zadeva enotnosti slovenskega knjižnega jezika in njegovega sistema, je pa pomembno slogovno vprašanje, ki nam bo omogočilo natančnejši pogled v slovensko besedno umetnost.

Stilistična analiza umetnostnega besedila opozarja na obliko in kaže, kako je predmet upodobitve predstavljen v posebni, enkratni podobi. Ta podoba, nasledek posebne organizacije izraznih sredstev, pomenljivo omogoča realizacijo umetnostnega hotenja. 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 za današnjo umetnost (in za umetnost sploh?) značilno večpomensko razbiranje.

(Breda Pogorelec, *Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih*, 1982/83)

STILNO PREDHODNIŠTVO V TAVČARJEVIH DELIH

Stilistična analiza umetnostnega besedila opozarja na obliko in kaže, kako je predmet upodobitve predstavljen v posebni, enkratni podobi. Ta podoba, nasledek posebne organizacije izraznih sredstev, pomenljivo omogoča realizacijo umetnostnega hotenja. 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 za današnjo umetnost (in za umetnost sploh?) značilno večpomensko razbiranje. Ta drugačnost učinkovanja v sporazumevanju terja, da pri branju umetnostnega jezika »beremo« tudi obliko, in to ne le v posameznih nadrobnostih, ampak v celoviti urejenosti besedila. Čeprav danes tako pojmovanje ni več kaka posebna teoretska novost, pa je v praksi še zmeraj prevladujoča misel, da je jezikovno znamenje, pa tudi oblika, še zmeraj izrazilo. To spoznanje velja le deloma – za posamična izolirana izrazna sredstva. Ko pa so oblikovana v besedilo, je njihova celota dejavnik umetnostne zgradbe. Kaj pomeni to izhodišče za spoznavanje slogovne podobe Tavčarjevih besedil in kaj za ugotovitve njegovega predhodništva, to se pravi predhodništva naslednjega, pomembnega obdobja v zgodovini slovenske besedne umetnosti, predhodništva Moderne?

Spoznavanje Tavčarjevih besedil (in besedil drugih piscev istega slogovnega obdobja) smo dopolnili s primerjavami Cankarjeve proze. Pri tem smo bili pozorni na nekatere lastnosti v oblikovanosti Tavčarjevih besedil, ki napovedujejo naslednje umetnostno obdobje – ne da bi pri tem lahko govorili o kakem vidnejšem prestopanju (nemara proti ekspresionizmu). Primerjava nas je tudi opomnila, da je bil nastop (slovenske) Moderne – vsaj kar se tiče oblikovanosti – naravno nadaljevanje slovenskega razvoja

Prispevek je bil prvič objavljen v reviji *Jezik in slovstvo*, 28, št. 7/8, 1982/83, str. 285–292.

samega in šele ob tem tudi posledica bolj ali manj neposrednih slovstvenih spodbud. Besedila, ki smo jih izbrali za pretres, smo omejili iz različnih razlogov.

Zaradi posebnosti, ki izvirajo iz oblikovanja zgodovinske tematike (arhaiziranje itd.), so obstala ob strani besedila z zgodovinsko tematiko, vključno roman *Izza kongresa*. Za Tavčarjevo delo sorazmerno pozni čas nastanka in dejstvo, da pomenita sicer kvalitetni dosežek, ne pa vidnejše oblikovalske novosti, sta nam narekovala, da nismo upoštevali na splošno najbolj cenjenih Tavčarjevih besedil, *Cvetja v jeseni* in *Visoške kronike*. Natančnejša analiza Tavčarjevega dela utegne zlasti pri *Cvetju v jeseni* pokazati ne le na motivno sorodnost z obema cikloma njegovih kmečkih povesti, ampak tudi na oblikovno sorodnost. Tako *Cvetje v jeseni* kakor *Visoška kronika* sta nastala v času, ko se je glavni tok slovenske umetnosti že daleč odmaknil od Tavčarjeve slogovne naravnosti in doživel ne eno, ampak več usodnih menjav. (Najpomembnejšo pomeni nedvomno nastop simbolizma.) Zato ni najbrž prav nič nova misel, da sta obe deli – čeprav izjemno uspešni – pravzaprav anahronistična osamelca, bogastvo, ki nas opozarja na možnost sožitja različnih umetnostnih smeri (seveda, če gre za literarno mojstrovino).

Čeprav bi zaradi posebnosti snovi in že nove, močno stilizirane izpeljave nemara morali pregledati tudi povest *4000*, ostaja to delo na voljo za kasnejši preskus naših ugotovitev, podobno tudi roman *Mrtva srca*.

Izmed črtic, ki so bile zaradi snovne povezanosti združene v zbirko *Med gorami*, smo odbrali kot mogoč zgled novega predvsem tiste, ki so nastale po letu 1880. Pri slogovni razčlembi smo bili pozorni na nekatere značilne lastnosti besedilne oblikovanosti, ki se razločujejo od sloga drugih besedil tega obdobja in smo jih zato spoznali kot predhodniške. Vsi navedeni primeri napovedujejo novo umetnost kot nekakšno novo oblikovalsko hotenje, zato nimajo vrednosti absolutnih vzorcev. V največji meri gre za razmerje med pomenskimi celotami in njih skladenjsko reprezentanco. (V zvezi s tem kaže spomniti, da je pojmovanje predhodništva znano pri nas tudi iz drugih umetnostnih ved, zlasti iz zgodovine likovne umetnosti, posebej slikarstva.)

Našo pozornost je pritegnila najpoprej posebna stilizacija novejših Tavčarjevih besedil. Prvo obdobje realizma, kakor se kaže zlasti v delih J. Jurčiča in J. Stritarja, je v našem gradivu preseženo, primerjava s sočasno Kersnikovo kmetsko sliko (kjer se tudi že napoveduje novo, vendar drugače kot pri Tavčarju) pa kaže razločke v novem realističnem uresničevanju.

Pri Kersniku je posamična črtica zasnovana racionalno (glede na organizacijo nasprotja med zgodbo in komentarjem). Ubeseditve je skopo odmerjena in pomensko zgoščena. Tako Tavčar kakor Kersnik sicer izvirata iz istega širšega regionalnega območja, Gorenjske. Znano je, da regionalne ubeseditvene navade na Gorenjskem naravnavaajo k opazni ekonomičnosti izraznih sredstev (na vseh sistemskih ravninah in ne le na morfonološki), k mirni, skorajda klasični urejenosti v nekaterih obdobjih, v drugih k izjemni pomenski zgoščenosti, zapleteni igri stavčnih zvez in pomenske ureditve. V Tavčarjevih besedilih je ta splošna gorenjska pokrajinska gospodarnost v izrazu uresničena predvsem s stilizacijo besedila, z odbiro sporočila in z možnostmi posebne ureditve povedi. Razložek med njim in Kersnikom pa je treba nemara pripisati drugačni duhovni dediščini, vsrkani s kulturo rodnega kraja, dediščini, ki je sicer gorenjska, vendar pokrajinsko bližje izročilu prve skupine slovenskih realistov (zakoreninjene po večini v drugačnih navadah ekstenzivnega sporočanja): podobno (čeprav seveda modificirano dvojnost) nam izkazuje tudi kasnejša Cankarjeva proza. (Obe načeli, gospodarno zgoščevanje in razsipna zgovornost sta izrabljeni kot pomembni, dopolnjujoči se prvini oblikovanja.)

Pri dosedANJI stilistični analizi se nam je razložek pokazal predvsem v zgradbi odstavka in razvrstitve in ureditve povedi, vprašanje regionalnih afinitet pa seveda velja besedilni celoti. Omenjamo jih zaradi tega, ker menimo, da je pravi razlog za Tavčarjevo približevanje novemu utemeljen s koreninami njegovih izraznih navad.

Zgradba besedila nas zanima, kadar smo pozorni na celotno oblikovanost: od ureditve pomenov do prepleta izbranega besedja v urejeni menjavi oblik. Ker pa smo z našo razčlemba zaslutili posebnosti, ki smo jih (vsaj pogojno) pripisali tako krajevnim navadam kakor predhodništvu novega, nas je najprej zanimalo, koliko je napoved novega razpoznavna že iz uvodnega intoniranja.

Splošno znano je, pa tudi z našo razčlemba je bilo ugotovljeno, da temelji oblikovanost v realizmu na posebnem prepletu pripovednih ravnin (pripovedna ravnina je tisti del kake pripovedi, ki združuje stališča posameznih dejavnikov pripovedi): najpogosteje se pripovedne ravnine dogajanja prepletajo s pripovedno ravnino avtorjevega komentarja (pri čemer je ta distanca marsikdaj izražena z ironično distanco). Površinski učinek take oblikovanosti je tisti splošni vtis, ki smo ga vajeni imenovati plastičnost, barvitost besedila. Ker se v slogovnih obdobjih prepletanje ravnin različno

izkazuje, je bilo za naše spoznavanje pomembno, kako ga je Tavčar nakazal v obravnavanem gradivu.

Začetki Tavčarjevih črtic so po tipu različni. V prvo skupino kaže uvrstiti tiste, v katerih se avtor takoj distancira od pripovedi zgodbe in njeno vsebino komentira. V starejših črticah (*Grogov Matijče*) spremlja tipični okvirni pripovedni začetek takojšnji komentar:

Povedal vam bodem nekako otroško idilo ter govoril o otroških srcih in trpljenju, katero je zasejala usoda tudi v taka srca. (*Grogov Matijče*: 56.)⁸

V drugih primerih te skupine je komentar ravno tako na začetku, vendar brez izrazitega obračanja na bralca.

– Preprosta zgodba je, ali resnična! (*Posavčeva češnja*: 90.)

– Kaj je revno življenje? Bogataš in berač, oba odgovarjata drugače na to vprašanje, ali oba sta preverjena, da jima je živeti revno življenje! Toliko pa je gotovo, da bolj siromašnega življenja ni bilo, nego ga je imela Šarevčeva Meta! Bog ji daj dobro! (*Šarevčeva sliva*: 96.)

Sem spada tudi primer, v katerem je s posebno igro izrazil modificirano naklonskost v komentarju, čeprav gre le za parafrazirano prislovno določilo: *odkar sem ga poznal pomeni isto kot zmeraj*.

Odkar sem ga poznal, bil je revež! (*Gričarjev Blaže*: 103.)

V drugo skupino smo uvrstili začetke, v katerih je prepletanje pripovednih ravnin zastrto z neposredno pripovedjo, kakor:

Vsa vas je dobro vedela, da ga na svetu ni hudobnejšega človeka od Vrbarjevega Matevža. (*Tržičan*: 64.)

Tak pripovedni način kaže tudi igra med naslovom in prvo povedjo. (Komentar je v monologu na samem koncu črtice.)

Vsako leto je prihajal domov. (*Kočarjev gospod*: 79.)

Tretji primer je za ta novi način najtipičnejši, komentar je vgrajen v zgodbo (v Moderni bo uveljavljeno podobno načelo, vendar iz drugačne umetnostne naravnosti v nasprotni smeri):

Kalanov France, tisti, ki je imel ženo Marušo Repuljo, je nekdaj premišljeval, kako bi pač bilo, ko bi bil Bog človeka brez želodca postavil na

⁸ Ivan Tavčar, *Zbrano delo* 3, Ljubljana: DZS, 1953. Tudi vsi nadaljnji primeri črtic v pričujočem prispevku so vzeti iz citiranega dela.

svet; da bi živel – in bi ne imel nikdar zjutraj kosila ne južine opoldne in ne večerje proti mraku. In prepričan je bil, da bi bilo takšno življenje ničvredno, slabo in krščenemu človeku nikakor primerno. (*Kalan*: 50.)

Najbrž bi bilo pretirano poenostavljeno, če bi ob tem navajanju hoteli trditi, da je spreminjanje pripovedne tehnike od večravninskih začetkov do začetkov, kjer avtor neposredno začenja pripoved, že predhodništvo, čeprav je za kasnejša razdobja zares značilno pogosto vsaj navidezno ukijanje nasprotnih pripovednih ravnin, vendar v nakazani nasprotni smeri. Začetke smo pritegnili v razpravljanje, ker pomenijo v nekem smislu ključ v posebno stilizacijo besedila. Odsotnost začetne večplastnosti še ne pomeni, da bo avtorjev komentar izostal, vsekakor pa pomeni težnjo po ukijnanju ostre razmejitve med ravninami. Sporočilni učinek takega besedila je čedalje večji, in to ne le zaradi novih tematskih in vsebinskih poudarkov, ampak tudi zaradi intenzivnejše oblikovanosti, ki jo omogoča taka pripovedna zasnova – to pa so vsekakor že napovedi novega.

V tej »novi Tavčarjevi pripovedi« je razpoloženje navadno naglašeno z opisi narave, letnih časov, vremena, pokrajine (čemur pravimo tudi »prostorsko-časovne kulise«, fiksacija itd.). Te oznake so v čedalje opaznejši stilizaciji na ključnih mestih v besedilu, kar jim daje novo pomensko in slogovno vlogo. Primer tega je lepo viden iz prvih petih odstavkov ene prvih povesti te skupine, črtice *Holekova Nežika*:

1. odstavek:

Takole je bilo. Spomlad se je bila pričela in včasih je jug bučal okrog naših vrhov, da se je sneg topil po njih. In v dolini je šumela Ločilnica dan za dan glasneje. Tisto leto sem bil postavil svojo kočo tam gori in sem koše pletel pozimi. (*Holekova Nežika*: 7.)

2. odstavek:

Tisto leto je bilo rodovitno; drevje in zemlja, vse je imelo sadu, da je gnilo in se delala škoda od same obilnosti božje. Imel sem »Holekovo« »zgornjo njivo« v najemu... (*Holekova Nežika*: 7.)

3. odstavek:

In še nekaj se je zgodilo tisto leto jeseni. Tam doli v dolini bili so staknili rudo in začeli v zemljo riti in hiše zidati in visoke dimnike staviti, iz katerih se je podnevi in ponoči dim valil... (*Holekova Nežika*: 7.)

4. odstavek:

Pomlad je tedaj bila in v soboto popoldne je bilo. Sonce je gorko sijalo in gorkota nam je šla čez žile, ker od svetega Martina je ležal sneg po

rušah in lomil veje po vrtovih, da je vedno pokalo. (*Holekova Nežika*: 7–8.)

5. odstavek:

Bilo je torej v soboto popoldne in v dolu pričelo je zvoniti delopust. Sedel sem pred vrati svoje kočice in pletel koš iz viter. (*Holekova Nežika*: 8.)

Opisana stilizacija z razvrstitvijo osamosvojenih označitev časa in prostora na ključnih mestih v besedilu in s figuriranim ponavljanjem pomenskih zvez na začetku uvodnih odstavkov (deloma s tehniko senčenja – to je dopolnjenega ponavljanja delov povedi s končno izpostavo) je po eni strani pobujena s poetiko zgodovinskih slogov, ki se je zgledovala po klasični retoriki, po drugi strani pa vsa ta sredstva (deloma posneta iz govora) napovedujejo novi čas zlasti z redukcijo pomenske moči v prepletu in ponovitvah. Taka tehnika je lepo vidna iz končnega dela, v katerem se pripovedne ravnine prekrivajo zaradi združitve komentatorja in pripovedovalca v prvi osebi:

Vidite, takole je bilo in tako je naše življenje, kakor tale poliček. Če je napolnjen, sem vesel, da je poln in ga bom pil; žalosten pa, da bo zopet prazen. Če je pa prazen, je žalost, da je prazen, in veselje, da bo zopet poln, poln. Takole je naše življenje! Pa žalost, pa veselje vkup! Tako vam pravim! (*Holekova Nežika*: 21.)

Opisana tehnika uvajanja »razdrobljene«¹ pripovedi je zanimivo razvita v črtici *Gričarjev Blaže* iz 1888. Že omenjenemu neposrednemu začetku, ki v zaporedju omejevalnega časovnega stavčno odvisniškega določila in nadrejenega dela tega stavka (*Odkar sem ga poznal, bil je revež!*) zgoščeno vpeljuje dve pripovedni ravnini: Gričarjevega Blažeta kot glavnega junaka zgodbe in pripovednika – komentatorja, sledi pripoved (s komentarjem) o medčloveških razmerjih.

Tak način omogoča rafiniran preplet prvin, postavlja svoje mesto vsakemu delu sporočila (zgodbi z vsemi razmerji, avtorjevemu komentarju) oziroma zliva posamezne dele v enovitejšo pripoved: črtica predstavlja v teh posebnostih nedvomno odprto pot k novemu.

Pripoved je v uvodnih odstavkih grajena s postopnim dodajanjem novih podatkov, ki naj bi stopnjevali novo podobo, hkrati pa pokazali avtorjevo (komentatorjevo) razmerje do pripovedi (naklonskost!):

1. odstavek:

Odkar sem ga poznal, bil je revež! Če je še otroče v tanki srajčici bo-

ječce – kakor prepelica iz žita – prilezel na vas od očetove kočice, stoječe onkraj vode v bregu, ne da bi se z nami igral, pač pa da bi zdaleč gledal, kako smo se igrali drugi otročaji – nastal je takoj hrup in planili smo za njim, da je bliskoma pobegnili čez vodo ter kazal pri tem šibki svoji nožici kakor dve iglici, premikujoč jih po melini proti domači koči. (*Gričarjev Blaže*: 103.)

2. odstavek:

Bila ga je čista in gola ponižnost: kar mu je ukazal oče, bilo mu je nad vse, in nikdar nismo pomnili, da bi bil Gričar kdaj pretepal sina svojega zaradi nepokorščine. Očetna hiša se mu je zdela najlepša na božji zemlji; samo kadar je grmelo in treskalo, ko se je bal, da bi strela ne užgala slamnatega domačega slemena, takrat si je časih mislil, da je hiša na Vidmu skoraj lepša, to pa zlasti zategadelj, ker so imeli Videmski zeleno barvana okna, pri Gričarju pa ne. (*Gričarjev Blaže*: 103.)

3. odstavek:

Če ga je mati zmerjala ali če smo otroci po vasi za njim kričali: »Sivec! Sivec!« (imel je dolgo časa skoraj čisto bele lase), pripetilo se je, da je, od maše gredoč, pričel med tolpo jokati prav kakor otrok, dasi je bil že osemnajst let star. (*Gričarjev Blaže*: 103.)

4. odstavek:

Ne boste skoraj verjeli, da se je takšen mož, kakor je bil Gričarjev Blaže, tudi oženil. (*Gričarjev Blaže*: 104.)

S tem odstavkom je vpeljana štorija, ki naj karakterizira junaka, posebej nakazana z napovednim stavkom: *To se je zgodilo takole*.

Po takem uvodu je stopnjevano narisano dogajanje, dokler pisec v sklepnem delu pripovedi ne razreši po pričakovanju (ali tudi nepričakovano). Številne zastranitve, ki jih omogoča anekdotično, spominsko ali asociativno razširjanje pripovedi, kažejo težnjo po razgibani oblikovanosti.

Še bolj kakor črtica *Gričarjev Blaže* sta predhodniško zasnovani znani, skorajda klasično grajeni črtici *Posavčeva češnja* in *Šarevčeva sliva*. V prvi od njiju je avtorjeva navzočnost zvedena na najmanjšo možno mero, pisateljev komentar se kaže v značilnih čustvenih (ironičnih) poudarkih, kakor *Na vse to je mislil naš Jaka tisti večer*, v komaj opaznih stilemih pripovednega *in* (v navezovalni vlogi, natančneje – v vlogi konativnega signala):

Prišel je sveti Vrban! In Jakobu so rekli, da gre lahko iz službe cesarske. (*Posavčeva češnja*: 92.)

ali

In Jakope je še z večjo slastjo zobal črnice. (*Posavčeva češnja*: 93.)

ali pa jo je treba razumeti za različnimi vrstami pridevnikov in drugega besedja, s katerimi dejansko avtor »ocenjuje« dogajanje:

Ali Jakope ne more pozabiti in dostikrat se mu stiska srce, če pogleda na sosedov vrt, kjer se pojavijo rdečelični otroci; pri njem pa je vse samotno in tiho! (*Posavčeva češnja*: 95.)

Pri črtici *Šarevčeva sliva* je komentar zveden v splošno razmišljanje na začetku in v tipično uvodno pripoved, ki tokrat nadomešča omenjeni »zdrobljeni« začetek, sestavljen v drugih črticah iz razpoloženskih oznak in drobnih podatkov. Znano črtico sestavljajo uvod in trije deli. Komaj zaznavni avtorjev komentar je v začetnem odstavku ublažen z vključitvijo komentatorja v 1. os. mn.:

Šarevčevo slivo poznala je cela vas. In posebno dobro smo jo poznali mi, vaški otročaji, ki smo skrivoma prihajali, da bi jo malo oklatili, kadar je bila polna sladkega sadeža. (*Šarevčeva sliva*: 97.)

V naslednjih dveh odstavkih je sicer opis prvič še vpeljan z naklonskim spremljevalcem v 1. os. ednine (avtorski pripovedovalec):

Še dobro se spominjam, kako je lazila Šarevčeva Meta okrog. (*Šarevčeva sliva*: 97.)

Drugič je skrit za splošni komentar v obliki deagentnega stavka: Lahko se reče, da so jo očetove besede, naj v starosti ne berači, spremljevale povsod in po vseh potih. (*Šarevčeva sliva*: 97.)

Zgodba je v naslednjem poglavju dramatično stopnjevana, nato po časi razpletena. Osrednjega od treh poglavij zgodbe vpeljuje značilni odstavek, v katerem s tem, da opisuje vremenske menjave v pokrajini, avtor razlaga zunanje okoliščine dogajanja v tej, za Šarevčevo Meto usodni noči. Posebna organizacija besedila na tem mestu nakazuje pot v ubeseditveni slogovni način simbolizma, saj za opisom pokrajine že lahko zaslutimo tudi napoved notranjih viharjev človeškega sveta. (Natančnejša razčlemba seveda pokaže, da še ne gre za to stopnjo, ampak za dotlej veljavni način ubesedovanja z retoričnimi figurami):

Jug je oznanjeval svoj prihod in njegovo bučanje je vihralo krog gorskih bukev. Pozdravljali so ga gozdovi in klanjale so se mu skoraj do tal šibke breze, ki venčajo rjave senožeti rjave Pasje ravni. Ali mogočni jug hitel je vedno dalje proti severu in pred sabo je podil celo krdelo sivih oblakov, ki so sedaj zakrivali prijazni luni prijazni obraz, sedaj

zopet se stiskali v kot tik Gabrške gore, da je bilo vse jasno drugo nebo. Pod vročim poljubom južnega piša pa so se tajale ruše na materi zemlji, in povsod so hiteli hudourniki po jarkih v globoko nižino. (*Šarevčeva sliva*: 99.)

Vsebino odstavka bi bilo mogoče zvesti na nekatere povedi: *Ali jug je hitel vedno dalje proti severu in pred sabo je podil celo krdelo sivih oblakov ... Pod vročim poljubom južnega piša pa so se tajale ruše ... in povsod so hiteli hudourniki po jarkih globoko v nižino.*

Pri tem bi nas opravičil tudi prvi stavek naslednjega odstavka: Ravno nad Šarevčevo hišo utrgal se je plaz in z votlim donenjem usul se je po rebro navzdol [...]. (*Šarevčeva sliva*: 99.)

Vendar bi bil tak postopek napačen: opustili bi namreč vse tiste dele odstavka, ki na svojstven način opisujejo nagle spremembe v burnem dogajanju (in bi jih bilo nemara mogoče pojmovati tudi kot nekakšen simbol). Spremembe so orisane z značilno klasično metaforiko, tipično pri nas ne le za približujoči se konec stoletja, ampak pogosto in malo obravnavano še v dvajsetih in tridesetih letih našega časa (seveda v drugačnem sobesedilu in drugi vrednosti kakor v tem obdobju): *Jug je oznanjeval svoj prihod... pozdravljali so ga gozdovi in klanjale so se mu skoraj do tal šibke breze, ki venčajo rjave senožeti rjave Pasje ravni – ki so sedaj zakrivali prijazni luni prijazni obraz... ali: ... sedaj zopet se stiskali v kot tik Gabrške gore.*

Na prvi pogled gre tu za stvarno predstavitev dogajanja v naravi, tudi niso izrabljene pomenske lastnosti vsakega morfema v oblikovani celoti, kakor je to značilno za kasnejše obdobje, za impresionizem, še bolj za simbolizem. In vendar je ob takem opisu slutnja novega, čeprav okorno zastrta z mestoma nerodnim, tudi dolgoveznim klasično-retoričnim aparatom (a že brez značilnih stilemov, kakor je zapostavljanje pridevnikov itd.). O klasični metaforiki s tematiko vremenskih sprememb pa bo treba spregovoriti tudi v drugi zvezi (v enem poznejših slogovnih obdobjih, pri Cirilu Kosmaču, smo namreč tak način spoznali kot regionalno posebnost zahodnih slovenskih pokrajin).

Naslednji odstavek, ki uvaja v skromni razplet besedila, je prav tako stilistično označen s preprosto uvodno povedjo, v kateri je sicer še rafinirani splošni komentar (z nekoliko bizarno vsebino):

Jug je še neprestano bučal in vsakdo bi bil vesel, če je ležal v gorki postelji. (*Šarevčeva sliva*: 101.)

Za klasično napisano črtico je torej značilna ne le izjemna redukcija pripovednikove ravnine, temveč tudi zamenjava osebnega komentarja s splošnim. Odgovor na uvodno vprašanje Kaj je revno življenje? je oblikovan v sklepnem spoznanju To je gotovo revno življenje, aktualiziranjem z besedilom črtice in pozorno nakazanem s pomožnikom v pretekliku.

Tako rafinirana izraba jezikovnih sredstev ob tem klasičnem opisu kaže, da bi v zvezi s Tavčarjevimi predhodništvi komaj lahko govorili zgolj o nekaterih lastnostih, ki so utirale pot novemu. Literarnozgodovinska stilistika je že pred nami ugotovila tipične novosti (na kratko: lirizem, izražen pogosto z uporabo posebne epitetoneze, ritmika stavka ipd.), temu pa iz že razčlenjenega lahko dodamo še dve spoznani lastnosti: v pomen-skem pogledu preglasitev razpoložnjskega, zunanjega dogajanja, v obliki pa namesto za nekatere gorenjske pisce značilne razdrobljene intenzivnosti v povednem zapovrstju (mestoma Jenko) – racionalna stilizacija.

Ta stilizacija sega od zgradbe v celoti do tako imenovane drobne oblike.

V prvo skupino bi kazalo uvrstiti zaporedja priredij in prostih stavkov, kakor:

– Bili so pridni ljudje. Delali so od zore do mraka in slabo in malo jedli pri tem. Dolga niso imeli in nikdo jih ni preganjal s tožbami in biriškimi spisi. Bilo je dosti otrok. (*Šarevčeva sliva*: 96.)

ali

– Vsako leto je prihajal domov. Po grmovju in po hosti je lazil ter iskal polžev in druge take lezečine, trgal zeleno travo in pobiral mah po drevesih. Časih je slekel gosposko svojo suktnjo, vzal v roko koso in kosil kakor najboljši hlapec, ki je bil kdaj v službi pod Kočarjevo streho. (*Kočarjev gospod*: 79.)

V prvem primeru gre za pripovedno sporočilo, ki posredno kaže značaj opisovanega. S stilističnega zornega kota gre za simetrično uokvirjenost dveh vezalnih priredij z enako grajenima prostima stavkoma: *Bili so pridni ljudje. – Bilo je dosti otrok.* Stilizacija je na prvi pogled opazna, besedilo je grajeno s skrajno ekonomičnostjo. Obe prirediji učinkujeta na videz zaradi figure s stavčno in člensko povezavo z *in*. Ornamentika znotraj take stilizacije seveda še ni dosegla popolnosti, ki jo bomo opazovali v besedilih Moderne, so pa jasno vidni njeni nastavki, čeprav imajo zaradi retorične osnove drugačno slogovno vrednost.

Drugo besedilo pa je stilizirano na že omenjeni način zdrobljene

dejstvene pripovedi za pomenljivim splošnim začetkom in kombinirano s splošnim in osebnim komentarjem. Tako tudi v nadaljevanju besedila:

1. Vsako leto je prihajal domov.
2. Prihajal je torej domov, in mi smo se ga skoro tako privadili, da ga nismo pogrešali, kadar je odšel, in da se nismo začudili, kadar je zopet prišel.

Zveza predstavlja različico prve, le da je upočasnitev, izvirajoča tudi tukaj iz navideznega polisindetona (veznik *in* ni zmeraj uporabljen v isti ravnini), pretrgana s podrednim stavkom (*kadar je odšel/kadar je zopet prišel*). Z navedbo drugega podrednega odvisnika je vzpostavljeno v skladenskem pogledu skoraj simetrično ravnotežje med obema deloma vezalno povezanih posledičnih odvisnikov, medtem ko na pomenski ravnini učinkuje nasprotje.

Skupina prirednih stavkov je pri Tavčarju nemalokrat povezana tudi s posebno tematiko. Za orise narave ali pokrajine so tipične takele zveze:

- Tega blagoslovljenega drevesa spominjal se je tistega večera Posavčev Jaka in pred očmi mu je v trenutku stala češnja črnica in vse veje so bile v cvetju in v cvetju so se oglašali strnadi, pinoži in drobne sinice in drugi taki krilati in zveneči skledolizniki, komaj pričakujoč, da bi iz cvetja postali sočni, sladki sadovi. (*Posavčeva češnja*: 91.)
- V hipu se je z vso živostjo spominjal češnje domače! Stala je visoko na zelenem holmu ter bila visoka kakor mali zvonik pri pogorski podružni cerkvi. Deblo ji je bilo razpokano, in spomladi se je lubje lupilo ž njega, da ga ni bilo skoraj celega mesta! (*Posavčeva češnja*: 90.)

Odvisnika (predmetni in posledični) sta značilna primera stilizacijskih postopkov tudi v kasnejši prozi, nizi prirednih stavkov so sklanjani z odvisnikom (pogosto s skritim vzročnim pomenom).

Čeprav bi morali pokazati tudi na nize podrednih odvisnikov, tipičnih zlasti za odlomke s pripovedno vsebino – tudi ti so namreč stilizirano urejeni, tega nismo predvideli, ker nas je zanimala predvsem stilizacija, kakršno srečujemo pri naslednikih Tavčarjevega slovstvenega izročila.

Posebnost takih slogovnih postopkov je prav tako v stavčnih zaključkih pogosto ponavljanje istega veznika ali celo istega stavčnega vzorca za njim v dveh zaporednih končnih stavkih.

Če je sedel za mizo in se je pred njim kadila skleda poparjenih mlincev ali pa oparjenega kruha in se je v lužah zabela svetila po jedilu, tedaj

je bil France najbolj srečen; tedaj je prvi vzel žlico v roke ter jo zadnji položil na mizo. (*Kalan*: 50.)

Rezki učinek figure je deloma ublažen z vezalnim *ter* med dvema stavkoma v zadnjem priredju, taka oblika pa tudi zabrisuje vzročno (kavzalno) pomensko razmerje med obema stavkoma, uvedenima s prislovom členkom *tedaj*.

Od figur bi kazalo opomniti na opazne stilizacije v dialogih, v katerih praviloma preseneča dopolnjena ponovitev posameznih delov povedi (kakor posebne oblike senčenja pri risbi). Ta figura ni uporabljena v vsakem dialogu, pač pa poudarja, stilizira in označuje. Lep zgled takih ponavljanj je v monologu starega Šarevca v uvodnem poglavju *Šarevčeve slive*:

Imetje se bo razbilo, dosti je otrok; če bi dal vse enemu, shajal bi za silo, prav za silo! Če pa dam vsakemu nekaj, imel bo vsak malo, prav malo! Dekle je grdo in snubača ne bo! Naj ima sto goldinarjev, in tista sliva na voglu hiše je tudi njena! Ta sliva je njena! (*Šarevčeva sliva*: 96.)

Ponavljjanje je bodisi izpostavljeno kot epifora na koncu povedi ali pa je ponovljeni del dopolnjen v novi povedi:

Kaj, na Kuclju imaš denar? [...] Kje pa, kje pa? Povej vendar, kje pa? (*Šarevčeva sliva*: 99.)

V posebno skupino že znanih stilizacij spadajo tudi retorične igre v zvezi z besednim redom, sicer znani Tavčarjev stilem: *Zaklad na Kuclja zeleni strmini* ali *šibki svoji nožici*, pa tudi zapostavljanje glagolskega morfema za deležnikom, npr.: *In ko je stari Šarevec ležal na smrtni postelji, dejal je možem* ali *Od sosedo do sosedo so se hčere možile, a Šarevčeva ostala je samica*.⁹

S temi in številnimi drugimi primeri drobne stilizacije je Tavčar ustvaril vzorec novega pripovednega besedila. Naj je bila zanj nuja v našem slovstvenem izročilu, naj je bilo pogojeno z zunanji vplivi – dejstvo je, da je s svojimi ubeseditvenimi inovacijami od kompozicije do posamičnih prvin oblike, četudi včasih še zatikajočih se v okornem in ne povsem prevrednotenem besedju, utemeljil novo pot slovenskim proznim besedilom. Primerjava zgodnjih besedil, v katerih je Cankar razvil impresionistično pripoved, se nam pokaže kot nadaljevanje postopkov, ki smo jih mestoma v zasnovi spoznali v žal skopo odmerjenem obsegu sim-

⁹ Vsi primeri so iz črtice *Šarevčeva sliva*, str. 96–99.

pozijskega razmišljanja. Zdi se, da bomo morali vpliv Tavčarjeve ubeseditve videti tudi v klasičnih delih, ki so nastala veliko kasneje, zlasti v delih Prežihovega Voranca in Cirila Kosmača, čeprav je razumljivo, da se je ta dediščina prenašala s Cankarjevim posredništvom. Prav to pa nas nemara podpira v spoznanju Tavčarjevega predhodništva, kakor smo ga nakazali v nekaterih ubeseditvenih novostih in posebnostih.

II

JEZIKOVNOSTILISTIČNE RAZISKAVE PROZE IVANA CANKARJA

Jezikovni znaki v posebni umetnostni obliki kažejo ne le na zgradbo besedila, ampak ob tem opozarjajo tudi na namen sporočila, pokažejo bralcu smer v iskanju njegovega smisla in pot do videnja, občutenja in dojetanja slogovne oblikovanosti ter tako do sprejemanja poti miselne in čustvene uravnanosti besedila.

(Breda Pogorelec, *Besediloslovni vidiki Cankarjeve proze*, 1989)

METODOLOGIJA JEZIKOVNOSTILISTIČNE RAZISKAVE CANKARJEVE PROZE

1.1 NAMEN IN CILJI ANALIZE

Razpravljanje je povezano z začetkom sistematičnega študija Cankarjevega sloga, oprtega na popolni izpis besedil. V prvi fazi imamo na voljo gradivo šestih knjig prvega obdobja Cankarjeve pisateljske dejavnosti. Za analizo tega gradiva se postavlja vprašanje izhodiščnih stališč, ki naj bodo osnova nadaljnjim postopkom. Ta stališča so bila postavljena na podlagi predhodnih analiz in ob upoštevanju opravljenih delnih raziskav, ki so bile pozorne zlasti na slogovni razvoj slovenske proze in na posledice teh menjav v umetnostni zvrsti slovenskega knjižnega jezika. Analiza s popolnim izpisom omogoča polno analizo vseh znamenj besedila in se ne ustavlja samo pri opaznih sredstvih, zato je z njo mogoča natančna predstavitev ubeseditve. V končnem smislu je to pomenska razlaga besedila v najširšem pomenu te besede. Namen in smisel takega dela s stališča in z veljavnimi metodami jezikovne stilistike je večstranski:

1. Ugotoviti je treba, kako je Cankarjev opus tudi v prozi obrnil tok pri-
povedi od realizma v impresionizem in s katerimi izraznimi sredstvi
je bilo to opravljeno. Gre torej za ugotovitev osnovnega pomenskega
in s tem oblikovnega razločka med dvema slogovnima smerema slo-
venskega besednoumetnostnega razvoja, pri tem je seveda nujno obe
smeri opazovati v luči razvojne nepretrganosti.
2. Pokazati je treba, v čem se umetnostni jezik Moderne razlikuje od
jezika realizma. Gre za ugotovitev jezikovnega inventarja in pojasni-
tev njegove funkcije. Pri tem je v skladu z ugotovitvami prve stopnje
raziskave potrebno pokazati na različno vrednost istorodnega gradi-
va v obdobju realizma in Moderne in na značilne prvine Cankarjeve
proze kot zglede za slovensko prozo tega obdobja. Temeljni določē-
valec ureditve analize inventarja je vseskozi pomen besedila, zato je

Prispevek je bil pr-
vič objavljen v reviji
Jezik in slovstvo, 20,
št. 8, 1974/75, str.
272–277.

vseskozi po semantičnih poljih zajeto besedišče, tako pa so pojasnjene tudi besedne zveze, torej prvine skladenjske ravnine sistema, sintagma, posamezni tipi stavkov, po možnosti odstavke.

Slogovno izpostavljeno gradivo, gramatične figure in tropi, je obravnavano ravno tako po semantičnih poljih. Seveda je vse to razvrščanje mogoče šele potem, ko so opisani osnovni vzorci in običajni pretvorbeni postopki v skladnji in besedotvorju. Druga jezikovna sredstva, zlasti oblikoslovna, so inventarizirana vzporedno z glavno analizo, prav tako grafična znamenja.

3. Pojasniti je treba, kako se je v skoraj tridesetletnem loku Cankarjevega ustvarjanja spreminjala oblikovanost njegovih besedil. Znano je, da je Cankarjev slog od začetkov, ko se je izvijal iz realizma v impresionizem, našel kasneje preko vmesnih različic pot proti ekspresionizmu, ne da bi kdaj povsem spremenil svojo dikcijo ali opustil osnovno izrazno podobo. Pojasniti je torej treba, s katerimi prviniami se je odzival tokovom časa, obenem pa, kako je vsebinske in izrazne prvine, ki so dotekale s tujimi slovstvenimi programi, urejal v lastno umetnost. Predpostavka pri tem je, da je slovenski slovstveni razvoj tudi v prozi že pred Cankarjem doživel nekajstopenjsko slogovno preobrazbo in ni šele Cankar dokončno izoblikoval umetnostnega izraza slovenske proze. Kakovostna merila prejšnjih obdobij pri tem seveda niso bistvena, čeprav je treba naglasiti, da bo kazalo podobno analizo kakor za moderno opraviti tudi za prejšnja obdobja in tudi z našega vidika izmeriti ustvarjena besedila.
4. Glede na znano ugotovitev, ki ne velja samo za besedno umetnost, da predstavlja Moderna najbolj širok in najbolj vsestranski umetnostni vzgib v vsem umetnostnem razvoju pri nas, je treba ugotoviti tudi vso obširno paleto oblikovnih prvin večjega (kompozicija) in manjšega obsega (posamezna izrazila), da bo mogoče v slogovnem razvoju natančno pokazati, kakšen je bil dejanski zgodovinski delež Moderne v slovenski besedni umetnosti dvajsetega stoletja.
5. Posebna spoznanja analize bodo imela predvsem teoretičen pomen. V tej problemski skupini naj bi bilo obravnavano predvsem vprašanje pomenskologovne aktualizacije že obstoječega besednoumetnostnega gradiva, nadalje vprašanje pomenske vrednosti zaprtih pomenskih kategorij izrazja, kakor so pri Cankarju npr. pogosto krščanska simbolika in tropi, ki na primer danes na splošno ne učinkujejo več kot

metafora (prenos izvirnega pomena), ampak delujejo pretežno preko prenosov v jezik širšega sporazumevanja.

Vse povedano kaže, da je take vrste analiza, ki je usmerjena predvsem k ubeseditvenemu postopku, pozorna na funkcijsko zvrst (umetnostni jezik) predvsem globalno, z vidika proznega besedila v celoti, ob osnovni predpostavki, da so Cankarjeve ubeseditve zaradi določenih ubeseditvenih značilnosti umetnostnega besedila. Sem je prišteta tudi publicistika (kritika, esej, govor), saj kaže, da je tudi to podredil svojemu postopku. Literarni žanr je upoštevan, kolikor se analiza dotika kompozicije besedila ali opozarja na funkcijsko podzvrst (drama).

1.2 UBESEDITVENO RAZMERJE

Izhodišče jezikovnostilistične analize je v spoznanju, da je vodilni gibalnik vsakega umetnostnega besedila *izpovedno hotenje* umetnika, ki se pokaže v *vsebini* umetnine, ta pa je obvezno zložena iz medsebojne nasprotne igre med vsebino v ožjem pomenu (poenostavljeno: snov + umetnikovo razmerje do nje, lahko tudi v drugačnem razmerju itd.) in oblikovanostjo (to je posebno ureditvijo besedila, v kateri so jezikovna znamenja urejena tako, da izstopi pomenska vsebina znamenj, da postanejo njih sestavni deli pomensko razvidni – često velja to tudi za frazeologeme – kar je prvi pogoj tudi za znano konotativnost umetnostne besede.

Za jezikovnostilistično analizo je kakor za vsako drugo analizo umetnostnega besedila pomembno najprej prepoznati splošno *ubeseditveno razmerje*, ki razvršča (oziroma določa) mesto posameznim opisanim pomenskimi ravninam, kakor so snovni del oziroma umetnikovo razmerje do njega in preko tega okvira, razmerje do sveta v širnem smislu, tudi do bralca.

To razmerje med pomenskimi (pripovednimi) ravninami je doživelo v slovenski besedni umetnosti bistven prelom prav od poznega realizma (Tavčar, Kersnik) do Moderne (Cankar). Osnovna razlika v pomenu sporočila med tema dvema obdobjema je prav v razvrstitvi in v medsebojnem razmerju osnovnih ravnin, ki določata ubeseditveno razmerje: snovnega dela (zgodbe) in ravnine pripovedovalca (komentarja). V realizmu je oblikovanost besedila (tradicionalno tudi plastičnost) dosežena v prvi vrsti s postavitvijo logičnega zaporedja: zgodba – pisateljev komentar te zgodbe (ki je lahko idejno raznovrsten, in torej ni ozko naklonsko vezan na snovni

del pripovedi, ampak je lahko v zvezi s skušnjo iz nejezikovnega sveta). Pri tem pa je komentar količinsko podrejen in oblikovno dovolj odmaknjen z različnimi eksplikacijami pripovedovalca. V literaturi Moderne se začneja to razmerje prevešati v nasprotje: komentar postane jedro sporočanja, prva, vsej umetnini nadrejena pomenska ravnina. Zgodba je tej ravnini podrejena zgolj kot pretveza, kot morebitna logična utemeljitev komentarja.

Za jezikovnoslogovno analizo Cankarjevih besedil postajata s tem posebej pomembni dve pomenski kategoriji, ki ju je mogoče združiti v eno z oznako *kategorija pripovedi s stališča prve osebe*, to je s stališča pripovedovalca. V zvezi s tem je pozornost analize uprta na jezikovna znamenja, ki to ravnino zarisujejo: to je najprej na glagole in vse usmerjevalne izraze, ki se zvajajo na pomensko središče *jaz*, med njimi zlasti na kazalne zaimke in vse vrste prislovov, pa na izrazje, ki je tipično za prvo osebo (izrazi bližjosti ipd.). Podobno velja tudi za vso ureditev izrazov naklonskosti, ki ravnino komentarja posebej določajo. Tudi tukaj se ponuja v analizo vrsta razmernih besed, zlasti pridevnikov, ki jih pri siceršnji analizi naklonskega v jezikovnem sistemu največkrat opuščamo.

Slogovna analiza na tej stopnji ugotavlja torej a) osnovne ubeseditvene ravnine, b) izrazni inventar, ki vsako izmed njih določa, v prvi vrsti pomensko polje prve osebe. Tu je pozornost uprta na naklonskost, ki je v umetnosti Moderne izrazito obrnjena v dve smeri: preko snovnega k bralcem. c) S tem je pokazana osnovna pomenska shema besedila in dana je *obrisna oblikovanost besedila*. Povedano velja za Moderno tudi v primerih, ko je pripoved zasnovana v tretji osebi. Zaradi znanih lastnosti slovstvenega programa dobe je zgodba namreč stilizirana na način, ki ga posebej opazujemo v drugi skupini nalog slogovne analize – to pa pomeni, da pripovedna stilizacija z jezikovnimi sredstvi v nobenem primeru ne upodablja po zunanjem dogajanju, ampak s stilizacijo vselej nakazuje osnovna razmerja pripovedovalca. Temu služi vsak, še tako naturalističen odlomek besedila.

1.3 GRAMATIČNO FIGURIRANJE

Čprav to področje obravnava izrazni inventar, ne pomeni, da je analiza lahko zasnovana brez reda, ki ga vsiljuje umetnostno besedilo, in to tako površinska ureditev – kakor tudi globinska zgradba.

Na prvi pogled je za Cankarjevo prozo značilno izrazito gramatično figuriranje besedila, ki na površini določa v vsem opusu tipični Cankarjev

stavek. Gramatično figuriranje – zaradi značilnega delovanja ponovljenih zvez in vzporednih sestavov ter drugih podobnih figur smo ga imenovali tudi ornament – je postopek, ki ga je kot enega od krasilnih sredstev gojila klasična retorika in je bil posebej razširjen zlasti v besedilih nekaterih slogovnih obdobjih, npr. v renesansi ali klasicizmu. V Cankarjevi prozi je gramatično figuriranje izrabljeno zlasti za stilizacijo sporočila, njegova oblikovna vloga ima pomenljiv pomenski predznak.

Analiza bo upoštevala ta pojav znotraj konkretnih semantičnih polj (pomenska struktura obsega ubeseditveno razmerje, ki je zapolnjeno s semantičnimi polji). Ta so ponovno postavljena v razmerje, ki ga je mogoče ponazoriti s prečnico, na kateri so pomenska polja spoznavne vsebine (predmetni svet). Nad tem pomenskim poljem prevladujejo v tej slogovni smeri pomenska polja, ki so zajeta na navpičnici in izražajo čustvena razmerja, od pozitivnih do negativnih. Sestav je pomensko še dodatno zapleten z nekaterimi izraznimi oblikami, ki izražajo posebno izbrano in hoteno žanrsko naklonskost: npr. z ironijo, posmehom, grotesknim opisom in podobno, kar seveda v ustreznem razmerju stopnjuje izrazno polnost besedila.

V skladu s tem bo analiza upoštevala, katera pomenska polja so izražena z gramatičnimi figurami, katere figure so pri tem razvite, kje je stopnja figuriranja večja, kje manjša. Glede na to, da je vodilo vse analize osnovno pomensko načelo v najširšem smislu, je za nas pomenljivo tudi odgovoriti na vprašanje, ali figura podpira izraze na tak način, da v skladu s temeljno definicijo umetnostnega besedila izpostavlja v razvidnost pomen besednega gradiva in ga aktualizira. Prav tako bomo skušali ugotoviti, ali te vrste figuriranje stopnjuje tudi drugo temeljno zahtevo umetnostnega besedila, namreč njegovo fiktivnost. Prav tako bo v odvisnosti od omenjenih temeljnih postavk razvrščeno tudi skladijsko in besedno gradivo. Za primer nakazujemo nekaj izrazitih slogovnih oblik, ki terjajo poseben red v analizi in ustrezno uvrščenost.

K figuram štejemo lahko oblikovne igre, ki so mogoče pri nekaterih tipih pridevniških zloženkih z rekijskim prvim delom. Rekijski pridevnik in slovenski postopek pri zlaganju besed omogočata gramatično-pomensko figuro tipa: *ljubeznipoln* in *poln ljubezni*. Ta s premiki pomenske intencije odpira tudi možnost pomenske obogatitve.

Za to obdobje (zlasti za impresionizem) je značilno tudi izrabljanje razmerja med besednim pomenom in gramatično obliko ter pomeni, ki jih obema pripisuje jezikovna kompetenca. Nasprotje med besednovrstno

kategorijo in pomenom podstave se na primer kaže pri glagolniku (glagolskem samostalniku), pri katerem nastopata v medsebojni igri pomen glagolskega dejanja in pomenska statičnost gramatične oblike.

Podobno učinkujejo tudi posebne rešitve besednega reda. Zvezo s semantiko celotnega dela, v katero uvajajo, kažejo sicer teoretično nemotivirani začetni stavki v besedilih. Čeprav bi na začetku zaradi nemotiviranosti pričakovali na primer vzorec, v katerem je osebko beseda na prvem mestu, je poved realizirana po možnostih, ki jih omogoča načelo členitve po aktualnosti: osebko beseda je postavljena na konec, dinamična perspektiva je tako uprta na pomensko jedro povedi (Krčmar Elija: *Na hrib je stopil tujec*).¹ Bistvo take figure razlagam z asociativnim nasprotovanjem med realizacijo v povedi in med izhodiščnim univerzalnim vzorcem na sintagmatski ravni.

Posebna pozornost bo namenjena med drugim tudi tako imenovanim drugotnim stavkom, pretvorbam, ki jih lahko dokažemo predvsem s pomensko interpretacijo (na osnovi univerzalnega vzorca: $S = MTf/x_1/$, to je vzorca, ki kaže, da je stavek sestavljen iz naklonskega in časovnega okvira, v katerem se osebku (x_1) pripisuje določena lastnost, tudi lastnost dejavnosti). Take stavke smo po tradiciji vajeni uvrščati k metaforam, in res gre pri pretvorbi za posebno stopnjo metaforiziranja, ki pa je zaradi pogostosti v jeziku navadno ne občutimo več. (Primer: Nezadovoljnost. *Prijeten vonj po vijolicah ... je napolnil mojo siromašno kolibo.* – ali v metafori: Profesor Kosirnik. *Ugasnile bi svetle luči velikih ciljev, velikih želja in velikih dejanj.*)

Analiza besedišča bo pokazala na vlogo metafore, seveda ne izolirano, ampak v okviru nadrejene gramatične figure. Določen bo pomenski in umetnostni učinek (ali vsaka metafora zares prinaša zgostitev besedila, ali tiste, ki so prerasle v široko frazeologijo v tej organizaciji, niso enako pomenljive kakor v drugačnih slogovnih zasnovah).

1.4 PARNASOVSKA DIKCIJA

Analiza od začetnih Cankarjevih besedil do tistih iz poznega obdobja kaže najprej, kako je bil s slogovnimi sredstvi ukinjen učinek naturalističnega slikanja sveta z besednim gradivom. Izraba nasprotnih pomenskih in kategorialnih lastnosti, ki jih jezik nudi za doseg kakega pomenskega

¹ Ivan Cankar, *Zbrano delo* 19, Ljubljana: DZS, 1974, str. 74.

in slogovnega učinka umetnostne ubeseditve (prim. nekaj tega v poglavju 1.3), je omogočila pomensko stilizacijo in delovanje pomenskih iger pod površinsko ureditvijo besedila. S tem in z gramatičnim figuriranjem besedila je bila ustvarjena tipična Cankarjeva dikcija, ki je ostala značilna za vsa besedila, kasneje tudi za dramo in ves čas za esejistiko. V približno tri četrt stoletja pa so se seveda morale zgoditi spremembe. Prinašale so jih ves čas tedaj zunaj našega umetnostnega dogajanja aktualne umetnostne smeri (dekadenca, nova romantika in simbolizem), ki so s svojimi pomenskimi akcenti pretikale Cankarjevo besedilo. V zvezi s tem bo treba v tej prozi pogledati tudi, od kod prvine parnasovske dikcije, ki jo je mogoče najti tudi že v prozi predhodnikov (npr. Tavčar). Na izpeljavo površinske podobe besedila je zunaj besednih umetnosti vplival zlasti likovni okus dobe, secesija (preferiranje izjemnih oblik, zlasti v organizaciji besednega reda v povedi, v besedišču pa uporaba tujk, kar pa se povezuje tudi z drugimi smermi) in druge značilnosti likovnih historičnih slogov druge polovice devetnajstega stoletja (nemotivirana menjava v redu gramatičnih figur ipd.).

Bistveni premiki so se zgodili nekako v zadnji tretjini dobe: prišli so z novim izrazjem, zlasti z metaforo, ki je prinesla nove pomenske razsežnosti. Z njimi so se *zidovi izbe razmaknili*, kakor lahko z znano Cankarjevo metaforo ponazorimo pomen tega dogajanja. Kljub osnovni, iz realizma izvirajoči nuji pomenske, na zunanji red in psihološki potek uglašene povezanosti besedila (ki se kaže tudi v tem, da so pomeni vseskozi motivirani (neposredno ali prepletajoče se s ponavljanjem nosilnih povedi), se z novo vlogo tropov v zgradbi začenja asociativna pripoved. Pomembno je, da pri Cankarju ne gre za osvojitve nove slogovne smeri, pač pa za novo vsebino v stari oblikovni strukturi, značilni za postopek, ki je v slovenski umetnosti pogosto pravilo. Iz povedanega sledi, da bo raziskava Cankarjeve proze imela nujno dve temeljni nalogi in s tem dve osnovni izhodišči: a) pokazati, kaj je za Cankarjevo ubeseditvev tipično ves čas njegovega ustvarjanja, in b) pojasniti, kako se je znotraj tega spreminjal pomen umetnostnega besedila s poudarjanjem, dodajanjem novih ali prevrednotenjem starih prvin.

Za metodologijo, ki bo zaradi popolnega izpisa lahko preverjena tudi s statistično metodo, zlasti pri ugotavljanju inventarja, bo značilno, da bo na podlagi omenjenih predpostavk izdelan tak vzorec analize, ki bo po nekakšnem luščilnem postopku upošteval opisane glavne in druge temeljne prvine slogovnih postopkov ubeseditve, obenem pa si bo analiza prizadevala ohraniti tudi celosten uvid v gradivo, saj se opira na temeljno

predpostavko, da je umetnostno besedilo celota. Tako za poskus analize ubeseditvenega sistema kakor za analizo sestava besedila imamo na voljo tudi nekaj možnosti za formalizacijo, čeprav mislimo, da bo to samo del celotnega analitičnega postopka.

Če bodo dosežki analize preverjeni in potrjeni, bo dosežen dejanski cilj tega dela: postaviti merila za novo, globlje in bolj doživeto branje Cankarjevega dela, takšno, kakršnega s spoznavnim aparatom in skušnjo omogoča čas, v katerem živimo. Stranski cilj je ugotovitev pomena Cankarjevega opusa za razvoj slovenske umetnostne besede.

A doživljanje, dojetanje umetnine pomeni hkrati sprejemanje oblike in vsebine, zato je seveda potrebno obliko vsaj toliko pojasniti, da bi jo lahko spoznali ne le v »nasilnem, harmoničnem delovanju ritma«, marveč tudi v smiselni organizaciji sestavnih delov, ki pomeni hkrati tudi posebno, zunanjo in notranjo povezavo pomenskih enot v svojevrstne zveze, v katerih pa je seveda postavljen tudi red v učinkovanju pomenov.

(Breda Pogorelec, *Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja*, 1969)

ZGRADBA STAVKA V PROZI IVANA CANKARJA

Ugotovljeno je, da je izraz Ivana Cankarja v razvoju slovenskega umetnostnega jezika natanko določen: trdno je vpet v preteklost in je obenem tudi izhodišče rasti v 20. stoletju. Prav tako pa je tudi ugotovljeno, da se dviguje nad razvojno črto zaradi enkratnosti in neponovljivosti besedil. Zato se postavljajo tale vprašanja: kako so besedila zgrajena, da je v celoti, pa tudi v odstavku in stavku ter v drobnih sestavljenih delih višjih enot dosežen tisti značilni slogovni učinek, ki ga spoznamo za Cankarjev slog, jezik, tudi ritem (Mahnič, Ocvirk, Pirjevec). In še: ali ni ob odgovorih na to vprašanje potrebno Cankarjev slogovni prijem vsaj poskusiti še nadrobneje določiti?

Sam Cankar je o svojem ustvarjanju zapisal med drugim tako: Še druge važne stvari so, ki bi jih po pravici moral na široko razpresti. Npr. 1. Ritem v slogu je važnejši od slovnice. 2. Ritem je odvisen od vsebine. 3. Beseda je odvisna od ritma. 4. Treba je čistega soglasja med samoglasniki in soglasniki. (*Pismo Henriku Tumi*: 65.)²

Cankarjevo pojmovanje slovnice je Dušan Pirjevec razložil z ugotovitvijo, da je pri Cankarju ritem odrejal gramatikalni red, spreminjal navadna pravila tega reda in se v svoji celovitosti celo odtrgal od same vsebine. Če pravilno razumemo trditev, potem je »slovnica« spis pojavov in pravil njihovega obnašanja – toda takih pojavov, ki so slogovno čim manj obteženi, zato pa v navadi v tako imenovanem vsakdanjem knjižnem jeziku. Cankarjeva zgradba besedil, odstavkov in razvrstitev drobnih prvin, kakor je to v obrnjenem zaporedju v nadaljevanju navedene misli postavil Pirjevec, naj bi se podrejala ritmu:

Zaradi tega je naravno, da [ritem] ni posegal le v strukturo posameznih

Prispevek je bil prvič objavljen v 5. zborniku SSJLK, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1969.

² Ivan Cankar, *Zbrano delo* 30, Ljubljana: DZS, 1976.

stavkov in manjših enot, marveč je odločal tudi o vsebini in vsebinski urejenosti večjih odlomkov. (*Pirjevec* 1964: 280.)³

Ritem je v tej razlagi poudarjen kot osnovno gibalno oblikovanje v literarnem obdobju, ki ga imenujemo s skupnim imenom obdobje moderne – pod tem razumemo umetnostni izraz, ki se je razvil iz dediščine realizma/naturalizma s povezovanjem različnih slogovnih prijemov v nove izrazne celote. Ker pa je ritem predvsem način oblikovanja in ne tudi že oblika sama, se zdi, da bi bilo ob našem gradivu primerneje govoriti o posebnosti oblike, v kateri so posamezne prvine razmeščene po izbranem redu, ki omogoča posebne ritmične učinke, učinke, ki jih takoj spoznamo kot Cankarjeve. Pri tem bi bilo narobe, če bi sklepali, da gre samo za nadrobnosti v poimenovanju, češ da pri oznakah lahko spomnimo samo na glavno oblikovalno načelo in mislimo s tem obliko v celoti. Pirjevčeva razmišljanja o podrejanju ritma vsebini dobi namreč pravo vrednost šele, če pojem ritma kot enega od oblikovalnih načel podredimo pojmu oblike: vsebina se torej podreja obliki ali natančneje: oblikovanje besedila je v tej umetnosti tako vidno postavljeno kot prva umetnikova naloga in oblika tako samostojno učinkuje, da se zdi, kot da ji je vsebina podrejena, čeravno je Cankar v navedenem pismu razmerja natanko razložil: ritem se podreja vsebini – beseda ritmu. Če je mogoče uskladiti obe izjavi, pisateljevo in znanstvenikovo, potem moramo seveda razmišljati o taki naravnosti vsebine, kakor jo izbrana oblika omogoča.

Kadar je oblika v umetnosti tako zelo odločilen dejavnik, je seveda mogoče, da nerazložena odvrne pozornost od vsebine in učinkuje sama ob sebi.

Priznati je namreč treba, da je za nevajenega bralca Cankarjev jezik včasih težko dostopen. Ritmično akustična učinkovitost njegovega besedila je včasih tako nasilna, harmonično valovanje njegovega ritma pa nas tako zelo »hipnotizira«, da vsebine pogosto niti ne zaznavamo več dovolj jasno in zato je potreben poseben napor, da se otresemo ritmično akustične hipnoze in sledimo samo toku pesnikovih idej in smislu opisanega dogajanja. (*Pirjevec* 1964: 283.)

A doživljanje, dojemanje umetnine pomeni hkratno sprejemanje oblike in vsebine, zato je seveda potrebno obliko vsaj toliko pojasniti, da bi jo lahko spoznali ne le v »nasilnem, harmoničnem delovanju ritma«,

³ Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana: CZ, 1964.

marveč tudi v smiselni organizaciji sestavnih delov, ki pomeni hkrati tudi posebno, zunanjo in notranjo povezavo pomenskih enot v svojevrstne zveze, v katerih pa je seveda postavljen tudi red v učinkovanju pomenov.

Prvine Cankarjevega jezika in sloga razmeroma dobro poznamo iz študij J. Mahniča, A. Ocvirka in D. Pirjevca, o slogovnih posebnostih kompozicije pa je začel razmišljati Izidor Cankar. Študije nas seznanjajo s Cankarjevim jezikom in predvsem slogom v kaj raznovrstni luči. Vsebujejo predvsem spis prvin in poskus neke vrste literarno semantične razlage (Mahnič) ali pa je njihova naloga ugotoviti slogovno vrednost posameznih prvin (Ocvirk, Pirjavec) oziroma opozoriti na učinkovanje takega jezika (Pirjavec). Naše razpravljanje se na tem mestu seveda ne more ukvarjati z naštevanjem prvin, zato poskuša prikazati nekatera osnovna oblikovalna načela od zgodnje Cankarjeve proze do zrelejših obdobj. Vsaj bežno skuša prikazati tudi, kako se je razvijala oblika oziroma nekateri njeni osnovni stilemi v posameznih obdobjih umetnikovega ustvarjanja. Zlasti drobne prvine so na primer prešle v stalno umetnikovo izrazno gradivo, čeravno so bile sprva oblikovane z drugačnim namenom, kakor so mu služile kasneje. Pozornost razlage je uprta v stavek oziroma v odstavek kot obliko, ki ji je stavek s tem, da je vanjo vgrajen, pravzaprav podrejen ne glede na sintaktično formo. Kompozicija odstavkov v višjo celoto bo omenjena le, če bo potrebno za razumevanje manjših oblikovnih enot pogledati celoto, v katero so stavki vgrajeni.

Do sprememb v oblikovanju pripovednega besedila v »novo« smer je prišlo pri nas vzporedno z začetki proze moderne tudi pri ustvarjalcih realistih. Nove težnje bi lahko označili z ugotovitvijo, da se je oblika začela osamosvajati, to pa pomeni, da je moralo biti besedilo povedano na način, ki je opozarjal nase predvsem po razvrstitvi in obliki stavkov v odstavku. Za zgradbo v realizmu je značilna pretežno poljubna vezava prirednih in podrednih stavkov v pripoved. Zlasti podredja so razvita v vseh vzorcih in skoraj brez omejitve: z njimi je povedana vzročna zveza med posameznimi deli sporočila. Ta ugotovitev pa velja tudi za nekatere vzorce priredja: med njimi so spet poudarjeni tisti, ki razlagajo vzroke v dogajanju oziroma pojasnjujejo. Takšna zgradba učinkuje povezano, zgoščeno, mestoma kakor da je zbita in ker je v skladu z njo tudi besedje in metaforika, je razumljivo, da vsa zgradba potiska v ospredje pozornosti vsebino pripovedi. Na obliko pripovedi je bralčeva pozornost manj naravnana, če je le tok pripovedi logično povezan. Individualni razločki pri posameznih pisateljih seveda na to temeljno ugotovitev o slogu v realizmu ne morejo vplivati.

Proti koncu tega obdobja pa najdemo tudi pri pisateljih realistik vse večje težnje po umetelnem oblikovanju pripovednega besedila. Odlomek iz *Očetovega greha*, Kersnikove povesti iz časa prvih Cankarjevih objav, je sicer zasnovan še zmeraj po načelih realistične povedi, vendar je v njem že opaziti tudi sledove tipanja v novo slogovno smer.

Posestvo oziroma ostanke nekdanje Kačonovine prodali so mu krčmarji, pri katerih je popival; sam pa je prišel v občinsko oskrbo in dali so ga »na umare«. Kdor ve, kaj je to, tudi zna, da je ni lahko pod soncem hujše časne kazni, nego je občinska skrb »na umarah«. Dokler je hodil ali mogel hoditi, bilo je še; toda ko so mu zdajci od kapi odpovedale noge, metal ga je sosed sosedu iz hleva v hlev, s poda na pod ali pa izpod kapa pod kap; tu en dan, tam pri imovitejšem dva, tri – na slami ali v listju – nikdar preoblečen, nikdar umit – za hrano, kar je ostajalo drugim – malokdaj kje dobra, usmiljena duša – tako je živel sedaj zadnji gospodar nekdanj mogočne Kačonovine. (*Očetov greh*: 166.)⁴

Čeravno sta odlomka iztrgana iz daljšega besedila, je iz stavčnih zvez čutiti, da je pripoved klasično usmerjena od pripovedovalca k bralcu. Zadnji stavek tega odstavka, ki ga uvaja oziralni *kdor*, je značilen za vse obdobje realizma, kolikor ni njegova vsebina povezana s kakšno drugo obliko. Stavčna zveza uvaja sicer v sporočilo, ki naj bi dalo razlagi vsesplošno vrednost, vendar pa po drugi strani bralca prav s to obliko nekako vključuje in sili k sprejemanju vsebine, podobno kot tista vrsta neosebni zvez, ki marsikdaj opozarja na osebek s tem, da ga prikriva.

Močnejša sled novega pa je v drugem odstavku, ki je formalno zgrajen iz enega samega stavka oziroma stavčne zveze, dejansko iz treh delov, ki so med seboj ločeni s podpičji. Obliko je treba posebej obravnavati zaradi tega, ker jo je mogoče najti v številnih različicah tudi v Cankarjevi prozi. Vendar nas seveda zanima predvsem tisto, kar naj bi bilo »novo«. Ujeto v zveze realističnega besedila (*Dokler je hodil ali mogel hoditi, bilo je še, toda ko so mu zdajci od kapi odpovedale noge* na začetku ter *tako je živel sedaj zadnji gospodar nekdanj mogočne Kačonovine*) stopnjevito slika razmere, v katerih je Kačon živel. Veznik *ali pa* pred tretjim členom prvega stopnjevalnega vala poudarja v pripovedi razmerje do dejanskosti. Brezvezje, ki bi bilo v podobnem primeru lahko značilno za Cankarjevo pripoved, bi učinkovalo v tem besedilu preavtoritativno in kot pretiravanje, oblika pa bi odločilno vplivala tudi na ritem pripovedi. V prvem delu tretje stavčne

⁴ Janko Kersnik, *Očetov greh*, Zbrano delo 4, Ljubljana: DZS, 1951.

enote je s pomišljaji ločenih pet različnih stavčnih enot. Za njih zgradbo je v največ primerih značilna elipsa povedka, zato učinkujejo do neke mere tudi kot neglagolski nominalni stavki (*malokdaj kje dobra usmiljena duša*). S takšno obliko je Kersnik veliko lažje naslikal razmere, kot bi bilo to mogoče z običajnimi dvočlenskimi stavki klasične pripovedi. Obenem pa je razvil svojo pripoved v novo smer.

Najopaznejši razloček med »staro« in »novo« smerjo je torej v težnji »nove« smeri po posebnem oblikovanju besedil, težnji, ki jo je mogoče spoznati že ob prvih Cankarjevih objavljenih črticah. Kot rečeno, mora biti besedilo oblikovano tako, da je njegova zgradba razvidna, ne pa zastrta s pripovedno snovjo. Izbrana oblika določa, kako oblikovati snov: določa razvrstitev prvin v odstavke, razvrstitev odstavkov ter izbiro in obliko manjših enot, ki jim pravimo tudi drobni oblikovni inventar. To pa seveda ne pomeni, da bi morala biti besedila obvezno enotna: razloček med besedili namreč ni samo v različni vsebini, marveč tudi v številnih različnih kombinacijah, tako večjih prvin, kakor deloma tudi v različni igri drobnih prvin. Ker so oblikovne prvine številne pa tudi ker je zaradi tega število možnih kombinacij veliko, učinkujejo besedila raznovrstno. Učinek enotnosti ustvarjajo velikokrat enako sestavljene ali celo iste drobne prvine: sintagme, besedje.

Težnja po oblikovanju besedila seveda ni kakšna posebna novost tega slogovnega obdobja. Način oblikovanja že od nekdanje izdaja slogovno obdobje, v katerem je besedilo nastalo, le da je v nekaterih slogovnih obdobjih vloga oblike v sporočilni vrednosti besedila nemara večja kot v drugih. Za obdobje moderne, ki se je pri nas vsaj na začetku razcvetela ob razmahu in izzvenenju secesije (poslednje desetletje prejšnjega stoletja, prelom stoletja) pa je še posebej pomemben razloček med načinom oblikovanja posameznih ustvarjalcev. Tudi ta lastnost je značilna vsaj za velike umetnike v vseh obdobjih, namreč da na sebi lasten način izrabljajo izrazne možnosti, kakor so v navadi v njihovem času in ustvarjajo nove. A v času moderne je bila kar največja možna individualizacija v ustvarjanju pravilo. V tej ugotovitvi je deloma odgovor na vprašanje, zakaj so bila besedila neponovljiva.

Besedila zgodnje Cankarjeve proze do vključno *Vinjet* razkrivajo v svoji zgradbi v marsičem ista ali podobna oblikovalna načela, kot jih poznamo tudi iz drugih umetnosti tiste dobe in so najbolj vidna nemara v arhitekturi. Primerjava ni metaforična, marveč je zasnovana na primerjanju primerljivega v dveh vrstah umetnostne dejavnosti. V obeh umetnostih je opazna trdna zasnova zgradbe, kar je prav gotovo nadaljevanje izročila. Posebnost

konca stoletja pa je spreminjanje razmerij znotraj nekdanjih struktur. V tem je tudi začetek postopnega razvrednotenja nekdanjih oblikovalnih načel.

Kako se to kaže v besedilih? Trdnost je prav gotovo v smotrni razvrstitvi odstavkov. V besedilu se bodisi prepletajo vsebinsko enoviti odstavki – vsak odstavek je po vsebini enoten, vsebinski razločki so postavljeni v zaporedju različnih takih enovitih odstavkov – ali pa se prepletajo različne vsebinske plasti že v okviru enega samega odstavka, seveda zmeraj po določenem sistemu. Sleherna črtica ali povest je razumljivo zgrajena na tem prepletu in zato po vsebini ne more biti enovita. Kontrastiranje različnih vsebin ustvarja trdno ogrodje zgradbe, nova razmerja pa so ustvarjena deloma že z razvrstitvijo vsebine v odstavku, predvsem pa z oblikovanjem stavkov in njihovo razvrstitvijo v odstavku. Če govorimo o oblikovanju stavkov, s tem seveda ne mislimo na obliko stavkov v ožjem pomenu besede, torej na stavčni vzorec, marveč na razvrščenost oziroma sestavljenost posameznih členov stavka ali posameznih stavkov v odstavku. Ob tem nas zanima tudi ravnotežje bodisi v okviru stavka samega ali v poteku stavčne zveze. Stavčni členi so namreč lahko priredno, včasih (a redkeje) tudi podredno zloženi iz več delov. Izjemoma podobno učinkuje tudi prosti stavek, kadar ga sestavlja določeno število členov (praviloma trije). Takšno oblikovanje stavkov je znano, zlasti sestavljanje posameznih členov iz več delov se je izoblikovalo v stoletjih po pravilih retorike: najbolj znan zgodovinski slog s takšno organizacijo stavka je renesansa. Toda medtem ko je šlo v renesansi za izdelavo tega oblikovnega inventarja znotraj stavka nekako vzporedno z masivno obliko celotne zgradbe, tako da se zgradba in drobni inventar dopolnjujeta, sta tako sestava posameznih členov kakor njen učinek v prozi moderne povsem drugačna: v sicer trdno zasnovani osnovni obliki, skeletu, ti členi niso ubrani z osnovno formo v eno celoto, marveč jo »rahljajo«, jo razblinjajo, jo delajo lažjo, kot je po temeljni zasnovi. S tem pa so seveda ustvarjena tudi nova razmerja v sami zgradbi.

Pri tem je učinkovito izrabljen potek sprejemanja, dojetanja besedila. Znano je, da dojemamo, tako pri govoru kot pri vidnem ali slišnem branju, izraze v vrsti, kakor si sledijo, enega za drugim. Iz vsote njihovih pomenov ter iz sintaktičnih razmerij se pri tem oblikuje pomen sporočila. Kadar pa izrazi v govorni verigi niso zvedeni na najnujnejše zveze, ki nas varno peljejo k oblikovanju najpogosteje pomensko enotirno naravnanih celot ali vsaj celot, ki jih je mogoče razumeti, marveč so členi stavkov zapleteno sestavljeni, se lahko zgodi, da se pozornost ustavi ob posameznih izrazih ali skupinah izrazov in se od pripovedne črte odmakne v polje aso-

ciacij, ki zmeraj spremljajo in omogočajo dojetanje. Zaradi te posebnosti je mogoče, da se pozornost odmakne dojetanju »snovi«, da se bralec ali poslušalec »zamakne« v igro nadrobnosti, pri čemer mu seveda pripoved »uide« in postane nerazumljiva (zdi se, da je s tem pojasnilom vsaj malo nakazan tisti vpliv zgradbe besedila na sprejemanje, ki ga Pirjevec pripisuje predvsem učinkovanju ritmične urejenosti). Učinek takšne zgradbe je seveda v tem, da se trdne zasnove besedila, kot rečeno, komaj zavedamo.

Kolikor gre za ustvarjanje novih razmerij v besedilu s pomočjo razčlenjevanja posameznih členov na več delov, je najbolj opazna tista, ki upošteva po tri člene. Ob tem pa seveda ne smemo prezreti tudi drugih, najprej seveda tiste, ki so sestavljene iz dveh delov (J. Mahnič je imenoval te značilnosti ritmične enote). Kadar je členov več, gre za možne kombinacije osnovnih členitev. V enem samem odstavku pa je seveda možno tudi prepletanje obeh osnovnih načel, dvodelnosti in trodelnosti, bodisi da je to seštevek ali pa različne kombinacije (v nizu treh zapovrstnih stavkov v odstavku imajo posamezni stavki dopolnila – največkrat so to prislovna določila ali prilastki – sestavljena iz po dveh delov!). Trodelnost je zelo pogosto v izteku stavkov. Ne da bi nadrobneje omenjali možne zveze – za kaj gre bomo nakazali s primeri – pa moramo že tu opozoriti, da so posamezni deli istega člena lahko oblikovno različni, včasih so še posebej razčlenjeni.

Šumelo pa je še vedno, in glasneje in brezobzirneje, zdaj na levi, zdaj na desni, zdaj prav poleg mene, zdaj v nedoločni daljavi, pojema joče se, potaplja joče se ... (*Pod streho*: 185.)⁵

Seveda pa bi bilo kar preveč preprosto, če bi bila trdna, klasično zasnovana oblika spremenjena z nekaterimi oblikovnimi postopki v celoto novih razmerij. Kljub drugačnim razsežnostim v pripovedi je obdobje moderne prineslo poleg oblik, ki osnovno zgradbo rahljajo in spreminjajo razmerja, tudi številne oblike, ki novo stavbo povezujejo nekako »na površini«. Mislim na preplet oblik v zaporedju več stavkov, še bolj pa na različne nepopolne in eliptične stavke, na nominalne stavke, kadar konkurirajo z glagolskimi, na ostanke jeder ob glagolnikih in podobno. Vse te oblike ustvarjajo v besedilu posebno napetost zaradi nasprotja med lastno glagolsko vsebino ali vlogo in nominalno obliko. Posebna povezava je tudi pogosto v medsebojni odvisnosti vsebine treh zaporednih prostih stavkov v odstavku ali v asindetični povezavi v enem stavku. Najpomembnejše sredstvo te vrste pa je posebna organizacija stavkov glede na načela

⁵ Ivan Cankar, *Pod streho*, Zbrano delo 6, Ljubljana: DZS, 1967.

besednega reda. Izraba različnih načel besednega reda v enem stavku oziroma enega načela, ko bi pričakovali drugega, ustvarja med členi nadvse trdno vez. Večini teh primerov in tudi posebnosti besednega reda se bomo morali pri tej razlagi odpovedati, če naj opozorim predvsem na tipičnost rahljanja osnovne zgradbe ter nakažem smer razvoja.

Načelo trodelnosti je lahko izrabljeno s povezavo treh ali večkrat po toliko stavčnih enot v odstavku, ki se pogosto dopolnjujejo po obliki in po pomenu. Iz zgodnje Cankarjeve proze se je tako izoblikoval v stalni izrazni fond Cankarjeve proze odstavek, sestavljen iz treh stavkov. Naš primer je najprej iz zgodnje proze.

Zdaj jih ne ljubim več, zakaj v mojem srcu je tiho in pusto. Krajina se razteza pred mano s svojimi dolgimi sencami neizmerna in sanjajoča; jesenski hlad je legel na moja lica kakor vlažna maska. (*Gomila*: 241.)⁶

Čeprav je to zveza treh samostojnih stavčnih enot, kaže podpičje med drugim in tretjim stavkom na njuno zvezo. Stavki se po stavčnem vzorcu na prvi pogled razločujejo, vendar je med njimi tudi v zgradbi oddaljena podobnost. Prvi stavek razširja in pojasnjuje drugi del (vzročno pojasnjevalni priredni stavek), drugi stavek je razširjen s sintagmo predikatnega atributa (*s svojimi dolgimi sencami neizmerna in sanjajoča*), zadnji stavek je zaključen z metaforo (*legel je hlad kakor vlažna maska*). Zaradi teh zaključkov učinkujejo kljub formalnim razločkom ti stavki na našo pozornost kot celota, sestavljena iz treh vzporednih delov. Sklepni odstavek je vsebino, ki je v drugih odstavkih črtice razumljivo razvita, povzel v razpoloženje. Odstavek je zato trdno povezan v celoto črtice, trdno povezani pa so tudi ti trije zaporedni stavki kljub nasprotnemu učinkovanju oblike vsakega posameznega stavka (razširjenost) in kljub temu, da so stavki formalno zgolj prislonjeni v celoto odstavka. Ker so po zakonitostih besednega reda izrazi razpoloženja v poudarjenem zaključku sleherne stavčne enote, je nanje pozornost avtomatično naravnana in v tem je tudi logika povezave teh stavkov. Zapleteno grajeni stavki pa ustvarjajo s svojo zgradbo in dolžino tudi predstavo o stavku z novo razsežnostjo, drugačno, kot je bila v navadi v nezapletenem stavku realizma.

V kasnejšem razdobju Cankarjevega ustvarjanja je podobna vrsta odstavka realizirana v številnih variantah. Tedaj učinkuje ne več kot ubrana prvina, ki jo pisatelj zmeraj uporablja tudi za posebno vsebino (med vsebino in obliko je vendarle zveza intenzivnejša, kar pa seveda ne zmanjšuje

⁶ Ivan Cankar, *Gomila*, Zbrano delo 6, Ljubljana: DZS, 1967.

samostojne vloge oblik), in sicer predvsem za slikanje razpoloženja, za karakteriziranje oseb, slikanje vtisov. V tem drugem obdobju je ena izmed značilnih Cankarjevih slogovnih prvin, ki učinkuje v simbolističnem besedilu zaradi svoje shematične zgradbe (kljub več različicam) kot stilizacija. Tako vrednost ima tale odstavek iz *Martina Kačurja*.

Nenadoma je izginila resnoba z njegovega obraza in zasmel se je veselo. Kačur je zardel in bilo mu je, kakor da je kadil težak tobak in pil močno vino. Vstal je in je iskal klobuk s tresočo roko. (*Martin Kačur*: 17.)⁷

V treh zaporednih stavkih je ponovljeno vezalno priredje. Srednji stavek je razširjen z enako zgrajeno metaforo (iz dveh, vezalno povezanih stavkov – *in*) v primerjalnem odvisniku. Sintaktični opis seveda ne pokaže slogovne učinkovitosti, če ne pokažemo ornamentalne igre posameznih členov. Opozoriti bi želeli na nekakšno simetrično ubranost med stavkoma, ki srednjega oklepata: zunanja stavka sta daljša in kljub razločkom podobno grajena (*nenadoma je izginila resnoba z njegovega obraza* ter *in je iskal klobuk s tresočo roko*), prav tako sta uravnovešena krajša notranja stavka (*zasmel se je veselo* ter *vstal je*). Red je mogoče poiskati tudi v razvrstitvi klitik, čeprav je namreč v stavku *in zasmel se je veselo* adverb načina za glagolom, kar je za Cankarja malone običajno, je s tem poleg pomenske markiranosti ustvarjena tudi možnost za opisano oblikovno ornamentaliko. Na prvi pogled je videti, da takšen preplet povezuje stavke v odstavek veliko trdneje kot samo zaporedje stavkov. Primer nam kaže tudi eno izmed možnosti dvojno sestavljenih členov. Vsi deli so povezani z *in*.

Žal ni prostora, da bi prikazali tudi zgradbo, ki je zgrajena iz po dveh večjih stavčnih enot, med katerimi pa je ravnotežje vzpostavljeno s trojno členitvijo posameznih členov stavka. Škoda tudi, da ni mogoče pokazati, kako se je imenovano senčenje (to je ponavljanje iste besede ali istih besednih zvez v odstavku in s tem pomenska rast sporočila) zaustavilo v bolj monumentalnih oblikah, pravem ali navideznem ponavljanju istih stavkov in podobno v drugem obdobju. Za to drugo obdobje je značilna že omenjena stereotipizacija nekdanjih oblik in razmah zlasti številnih vzporednih konstrukcij in podobno. Ta trditev sicer ne zanika možnosti oblik iz prvega obdobja v drugem obdobju – opozorili bi radi le na to, da gre za prevrednotenje. V tem drugem obdobju dajejo besedilom odločilni pečat druge drobne oblike kot v prvem obdobju. V prvem obdobju je bila

⁷ Ivan Cankar, *Martin Kačur*, Zbrano delo 14, Ljubljana: DZS, 1970.

naloga drobnih oblik (tudi členitve) ustvariti nova razmerja znotraj stavkov in odstavkov in najprej zrahljati temeljno zgradbo, da bi jo od zunaj kar se da tesno prepletle. V drugem obdobju pa so pomembne oblike, ki imajo na ravni stavka podobno vrednost kot besede – simboli: torej ponavljanja stavkov, prava ali navidezna, hiazemski prepleti med dvema stavkoma, vzporedne zveze. Zgradba postane zaradi tega nekako slovesno otrpla. Oblike iz prvega obdobja se ponavljajo v številnih različicah, a nimajo več nosilne vrednosti.

Za tretje oziroma četrto obdobje Cankarjevega ustvarjanja, naravnano že v ekspresionizmu, pa je značilna dokaj svobodna menjava teh sintaktičnih sredstev. Čeravno še zmeraj izrablja priredje ali asindetično povezavo stavkov, kar je bilo značilno za vsa prejšnja obdobja, je zlasti znotraj stavkov zgradba veliko manj vezana. Tudi v tem obdobju so številnejše podredne zveze različnih vrst. Za primer smo izbrali zvezo, ki je podobna po tipu že obravnavanim.

Senca je izginila tiho, kakor je bila vstala iz groba. Poletno sonce je lilo svoja vroča jezera in polje je sopro težko od življenja in izobilja. Nad njim je krožilo dvoje lačnih vran, izgubilo se krakajoč na obzorju. (*V poletnem soncu*: 82.)⁸

Razloček je tako v vsebini stavkov, ki so lahko le pristavljeni drug k drugemu, in v obliki. Iz prejšnjih razdobij so ostali zametki dvojnih členitev, vsaka je drugačna. V prvem stavku je metafora, v drugem sta dva z *in* povezana stavka, v zadnjem stavku je asineton pri istem osebku v obeh povezanih stavkih. Tako po vsebini kot po obliki se čuti že novo obdobje. Značilno zanj je predvsem ustvarjanje vtisov s pomočjo asociacij in močnih kontrastov – oblikovanje besedil je sedaj podrejeno drugačnim načelom kot v prejšnjih obdobjih moderne.

⁸ Ivan Cankar, *V poletnem soncu*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

Besedna umetnost vseh slogovnih obdobj je jezikovna uresničitev umetnika (fikcija), razmerje med umetnikom in predmetnim svetom pa je od obdobja do obdobja različno, od tod nesporazum v dojetanju umetnosti, ki sta ga zagrešili, a ga prav obdobje Moderne pomaga prestaviti v smiselne okvire.

(Breda Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 1976)

IVAN CANKAR – VOZLIŠČE RAZVOJA SLOVENSKE BESEDNE UMETNOSTI

3.1 MODERNA

Velika sprememba v umetnostnem hotenju in njegovih uresničitvah, ki se je v slovenskem kulturnem življenju začela kmalu po 1890, v vsem obsegu po 1896, je bila očitno lahko poimenovana samo z na videz neopredeljivim, a vendar prav zato programsko zgovornim imenom Moderna. Slovenska umetnost se je v tem obdobju namreč odločilno odvrnila od vzornikov (ne da bi jih zavrnila) in z novimi predstavami o svojem značaju in poslanstvu stopila višje od predhodnikov ter začrtala pot v prihodnje. V besedni umetnosti ima med tremi pesniki osrednje mesto Ivan Cankar – po lirskem značaju svoje proze (in drame) pravzaprav tudi pesnik.

Prispevek je bil prvič objavljen v 12. zborniku SSJLK, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1976, str. 27–45.

Sprememba je bila tako daljnosežna, da je bilo treba veliko časa, preden sta se ob njej opomogli od presenečenja in novosti literarna kritika in znanost: ustaljene predstave o značaju besedne umetnosti je bilo treba zaradi nove umetnosti spremeniti in zamenjati, kar se je komaj posrečilo. Tako kljub obsežni cankariani razmerje med vsebino in obliko umetnostnega besedila ob primeru slovenske Moderne še potrebuje pojasnila in razlage. Raznovrstnost pogledov na slovensko Moderno, zlasti na Cankarjevo delo, je razumljiva tako spričo izvirnega pritegovanja tujih zgledov v novo, slovensko literaturo – kakor spričo živega in naglega slogovnega razvoja znotraj samega Cankarjevega opusa. Zanj je v začetku značilen prehod od tradicije realizma mimo naturalizma v impresionistično slikanje (kar je odločno vplivalo na izoblikovanje tipičnega stavka in skladnje), na kraju pa prevladujejo ekspresionistične prvine. Sem ga je pripeljalo najdaljše, a notranje prav tako neenotno obdobje simbolizma. Vse to so razlogi, da po skoraj tri četrto stoletja Cankarja, ob njem pa besedno umetnost, še zmeraj razlagamo na novo. Sicer pa to ni nič posebnega – sodobna razprava

o značaju umetnosti je zmeraj znova potrebna in aktualna, da more živo spremljati vsak umetnostni razvoj in da je njegov sestavni del.

Razmah umetnostne teorije, posebej še teorije o jeziku in o oblikovanosti umetnostnih besedil je pomagal, da s spoznavnimi sredstvi vse bolj dojemamo tudi tiste značilne lastnosti Cankarjeve umetnosti, ki sta jih kritika in znanost najpoprej »čutili« kot »tisti znani Cankarjev ritem« ali spoznali kot umetelno stilizacijo, ne pa kot izraz vsebine besedila in s tem kot vsebino samo.

Po tradiciji, ki ima svoje korenine še v retoriki, je namreč po tako imenovani »šolski« znanosti oblika »posoda« vsebine, tudi vsebine v širšem, nadjezikovnem pomenu. Ločeno dojetje vsebine in njene »posode« seveda preprečuje celostni pogled, ki ga zlasti umetnost slovenske Moderne enostavno zahteva. Pri tem ne zavračamo možnosti ločene analize tako imenovanih vsebinskih in tako imenovanih oblikovnih prvin, poudarjamo pa, da je vsako spoznanje nepopolno brez v novo vsebinsko razlago prepletenih spoznanj na osnovi vseh pristopov, slovstvene vede in teorije ter jezikovne stilistike.

V besedilih slovenske Moderne je izrazita oblikovanost besedil na podlagi osnovne zasnove, ki je po svoje privzela in reducirala v lastne namene prvine tedanje umetnostne klime po svetu. Jedro te zasnove je v predstavitvi umetnika od strani (realizem, tudi slovenski) v samo žarišče umetnostno izraženga sveta. Umetnik ne slika zunanjega, predmetnega sveta in ne izraža, komentira tega sveta, pač pa je predmet njegovega oblikovanja njegovo lastno razmerje do sveta in življenja, ki ga živi. Umetnost Moderne je namreč opravila tisto spremembo, ki je potrebna, da besedno umetnost zares spoznamo v spreminjajočih se razmerjih v prostoru, ki ga po eni strani določa znana sporočilna pot: umetnik – ubeseditev – bralec, na drugi strani pa razmerje umetnik (= ubeseditev) – predmetni svet. Besedna umetnost vseh slogovnih obdobj je jezikovna uresničitev umetnika (fikcija), razmerje med umetnikom in predmetnim svetom pa je od obdobja do obdobja različno, od tod nesporazum v dojetanju umetnosti, ki sta ga zagrešili, a ga prav obdobje Moderne pomaga prestaviti v smiselne okvire.

Ta osnovni premik v umetnostni zasnovi in sprememba umetnosti same je seveda morala sprožiti spremembo v odnosu do umetnosti tudi pri bralcih. S sredstvi besedne umetnosti predstavljeni svet umetnikovih razmerij do sveta ni več pripoved, ni zgodba, ni preustvarjanje dejanskosti, kakor jo vidimo, otipljemo, slišimo – ampak je sporočilo umetnikovega razpoloženja, čustva, spoznanja in ocen dejanskosti, katero je umetnik ži-

vel, spoznaval in čutil. Kar je v teh besedilih opisov predmetnega sveta, je njihova vloga dvojna: prvič je nanje usmerjena eksplikacija razmerja do sveta (kakor nasprotni pol piscu), drugič v okviru celote je avtorjevo razmerje doseženo že s samo besedno umetnostno stilizacijo opisa. Gre torej za dvojno implikacijo zunajjezikovne in jezikovne modalnosti: zunanjo, ker se na zgodbo projicira avtorjevo razmerje do sveta, in notranjo, ker so prvine zunanjega sveta izbrane iz gledišča, ki ga to razmerje obvladuje. Naj je zato opis zunanjega sveta stiliziran še tako veristično, mestoma tudi na videz v ospredju, je v umetnosti naše Moderne zmeraj podrejen osnovnemu umetnostnemu hotenju, sporočati pisca. Predstavljeni svet umetnikovih razmerij do sveta, njegovih spoznanj in občutenj zaradi intenzivnosti sporočenega doživljanja zelo lahko doseže svoj namen s kolektivno ali posameznikovo identifikacijo s sporočenimi idejami – prav tako težko pa prodira literarno- in jezikoslovnoteoretična razlaga značaja besedne umetnosti, vsekakor zaradi omenjenega subjektivnega razmerja do predmetnega sveta.

V taki celoviti zasnovi je treba razumeti in dojemati tudi novo oblikovanost besedila kot sestavni del samega besedila, njegove vsebine. Če skušamo ugotoviti, katera prvina semantične strukture besedila je s to oblikovanostjo posebej podčrtana, spoznamo, da gre pri tem za podčrtanje razmerij, torej za naklonskost v najširšem pomenu te besede. Kaže pa, da velja misel o neodtujljivosti vsebine in oblike za vsa obdobja – čeprav so v nekaterih umetnostnih trenutkih v veljavi tudi retorični okraski kot značilna lastnost umetniške manire.

Seveda se tako korenita preobrazba umetnostnih izhodišč ni zgodila naenkrat in tudi ne tako, da bi pretrgala z umetnostnim izročilom preteklosti ter se postavila kot njegovo nasprotje. Za prehodno obdobje smemo imeti razdobje Cankarjeve mladostne proze, ki je imela svojo neposredno slogovno predhodnico v romantičnem realizmu Ivana Tavčarja, za katerega pa so mestoma značilne tudi prvine parnasovskega in neoklasicističnega načina ubeseditve. Četudi ugotavljamo, da je slovenska Moderna, posebej še Ivan Cankar, znala izrabiti slogovne postopke iz evropskih literatur, od koder je bila nova umetnostna smer doma – ali kjer se je razvila, preden je prišlo do spremembe pri nas, moramo hkrati tudi spoznati, da so temeljni premiki kakor novosti, ki jih je sprememba pripeljala seboj, nastali najprej iz možnosti, ki jih je nakazovalo slovensko literarno izročilo, in sicer v glavnem toku svojega razvoja. Pobude od zunaj so lahko našle svoj odmev le, kolikor so bile s tem izročilom usklajene, ta ugotovitev velja za tako imeno-

vano »ornamentiranje« besedila z značilnimi ritmičnimi učinki, ki se na primer pojavlja že v prozi Ivana Tavčarja, ima pa še starejše korenine. Velja pa tudi za smer izbire besedišča, kar je seveda močno povezano s tematiko.

V tem na videz komaj opaznem prehodu v novo zasnovano umetnosti je videti tudi razlog za prvotno ocenjevanje te umetnosti iz zornega kota starih, često že s prejšnjimi slogovnimi obdobji devetnajstega stoletja preseženih meril, čemur se je upiral sam Ivan Cankar, in sicer tako v kritičnih spisih in polemikah kakor v tistih odlomkih svojih del, kjer je z umetniško besedo parafraziral lastno umetnost. To in sorazmerno pozno upoštevanje slovstvene teorije pa je tudi razlog za močno raznovrstno, zmeraj več ali manj necelovito in zdaj iz tega zdaj iz onega zornega kota postavljeno literarno ali slogovno oceno Cankarjevega opusa.

Kaže, da predstavlja ob Cankarjevi umetnosti in njeni vlogi v slovenskem besednoumetnostnem razvoju najtrši oreh dvoje: prvič – teza o umetniku kot žarišču, od koder zaobjema misel in čustvo, ki sta predmet sporočanja, vse umetnikovo življenje, drugič – teza, ki velja za vsa umetnostna besedila: namreč, da gre pri besedni umetnini zmeraj zgolj za besednoumetnostno, torej jezikovno vzpostavitev sveta in nikoli za svet sam niti za njegovo foto-/faktografsko upodobitev. Oznaka Moderna predhodnega obdobja z izrazom »realizem« (v najširšem pomenu, tudi zaobsegajoče pojem naturalizem) namreč dejansko vrednotenje zavaja in otežuje ustrezno predstavo in njene nasledke v spoznavnih osnovah raziskav in kritike. V prozi Moderne je prav ta ustaljena predstava silila k analitičnim posameznostnim ocenam, ki se jim je seveda celovitost Cankarjevega besedila po navadi odmaknila.

Ob tej priložnosti je treba omeniti še eno pomembno dejstvo. Kakor je v prvi polovici devetnajstega stoletja Prešeren v poeziji prestopil iz kroga siceršnjega tedanjega slovenskega besednoumetnostnega ustvarjanja, tako je prišlo do podobnega koraka v obdobju Moderne: pri tem je od štirih besednih umetnikov Moderne (Kette, Murn, Župančič, Cankar) Cankar to opravil za slovensko prozo, katere laični začetki so nekoliko novejšega datuma od začetkov slovenske poezije.

Posebna značilnost slovenske Moderne je tudi znana naglašena slovenskost te umetnosti. Ivan Cankar jo je prav posebno poudarjal. Ta slovenskost je očitna v sporočenih razmerjih do sveta, ki ga je umetnik slovenske Moderne v vsakem primeru videl iz lastnega slovenskega socialnega in nacionalnega zornega kota, pa naj je šlo za spoznanje v tujem vlemestu ali za oceno moralnih socialnih in nacionalnih razmer v domovini. Cankar

je umetnost ocenil, da bodi pisana iz življenja, in še je bil mnenja, da je taka pravzaprav neprevedljiva, morda tudi nepopularna. Seveda se izrazita slovenska zavest kaže tudi v ekspliciranem odnosu do slovenskega jezika in njegove podobe: v taki jezikovni praksi sicer Ivan Cankar ni prvi, saj je že Anton Breznik opazil ob vseh jezikovnih vplivih druge polovice 19. stoletja izrazito »slovensko« tendenco v besednoumetnostnem izrazu pri večini pripovednikov, čeprav so bili vsi izpostavljeni močnemu jezikovnemu pritisku, ki je spremljal razvoj slovenskega meščanstva in njihovih političnih idej. Vendar pa je Cankar zlasti v svojem zrelem obdobju tudi ob vprašanju jezika prekosil predhodnike, z vso zavestjo je prisegel na slovenski značaj umetnostnega izrazila, zavračal izumetničeno prisiljenost meščanskega izraza, zagovarjal v skladu z lastno poetiko jezik, ki ima naravno govorno zaledje in ni skonstruiran, a je vendar visoko kultiviran in nikakor ni ponižujoči odblesek folklornih surovosti, s katerimi so marsikateri tako radi karikirali slovenskega kmeta.

V teh žalostnih časih nam bodi Janez Trdina tolažba in zavetišče. Njegovo pripovedovanje je popolnoma naravno, odkritosrčno in jasno; on pripoveduje zato, da bi povedal ljudem nekaj svojega, novega in pameznega, nikakor pa ne zato, da bi si kupil novo suknjo. Razumljivo je torej, da je ta slavni slog njegov tako lahek in prozoren, da je ta slavna beseda njegova tako bogata in zvonka. Človek ima ob njegovem pripovedovanju tisti najslajši občutek, ki ga mora imeti bralec. »Tako je mislil, kakor je pisal!« [...] Kdor je kdaj pisal po svojih mislih, je slišal znani refren: »To ni za ljudstvo!« Zadnjič sem celo bral, da »Prešerna in Cankarja ljudstvo ne umeje«. Taka družba me je silno razveselila, ali vendar mi je bilo ob nji hudo. Kajti bila mi je znamenje, da je v slovenskih deželah še zmerom mnogo ljudi, ki smatrajo naše ljudstvo za kmetavzarsko, zabito in neumno, za prav tako neumno, kakor ga sodijo Pommer, Malik in Wastian. (*Janeza Trdine zbrani spisi*: 152–153.)⁹

3.2 STAVČNI VZOREC PRI CANKARJU

Celovitost vsebine Cankarjevih besedil je bila dosežena z ureditvijo in razvrstitvijo semantičnih polj v pomenljivo oblikovano celoto. To bi seveda terjalo enako celovito pojasnilo. Toda pri razpravljanju o slovenskem besednoumetnostnem razvoju se vendarle omejujemo na prvine oblikova-

⁹ Ivan Cankar, *Zbrano delo* 24, Ljubljana: DZS, 1975.

nosti in skušamo kljub tej omejitvi v postopku nakazati nekatere glavne, bistvene značilnosti Cankarjevih ubeseditiv. Pri tem nas opravičuje sam Cankarjev odnos do oblike v besedni umetnosti, saj mu je spričo tradicionalnega odnosa do vsebine oblika tista značilnost umetnosti, ki ji v novem velja vsa pozornost. (Prim. nesporazum med I. Cankarjem, Izidorjem Cankarjem in Ivanom Prijateljem.)

Za razumevanje slogovnega razvoja Cankarjevih besedil je odločilno začetno obdobje, čas, ko si je Cankar izdelal osnove svojega pripovednega načina. Za te črtice, nastale po letu 1893 in pred Vinjetami (1899), je značilen prehod od slovenskega realističnega izročila v novo umetnost. Kaže, da je Cankar s temi svojimi prvenci začrtal svoje razmerje do sveta v lastnem literarnem ustvarjanju. V tem času je – spet iz izročila – oblikoval svoj osnovni stavčni vzorec, s tipično zgradbo in ritmičnimi učinki. Poudariti kaže, da se osnovni stavčni vzorec vidno razlikuje glede na temo. Za vsak tematski krog ima tedaj drugačen stavčni vzorec, naj gre za opis menjav v krajinskem opisu, v opisu oseb ali za prikaz konfliktnega položaja.

Za krajinski opis ali opis osebe je pogosta zapovrstnost treh pomenških jeder, ki so med seboj v pomenskem razmerju (stopnjevanje, nasprotovanje ipd.). Zlasti opis oseb je v takem vzorcu na koncu pogosto dopolnjen s karikaturo, kar je značilno znamenje secesijskega zaloma v besedni ureditvi. Primer zgodnjega krajinskega opisa:

Dež je ponehal, a zdaj pa zdaj je buhnil močan veter in podil po nebu oblake, da so se trgali in zopet spajali in kopicili. Časih je zasijal košček vedrega neba, a takoj je spet izginil, kakor sen. (*Dve družini*: 63.)¹⁰

Nagle menjave vremenskih stanj so popisane v realističnem zapovrstju, ki zaradi svoje tematske in oblikovne ureditve učinkuje kot menjava vizualnih vtisov in notranjega razpoloženja. Oboje je doseženo s sopostavitvijo poimenovanj za sive, mračne pojave, pretrgane z omembo nebesne vedrine. Pri tem je za oboje pomenljivo sklepno pojasnilo o izginotju vedrine in njene bežnosti, ki da je bila »kakor sen«. Za Cankarjevo prozo zlasti začetnega obdobja, ki se je trgalo v impresionizem posebne vrste, so taka sklepna mesta vredna omembe zaradi tega, ker dajejo semantični enoti poseben, naklonsko (modalno) uglašen pomenski odtenek.

Drugačen je osebni opis, čeprav ima tudi ta pomenska in oblikovna enota v svoji stilizaciji impresionistične značilnosti:

In Vejána res ni bilo skoro več spoznati. Zmršena brada je malone

¹⁰ Ivan Cankar, *Dve družini*, Zbrano delo 6, Ljubljana: DZS, 1967.

popolnoma osivela, ravno tako lasje. Lica upala in vela; gube krog oči in na čelu so številnejše in bolj globoke kot prej; oči udrtne in gledajo mračno in bolešno. (*Dve družini*: 81.)

V osnovnem tridelnem redu sta prva dva dela razširjena in sta v vsakem po dve poimenovanji (brada, lasje; lice, gube krog oči in na čelu), medtem ko je tretji del razširjen s stopnjevanjem razpoloženskih označitev. Vse ostaja ubrano na isto, žalostno razpoložensko noto. Pogosto pa najdemo opise, v katerih je poleg značilne sopostavitve dejstev (namesto vzročnega pojasnila) pomenljiva tudi prvina karikature:

Prosén je bil slabega zdravja; to se je že videlo na njegovi suhi, koščeni postavi, na ozkem, prozorno bledem obrazu. Njegove male oči so bile živahne, a vodene in brez bleska. Smešen vtisek je delal njegov čisto beli, veliki in malo vstran potisnjeni nos. (*Slavnostni govor*: 29.)¹¹

Tudi je treba že v tej dobi opozoriti na značilno Cankarjevo izrabljanje vseh jezikovnih znamenj za doseg učinka. Ne samo pomenskih značilnosti (sem spadajo tudi glagolske kategorije, kakor je vid; tipi stavkov, kakor so enodelni glagolski stavki; pomenske zgostitve in zalomi z nenavadnimi zvezami, kakor npr. francoski dopolnilnik kot skladniški del prostega sestavka ali posledični odvisnik, kjer pomenska razmerja stavkov terjajo priredno zapovrstje itd.), ampak tudi sozvočje oblik in glasovne podobnosti (npr. *brada ... osivela, lica upala in vela; gube ... globoke ... gledajo* itd.).

Tretji tematski in oblikovni krog predstavljajo odstavki (nadpovedne zveze), ki vsebujejo v nasprotju z razpoloženskimi opisi vsebino konfliktov s svetom in so glede na naravnost Cankarjeve literature pomensko nosilni:

Gospod adjunkt je zagrizen sovražnik vsakemu neredu, vsakemu vznemirjenju ... Pravijo, da je skopuh ... Ni res! On samo noče nobenih zmešnjav in pomot v svojih dnevnikih, tedenskih in mesečnih proračunih. Da bi dajal dan na dan tu beraču en krajcar, tam popotniku dva, tu zopet natararici pri Dolenjcu tri, – kam bi se na tak način zabredlo! Kako lahko bi gospod Ognjišček pozabil čez par ur, kam je dal ta ali oni krajcar, – in kakšne sitnosti in skrbi bi bile potem to zvečer pri dnevnem proračunu! Da, on je zelo natančen, v čast svojemu uradu in v veselje svoji ženi. (*Gospod Ognjišček in gospod Mravljineček*: 116.)¹²

¹¹ Ivan Cankar, *Slavnostni govor*, Zbrano delo 6, Ljubljana: DZS, 1967.

¹² Ivan Cankar, *Gospod Ognjišček in gospod Mravljineček*, Zbrano delo 6, Ljubljana: DZS, 1967.

Zanje je značilna pripovedna členitev z izrabo tako imenovanega polpremega govora, ki je lahko ugovor pisatelja ali – verjetneje – samogovor opisane osebe.

Ob teh zgledih, zlasti ob poslednjem, je treba opozoriti na značilen položaj pisateljevega komentarja. Opisani načini kažejo, kako se zgodba pomika iz ospredja, iz prvega plana pozornosti na drugi plan, kako postaja zmeraj bolj neke vrste prilika, da z njeno pomočjo Cankar posreduje svoje značilno razpoloženje (= razmerje do sveta in življenja, posebej do krivic v tem svetu in do zlaganih, dvoličnih odnosov med ljudmi). Ker zunanji svet ni pomemben, je lahko stiliziran z nekaterimi izbranimi poimenovanji. Semantično pomenljivi so izrazi, s katerimi slika vtise in razpoloženja (razmerja), to so izrazi lastnosti (pridevniki, prislovi, glagoli), s katerimi stopnjuje žalostno vzdušje (ki ga kontrastno dopolnjuje z izrazi radosti, veselja, sreče, svetlobe, kar pogosto prevlada nad semantiko žalosti in teme). S polpremim govorom (četudi sprva z dvojno konotacijo govorca!) je rešeno vprašanje komentarja, ki je v prejšnjem slogovnem obdobju še plastično nasprotje zgodbi, ki se odvija zunaj avtorja in je nanjo naravnana pripoved. Dve ravnini, ki sta poprej v določenem razmerju, se zdaj izravnata tako, da se strneta v eno samo, v ravnino pisateljeve izpovednosti, kar si je lažje predstavljati v primerih izrabe prve osebe, nekoliko težje in s primerno abstrakcijo v primerih tretje osebe. Podobno usodo kakor komentar imajo tudi vzročna pojasnila v obliki prirejenih vzročnih ali pojasnjevalnih stavkov, še manj je podrejenih *ker*-stavkov. Pojasnilo postane sestavni del omenjene tro- ali večdelne medstavčne figure in je navadno asindetično pritrjeno k drugim stavkom.

Opisana redukcija v pripovednem načinu, splošno značilna za moderne smeri v tedanjih literaturah, čeprav povsod po svoje artikularna, je – kot kaže – v Cankarjevi prozi nastala najpoprej ob naslonitvi na izročilo (zlasti na Tavčarja) in ob postopnem spreminjanju osnovne literarne naravnosti. Prestavitev pisatelja v žarišče umetnostne izpovedi, ki je od slej izpoved umetnikovih razmerij do sveta, spoznanj, izkušenj, pogleda na svet, hrepenenja in zmeraj predvsem čustva, je mogoče videti tudi v širjenju Cankarjevega sveta, ki mu je vir razpoloženskih stanj in sodbe. Sprva vaško in trško okolje s predstavniki oblastnega in družbenega vrha, ki je bilo predmet obdelave že v prejšnjem obdobju, je zdaj dopolnjeno s poudarjenim nizanem družbenega nasprotja: bogati/revni, izkoriščani/zatirani, tisti, ki prizadevajo krivico, tisti, ki krivico trpijo. Ta življenjska perspektiva se polagoma odpira v mestno in z dunajsko dobo velemestno okolje, ki ga

pa obvladuje vseskozi z distanco slovenskega življenja in razmer. Žalostno/otožna pomenska nota Cankarjevega razmerja do sveta je konec tega zgodnjega časa obogatena z melanholično pomensko noto dekadence, ki pa jo v Cankarjevem delu spoznamo le kot pomenski dodatek, kot potezo s čopičem nad pisano, tedaj izrazito poznoimpresionistično vizijo.

Za nadaljnji razvoj te umetnosti je ob teh izhodiščih, osnovnih izraznih vzorcih in semantiki značilno notranje gibanje v smeri pisatelja samega, njegovega razpoloženja in njegove notrine. Postaje na svoji slovstveni poti je tudi s slogovnega vidika Cankar sprti pojasnjeval z znanimi in manj znanimi opozorili na značaj lastne literature.

3.3 PROGRAMSKI PREOBRAT

Programski preobrat v tem prvem obdobju, ki je izdelalo orodje za besednoumetnostno oblikovanje vtisov in spremenljivega razpoloženja, navadno pojasnjujemo s Cankarjevimi besedami iz *Epiloga k Vinjetam*, prvi knjižni izdaji njegove proze:

Pripetilo se je nekaj čudovitega v mojem ateljeju in v meni samem [...] Vdal sem se s tiho razkošnostjo samemu sebi. K vragu vse teorije! Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše, – moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovražstva ... (*Vinjete*: 195.)¹³

S tem sporočilom in z *Vinjetami* nasploh je Cankar zavrnil tiste začetke svojega pisanja, ki so bili kljub novemu vendarle še pod znamenjem realizma, in je izpostavil kot prvo nalogo svoji umetnosti lastni čustveni svet, seveda obrnjen navzven, v življenje, v življenje ljudi okrog njega in vse družbe. Prav to poslednje razmerje, zaradi katerega je – bodisi s splošnega ali našega, posebnega vidika napisano marsikatero Cankarjevo delo, je ravno tako v Epilogu programsko sporočeno:

[S]e do danes nisem predrznil, da bi pisal veliki tekst. Narisal sem samo par ponižnih vinjet. – Ali ta veliki tekst je strašen. Neprijetno je, če človek nima kruha, jaz vem to jako dobro ... In že je obsenčil duh upornosti sestradane obraze in stiskajo se okrvavljene pesti; prišel bo čas, ko se bodo majali beli gradovi ob svitu krvave zore ... Toda jaz za svojo osebo moram reči, da me vznemirja mnogo bolj to strašno duhovno

¹³ Ivan Cankar, *Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969.

uboštvo, ki je razlito kot umazano morje po vsi naši mili domovini. Ne govorim o ljudeh, ki imajo slamo v glavi; teh smo se sčasoma privadili in nekaterim izmed njih polagamo celo lovorove vence na čelo. A pri nas ni nikjer duše ne srca; vse javno in privatno življenje je udušeno v konvencionalnih zunanostih, v smešnih malenkostih in obzirih. To je tekst. (*Vinjete*: 197.)

Oba programska poudarka – drugi je le logično izpeljan iz prvega – sta seveda vplivala tudi na slogovne novosti. Značilna je vse večja virtuoznost v popisovanju vtisov, ko je razpoloženje stopnjevano s ponovitvami, prepleti zgradbe in različnim ornamentiranjem pridevnikov, glagolov in prislovov, s katerimi je izražal pisatelj svoja razpoloženja in razmerja do sveta. Za nadpovedno zgradbo je nadvse značilno, da sledi vtisom navadno njihov čustveni odblesek, ti deli pa pridobivajo na obsegu. Mogoči so tudi prepleti vtisnih in čustvenih delov sporočila, kar pa je že variiranje osnovnega načina. Pomembno je, da gre pri tem ves čas za značilno enoravninsko, čustveni del namreč nima vloge komentarja, ampak zgolj izpopolnjuje pomensko ploskev Cankarjevega besedila.

Vključitev mesta in znanosti v literaturo se kaže že v vrsti terminoloških poimenovanj, pretežno tujih, ki pa v tem besedilu ne učinkujejo kot tujki (*retorte, kovane, svetle platinove sklenice, po vsem laboratoriju razpredene tenke cevi iz kavčuka, dolge, prozorne cilindre in velike posode z vodo ...*), posebej še, če so v sozvočju z obravnavano temo in je ta tematski krog prva oblikovanja. Za tematski krog mesta in velemesta je pri Cankarju v tem času značilna pomembna novost. Čeprav je zlasti velemestno življenje prikazano skozi slovensko skušnjo, ta tematski krog ni več izrabljen zgolj za prizorišče malomeščanske in trške dvoličnosti kakor v prvem obdobju, razmerje do sveta je globlje in razširjeno, kar je razumljivo iz osnovnega izhodišča: mesto je poslej pisateljevo življenje. Ob *Vinjetah* kaže prvič spomniti tudi povednost naslovov, ki so sami po sebi odmaknjeni od konkretnega in napovedujejo prikaz razpoloženske in spoznavne vsebine. Poleg izpopolnjenih impresionističnih odlomkov opozarjajo v tem besedilu nase prepleti z bolj ali manj izrazitimi vložki v isti tehniki, ki pa so vpeljeni v besedilo kot podobe in učinkujejo tako vsaj z dvema pomenskima ravninama (z nadpomenom, ki se zvaja v razpoložensko oznako, in z lastnim pomenom, brez uvajalskega predznaka in torej samostojno). Tak preplet v nadpovedni zgradbi je obenem pomanjšana podoba zgradbe celotne črtice, zaradi tega je še posebej zanimiv:

»O Alah, ti že veš zakaj!« – Prišlo je nad nas tiho, polagoma, po prstih, kakor tat, ki se plazi po temni veži s sključenim hrbtom, stisnjenimi ustni, na čelo pomaknjenim klobukom in postaja hip za hipom ter se ozira v priprta sosedna vrata, izza katerih se blešči dolga, svetla črta ... Kakor se bliža večer pod jesensko nebo vedno nižje, vedno temneje, dokler ne izginejo v zoprno sivi, vlažni rjuhi cerkveni stolpi in dimniki tovarn, – tako je padala božja kazen na zemljo enakomerno in počasi, in živa duša se ni zmenila zanjo. Judje so sleparili, profesorji so pulili korenike in se prepirali med seboj, študentje so politizirali, branjeveke so srebele kavo, jaz sem pisal podlistke, moj prijatelj Afanazij se je gledal v zrcalo in si gladil podbradek, – skratka, vsi smo živeli kakor po navadi, a božje roke nismo videli nad seboj. In tako se je zgodila nesreča ... (*Literarno izobraženi ljudje*: 125.)¹⁴

Osnovni vzorec dobiva čedalje več različic in se razrašča v omenjenem ornamentiranju z značilnimi ritmičnimi učinki, ki jih prinaša s seboj največkrat desno od povedka razširjeni stavčni vzorec: razširitev je navadno dvočlenska, tročlenska, znotraj enega stavka – ali pa preskoči v asindetično ali sindetično povezano večstavčje. Osnovna tematika, obogatena z novimi krogi, je predstavljena v vse bolj ubranem semantičnem redu, za katerega bodo pomenljivi vse do konca (četudi čedalje bolj bežni) pomenski akcenti dekadence, kar lahko prištejemo med podobne findesièclovske značilnosti kakor secesijske pomenske zalome z omenjenimi odkloni v ironijo ali karikaturu, ki naj skrbijo za ravnotežje čustva in spoznavnega, če besedilo grozi, da prekipi v čustveni izliv:

Kostanji so šumeli nad nami in skozi temno vejevje se je videlo tu pa tam zamolklo sinje, visoko nebo, posejano z redkimi zvezdami. Polastilo se nas je nenadoma nekaj nejasnega, – podobnega tihemu, romantičnemu čustvu, kakor ga začuti človek, kadar popije pozno na večer dve čaši čaja in se zagleda s široko odprtimi očmi v mračno daljavo. (*Jadac*: 163.)¹⁵

V drugem delu nadpovednih zvez, kjer najdemo omenjene časovne značilnosti Cankarjeve proze, se navadno stopnjuje intenzivnost sporočila. Večja intenzivnost na teh mestih je polagoma vse bolj dosežena tudi s podobo oziroma metaforo v najširšem pomenu te besede. Značilno zanjo je, da je vpeljana v besedilo po določenem redu. Za zrelo obdobje Cankar-

¹⁴ Ivan Cankar, *Literarno izobraženi ljudje*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969.

¹⁵ Ivan Cankar, *Jadac*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969.

jeve proze velja, da sta tako podoba kakor metafora logično izpeljani iz siceršnje semantične ureditve.

Begavost vtisov se v naslednjem obdobju stanjša v malodane bolestrnem iskanju globin s čustvenimi in razpoloženjskimi odtenki, kar se stopnjevano prenaša na zasnovo in vse besedilo. Vtis spremlja podoba iz izkušnje, miselno preoblikovanje pomenov na novi pomenski ravnini, kar poudarja abstrakcijo sporočenega:

Naši koraki so odmevali samotno po tlaku. Mesto je spalo tisto zadnje, smrti podobno spanje pred jutrom. Noč je bila čudovita; vse široko nebo se je svetilo v posebni svetlobi, kakršne nisem videl še nikoli. Ta srebrno sinja, sanjava svetloba je lila na zemljo v mrzlih žarkih ter je izbrisala vse konture. Poslopja so stala naokoli kakor nerazločni sivi kolosi in cesto so prepregale široke sence. (*Ob zori*: 145.)¹⁶

V tej smeri je prišlo okrog 1902 in že nekaj poprej do postopnega prehajanja v novo, simbolistično obdobje Cankarjeve umetnosti. Znova je treba poudariti, da ne gre za spremembo sloga, ampak zgolj za stopnjo v Cankarjevem gibljivem slogovnem postopku, naravnanež v končni ekspresionizmu. Na tej stopnji je ponovno izrabljen osnovni vzorec – čeprav zdaj morda manj dosledno kakor v prvem in drugem impresionističnem obdobju razširja stavek od povedka na desno – z značilnimi ornamentno/ritmičnimi variacijami. Le napolnjen je z novimi pomenskimi vrednostmi (ob izrabi dosedanje semantike ali ob novih pomenskih poudarkih). Redukcijo pripovednih ravnin na eno samo ravnino dopolnjujejo na novi ploskvi čedalje bolj vizualni vtisi, izzvani s pretanjšano izrabo izrazov za barve (s tipično findesièclovsko barvno skaljo). Temu podrejeno je prikazovanje kontrasta med svetlobo in senco, svetlobo in temo, ki pa se preneseno v svet razmerij pojmuje lahko na več pomenskih ravninah (s posebno pomenljivostjo na simbolni ravnini). Spremembo v naravnosti lastne literature je Cankar takole popisal:

Spoznali smo bili sebe, s čudovito lahkoto smo bili odkrili skrivnost življenja, toda čutili smo, da je to spoznanje sezidano v zraku iz sončnih žarkov, sezidano morda za trenotek, za minuto. Strah je rasel v naših srcih, kajti vedeli smo na tihem, da se bliža koncu tisti trenotek, tista minuta. Nihče ni zinil besede o tej bojzani, ali gledala je vsem iz oči. Prepričani smo bili, da je naše spoznanje resnica, ali da ta resnica nima niti toliko odporne moči, da bi se ubranila prvi sapici zlagane vsak-

¹⁶ Ivan Cankar, *Ob zori*, Zbrano delo 9, Ljubljana: DZS, 1970.

danjosti. Trudili smo se, da bi podaljšali to lepo minuto in hlastno in naglo smo pili radost spoznanja v prepolnih požirkih. [...] Obsodili smo takoimenovano življenje, ki je samo slučajna, surova in nevredna posoda resničnega življenja. Resnično življenje je umetnost, in umetnost je niansa. Vsakdanjost s svojimi kričečimi, zlaganimi barvami ne trpi nians in ubija umetnost. (*Ob zori*: 146.)

3.4 SIMBOLIKA

Semantična in sintaktična (v oblikovanju povedi in nadpovedne zgradbe) izpeljava besedil je v tem osrednjem obdobju Cankarjeve umetnosti (seveda je tudi to obdobje v slogovnem pogledu dinamično in zato spremenljivo) ubrana k skupnemu cilju: iztrgati razpoloženje, čustvo, spoznanje njegovi minljivosti, ga s sredstvi besedne umetnosti zaustaviti v časovnem prebegu, ustaviti trenutek in ustvariti z magično močjo besede – simbola »resnično življenje, življenje umetnosti«.

Za ta učinek je bilo treba najpoprej posebej preurediti stavčno zapovrstje v nadpovedni zgradbi. Osnovni stavčni vzorec je lahko dosledno ponavljan.

Blato je bilo globoko in mastno, čevlji so cmokali v njem in Peter je vzdignil mukoma noge. Bal se je, da bi se prezgodaj ne utrudil, da bi ne prišel tja ves zmučen, bolan in blaten. Deževalo je močnejše in krajci klobuka so se že nagibali, rokavi so se že oprijemali rok. »O Bog, kakšen pač pridem tja!« si je mislil in ves žalosten je bil. (*Življenje in smrt Petra Novljana*: 274.)¹⁷

Pri tem ponavljanje semantične ureditve vzorca še ne pomeni tudi ponavljanje stavčne zgradbe: to se zgodi v zrelejšem obdobju simbolizma (*Hlapec Jernej in njegova pravica* ipd.). Pač pa pomeni zapovrstno ponavljanje semantično trodelnih enot, pri čemer je oblikovni poudarek (razširitev, zgradba, ornamentalnost) dan povedi, ki nakazuje razpoloženje: *Bal se je, da bi se prezgodaj ne utrudil, da ne bi prišel tja ves zmučen, bolan in blaten.*

Lahko pa je vzorec utrjen s prepletom ponovitve in besedne razvrstitve v obliki križanja, obliki, v kateri dobijo izrazi posebno pomenljivost, vizije, ki so v taki obliki in s takimi izrazi povedane, pa globljo, dodatno nadčasovno vrednost. V tako okolje so nato kot trdne vrednote posta-

¹⁷ Ivan Cankar, *Življenje in smrt Petra Novljana*, Zbrano delo 10, Ljubljana: DZS, 1971.

vljeni izrazi, ki predstavljajo osrednjo skupino Cankarjevih simbolnih pomenov:

Zibalo se je nebo, čudovito se je odpirala silna kupola in tudi vsa zemlja se je zazibala v tečaju. Tedaj pa se je prikazal tisti obraz, ki je hrepenel po njem in ki so ga častile vse njegove sanje, bel, čist je bil obraz, milosti in ljubezni poln. Zdaj je bil čisto blizu, čisto k njemu se je sklonil in resničen je bil. »Mati!« Iztegnil je roke in je stopal dalje ... (*Življenje in smrt Petra Novljana*: 278.)

V taki sosesčini dobivajo določeno, pogojno simbolno vrednost prav takšni izrazi, ki v naši skušnji in tudi v Cankarjevem besedilu niso osnovni nosilci simbolnih pomenov, tako na primer *oblaki – sivi jezdec*, *sredi žalostne jesenske pokrajine mlad popotnik*, *cesta, ki se izgublja na obzorju v meglo* v sklepnem odstavku *Življenja in smrti Petra Novljana*:

Leteli pa so sivi oblaki, sivi jezdec jesenskega neba, preko tihe, sinje krajine, ki ji ni kraja nikjer. Pogrezali so se na obzorju, pogrezniti se niso mogli, zakaj bili so obsojeni, da jezdijo neprestano, brez počitka in brez konca ... In tam pod njimi, sredi žalostne jesenke pokrajine, ki ji ni kraja nikjer, pa je stal mlad popotnik. Naravnost drži cesta, izgublja se na obzorju v meglo; ali kakor hodi, tako se umika megla, cesti ni konca. Stoji popotnik in gleda, kako jezdijo sivi jezdec – obsojeni, da romajo neprestano brez počitka in brez cilja ... (*Življenje in smrt Petra Novljana*: 278.)

Dvoje značilnosti je treba pokazati: metaforo, ki nastopa osamosvojenjena, sicer še zmeraj motivirana, a v besedilu tudi že samostojno poimenovalje z lastnim poljem asociacij, torej nova stopnja ob prej prevladujoči podobi. Metafora s svojim za bralca navadno težko razumljivim spoznavnim pomenskim zaledjem pa ne deluje le kot zgoščevalec pomenskega poteka, ampak učinkuje prav s svojo težko razrešljivo pomensko stranjo tudi skupaj z izrazi za komaj videno in komaj sluteno, neznano, nejasno, torej z izrazi naklonskega. Ti so še zlasti pogosti v posebnih frazeoloških enotah s stavčno ali nestavčno zgradbo (*ki ji ni kraja nikjer, neprestano, brez počitka in brez konca*). Vse to prispeva k intenziviranju in posebni obdelavi pomenskih vrednosti na meji ožje simbolike.

3.5 ZRELI SIMBOLIZEM

Osnovni slogovni postopki Cankarjevega »teksta« so bili s tem dognani. To razpravljanje seveda ni moglo pokazati vseh nadrobnosti, zlasti glede razvrstitve tematskih krogov v celotni zgradbi. V razdobju zrelega simbolizma sta bili izpostavljeni še dve tematski skupini: Cankarjev pogled na etično in moralno vprašanje zlasti izkoriščenega posameznika (delavca, intelektualca proletarca, zdomca in umetnika) ter njegov pogled na vprašanja vsega naroda, posebej še njegove kulture. Tematika torej, ki jo je že v *Epilogu k Vinjetam* imenoval »veliki tekst«.

Vse to je pripeljalo do zreduciranja in prevrednotenja nekaterih, poprej nosilnih tematskih krogov krajine in osebnih opisov, ki so sedaj dokončno podrejeni ekspliciranemu razpoloženju, čustvu, sodbi. Kolikor je še krajinskih oznak, je poudarek na dodanih, k simbolni vrednosti se nagibajočih pomenih.

Od hriba dol, po klancu, je stopal človek zelo urno, kakor da bi drsal po hrbtu. Klanec se je vil na desno in na levo in tako se je zibala tudi senca, zmerom niže, kakor da bi se bila utrgala od hriba ter padala navzdol, zadevala se ob skale in debla, odskakovala in padala. (*Križ na gori*: 117.)¹⁸

Seveda to ne pomeni, da je prevrednotenje izpeljano dosledno, v vseh nadrobnostih. Marsikateri sestavni del je ponovljen ali povzet iz prejšnjih besedil, toda za označitev nove celote je tak sestavni del bodisi nebitven, ali pa – kar je običajneje – pridobiva pomen, kakor ga zahteva novo besedilo. Zaradi semantične in oblikovne podrobnosti s prejšnjimi mesti pa seveda učinkuje ekspresivno, čeravno obstaja nevarnost semantične izpraznitve zaradi ponavljanja.

Redukcija krajinske tematike oziroma njena podreditev glavni tematici je posebej očitna v tistih besedilih tega obdobja, ki so kakor *Zgodbe iz doline šentflorjanske* prepletene s prvinami ironije, stopnjevanimi v sarkazmu in groteski – podobno kakor metafora so tudi te prvine v tem obdobju močnejše naglašene, čeravno kot prvina celote učinkujejo zmeraj v nasprotnem, serioznem pomenu besedila in so s takim namenom tudi izrabljene:

Take tihe in spokorne nedelje še ni doživela dolina šentflorjanska; še zvonovi niso peli nič veselo in sonce, zjutraj še tako žarko, je sijalo dre motno in nerado, kakor bi trosilo nezaslužen blagor ... V srcih vseh,

¹⁸ Ivan Cankar, *Križ na gori*, Zbrano delo 12, Ljubljana: DZS, 1970.

čistih in kalnih: črna nezaupnost, neprijazna sumnja. [...] »Kaj misliš, da te nisem videl, ko si šel k tisti ciganki, coprnici? Enkrat samkrat sem se izgubil tja, ker me je bil zlodej premotil, ti pa si tičal tam vsak večer!« (*Razbojnik Peter*: 89.)¹⁹

Druga značilnost tega zrelega simbolizma je izrazita, slovesna določnost zgradbe, monumentalnost, dosežena s ponavljanjem ali sopostavljanjem enako zgrajenih odstavkov, povedi, delov povedi, in dopolnjena s slovesno, počasno razvrstitvijo povedi, obogatenih s prepletom gramatičnega in semantičnega figuriranja:

»Torej ni pravice? Torej ste jo zatajili?« Sodnik je molčal. »Zato ste jo pač zaprli v to veliko hišo, da bi ne mogla v svet? Zaklenili ste jo dvakrat, zapečatili ste jo devetkrat, da bi se ne izgubila na cesto, da bi je ne srečal Jernej? Zato ste jo ukradli, vtaknili v suknjo, da bi se ne razodela željnim očem? Ampak ukanili ste se, ko ste tako storili niste poznali Jerneja! Iskal jo bom, pa če je zakopana v zemljo tako globoko kakor moje delo! Kopal bom, lopato bom vzel in bom kopal, dokler bodo zmogle te moje stare roke! [...]« (*Hlapec Jernej in njegova pravica*: 48.)²⁰

3.6 METAFORA KOT NOSILNO IZRAZNO SREDSTVO

Poslednje poglavje tega slogovnega gibanja znotraj ene same besedne umetnosti je prišlo do konca v *Vinjetah* začrtane poti: namen pisanja je razkriti lastno vizijo. Sedaj je mogoča drugačna logika v zasnovi in uresničitvi pisanja, ne več tako trdno ujeta v zapovrstno in logično izpeljavo pomenskih zvez. Umetnikova vizija je morala razkleniti semantično zgradbo lastne umetnosti. Najprimernejše sredstvo za dosego novega cilja je bila metafora v najširšem pomenu besede (vključujoč trope in metonimijo). Sem spadajo tudi semantični premiki, ki omogočajo retrospektivno pripoved. Za metaforo smo že v poslednjem slogovnem obdobju zrelega simbolizma ugotovili, da se je začela osamosvajati. V *Podobah iz sanj* pa je postala nosilno izrazno sredstvo, ki odpira vizije ali jih stopnjuje. Nanjo se opira bodisi del bližnjega besedila – ali pa izzveneva vse besedilo v njej. To je mogoče zaradi velike raznovrstnosti Cankarjeve metaforike, ki je sprva izpeljana iz podob. Ti izrazi so se kasneje z elipso (izpustom) uvajalnega primerjal-

¹⁹ Ivan Cankar, *Razbojnik Peter*, Zbrano delo 16, Ljubljana: DZS, 1972.

²⁰ Ivan Cankar, *Hlapec Jernej in njegova pravica*, Zbrano delo 16, Ljubljana: DZS, 1972.

nega izraza (*kakor, podoben*) najprej osamosvajali v učinkovanju, dokler se niso v zrelem simbolističnem obdobju prebili do precejšnje samostojnosti. V zvezi s tem je tudi sprememba v semantični podstavi metafore, ki uvaja v vizijo. Čeprav Cankar izrablja metafore, ki so že znane iz njegovega slovarja, tudi tiste, ki so povezane s krščansko kulturno skušnjo, in z njimi veže slovesnost zrelega simbolizma, uvaja novo, po pomenski podstavi drugačno, mestoma tudi zelo preprosto metaforo. Pomembno pa je, da z razvrstitvijo metafore v besedilo ustvarja metaforično polje, katerega nadpomen je odvisen od nadpomena metaforičnega izraza:

»Nikar ne zameri, ne smejem se tvoji bolesti, sama jo občutim! Prišlo mi je le kar tako na smeh, ko sem se spomnila na lastovice, na tiste, ki so obnorele, ko je planil mednje strah. To se je zgodilo zadnjič tam nekje pri Števerjanu, ali kje ... milost božja, toliko je zdaj imen, ki ne pomenijo več nobene stvari in nobenega kraja! Gosposko so približnile v enem samem žarku izpod neba, da bi se razgledale po svojih domovih. Letele so v jasnem loku, vtomer, vonomer, visoko, nizko, blizu, daleč; doma ni bilo nikjer, nikjer niti enega, ne zibke, ne postelje, ne groba. Iz puste zemlje je široko zeval črni strah, nad njimi so krožile, kakor uročene, prosile s tenkim svojim glasom: Kje je moj dom? Povejte mi! – Od jutranje in večerne strani jim je z glasnim smehom odgovarjala smrt: Tukaj, lastovica, glej, tukaj je tvoj dom! – In niso se genile nikamor, ni jim prišlo na misel, da bi pobegnile. Padale so, kakor zrele češnje z drevesa, popadale so vse do zadnje. Eno sem še videla na svoje oči, da je švignila za frčečo smrtjo, ker je mislila, da je mušica ... To se je zgodilo pri Števerjanu, ali kje ... Vse do zadnje so popadale zaradi bridkosti. In vendar so imele krila, da bi lahko šle do samega sonca!« (*Sraka in lastovice*: 102.)²¹

S tako ureditvijo je besedilo na več ravninah abstraktno: najbrž že s samo umetnostno smerjo, ki zdaj izpoveduje odzvanjanje sveta v sami umetnikovi duši, nato z izbrano obliko basni (ki sama po pravilu učinkuje kot prisposodba), potem z metaforiko, ki skupaj z značilno oblikovanostjo stavka podpira idejo sporočila. Oboje, metafora in stavek, izražata umetnikov trepetajoči, ranljivi svet. Osnovni stavčni vzorec je še zmeraj isti, le ornament je zdaj drugačen. Če se je poprej umerjal v svojem redu do skoraj svečane togosti ponovitev in prepletov v zrelem simbolističnem obdobju, je zdaj poln kratkih, hlastljivih potez, ki jih omogoča členjenje stavčnega vzorca v niz kratkih povedi. Polpremi govor, ki je na začetku nosilec prav

²¹ Ivan Cankar, *Sraka in lastovice*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

oblikovanja čustvenih konfliktov, je zdaj ponovno izpopolnjen s slogovnim gradivom vse več kot dvajsetletne umetnostne rasti:

Ti pa, ki nisi stavec, ti, ki si komaj šele živel, ti si plah, gledaš duhove. Greš mimo nageljna, ki ti je cvetel še sinoči, povešiš glavo in molčiš. Vprašam te po ljubici, pa se oziraš, če me kdo ni slišal. Kaj te je sram te ljubezni? Vprašam te po glasnih urah, ki smo jih prevrskali ob vinu v mračni kleti, pa se obrneš v stran. Kaj ti je žal zaradi njih? Rad bi govoril s teboj o tistih časih – oj, kako so še blizu! – ko smo bili močni in zdravi in so naše pogumne misli razmikale oblake, se žogale z zvezdami. Spomni se, kako se je takrat vzdignil naš ponos višje od orla; kako nam je bila prihodnost polna veselih zmag, že v samem pričakovanju izbojevanih; kako smo, vitezi, rešili zalo kraljično, domovino, iz brezna sramote in bolečin. Spomni se; kaj ni bilo vse to še včeraj, ah, še pred kratko uro? Ti strmiš v ta črna tla, si tih in bled. Osupla beseda, kakor vzdramljena iz polusanj, šepče na ustnicah: »To so pa rože!« Greš dalje, ne ozreš se ne name, ne v svoje srce. (»*To so pa rože!*«: 63.)²²

3.7 SKLEP

V tem kaj malo izčrpnem prikazu Cankarjevih slogovnih postopkov je bilo morda premalo pozornosti posvečene semantiki Cankarjevih besedil. Omenili smo jo kvečjemu bežno in v zvezi s tematskimi krogi, nakazali njeno žalostno uglašenos, pretkano z izrazi veselja in radosti. Zdi se, da je tako kot osnovni stavek ostajala tudi osnovna semantika tista prvina, ki se je ob menjavi umetnostnih hotenj najmanj spreminjala. Tako otožna nota kakor vedrina, ki se ji postavlja nasproti, so verjetno izraz časa, v katerem se je Cankar oblikoval in v katerem je doživljal svet, časa otožne findesièclovske melanholije in secesijske izkrivljenosti, časa hudih pretresov in kriz, pa tudi velike prešernosti, kot odgovor dejanskemu.

Lok Cankarjevih slogovnih postopkov, kakor so se nam v tej skici razkrili, je bil usoden za ves razvoj slovenske besedne umetnosti do danes. Umetnostne smeri so se spreminjale, tako celovite zrcalne podobe sveta v upodobitvi lastne projekcije tega sveta ni zmožgel nobeden od kasnejših besednih umetnikov več – in je tudi ni mogel v obdobjih, ki so se umetniki zapirali pred življenjem in še bolj življenje pred njimi. Vendar je vsak od ustvarjalcev, zlasti na glavni razvojni poti slovenske besedne ume-

²² Ivan Cankar, »*To so pa rože!*«, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

tnosti, nadaljeval v svoji besedni umetnosti črte, ki jih je začel in nastavil Ivan Cankar. Seveda vsak po svoje. Kakor je Ivan Cankar začel z izrabo stavčnega vzorca, ki ga je začel Ivan Tavčar, tako je Ivan Pregelj našel za svoj senčni ekspresionizem pri Cankarju vzorec za secesijsko maniristični stavčni ornament, izzvan z nenavadnim besednim redom, seveda ga je zapolnil z deloma drugačnim izrazjem. Spet drugače in pozneje in v drugem svetu je nadaljeval Prežihov Voranc, ki je razumljivo z drugim časovnim predznakom izrabil predvsem monumentalno zgradbo Cankarjevega zrelega simbolnega obdobja. Ciril Kosmač je v abstraktnem realizmu razvil do virtuoznosti oblikovanje besedila z metaforo in metaforičnimi polji, na način, kakor smo ga spoznali pri Cankarju v zadnjem obdobju.

Cankarjev pesniški jezik je sicer sam zase neponovljiv, a je skupaj z jezikom drugih pesnikov Moderne zaradi dosledne in omejene semantike in oblikovnega vzorca, v katerem se pojavlja, vplival tudi na slogovno pot poezije.

Ta veliki opus je tako vtisnil svoj pečat vsemu slovenskemu dvajsetemu stoletju. In vendar bi ga mnogi sodobni umetniki radi obšli, češ da je zaradi mestoma močno abstraktnega, nedoločljivega učinkovanja besedil s sorodno, čeprav notranje rastočo tematiko premalo poveden. Toda vsebina oblika z izbranim izrazjem, uglašeno in ubrano sinonimiko, povedano v do kraja izrabljenem in figuriranem stavku (s slovnico, ki ji je ušla komaj kaka izrazna možnost slovenskega knjižnega jezika) terja posebno, drugačno pozornost, kakršno smo bili vajeni posvečati literaturi. Pozornost, ki jo zasluži velika umetnost.

Znano je, da dojemamo, tako pri govoru kot pri vidnem ali slišnem branju, izraze v vrsti, kakor si sledijo, enega za drugim. Iz vsote njihovih pomenov ter iz sintaktičnih razmerij se pri tem oblikuje pomen sporočila. Kadar pa izrazi v govorni verigi niso zvedeni na najnujnejše zveze, ki nas varno peljejo k oblikovanju najpogosteje pomensko enotirno naravnanih celot ali vsaj celot, ki jih je mogoče razumeti, marveč so členi stavkov zapleteno sestavljeni, se lahko zgodi, da se pozornost ustavi ob posameznih izrazih ali skupinah izrazov in se od pripovedne črte odmakne v polje asociacij, ki zmeraj spremljajo in omogočajo dojetje. Zaradi te posebnosti je mogoče, da se pozornost odmakne dojetanju »snovi«, da se bralec ali poslušalec »zamakne« v igro nadrobnosti, pri čemer mu seveda pripoved »uide« in postane nerazumljiva.

(Breda Pogorelec, *Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja*, 1969)

IVAN CANKAR – VOZLIŠČE SLOVENSKEGA SLOVSTVENEGA RAZVOJA

4.1 JEZIKOVNA STILISTIKA

Pričujoči shematični zapis je nastal na podlagi jezikovnostilističnih raziskav. Jezikovno stilistiko pojmem kot posebno področje raziskav in razmišljanj na stičišču jezikoslovja in literarne znanosti.

Njena naloga je preučevanje *oblike* umetnostnega besedila²³ kot ene izmed obeh *enakovrednih* in za vsako umetnostno besedilo soodgovornih prvin njegove zgradbe. V tako pojmovanem strokovnem področju je sistematika izraznih sredstev sicer neogibno dejanje,

ne more in ne sme pa biti glavna spoznavna naloga in končni cilj. Ugotoviti je namreč treba *vlogo* posameznih prvin v obliki umetnostnih besedil posameznega ustvarjalca kakor tudi v okviru skupnega literarnega programa posameznih slogovnih obdobij v zgodovini slovenske besedne umetnosti.²⁴ Po tej poti je mogoče pokazati na slogovne formacije in na

Prispevek je bil prvič objavljen v reviji *Jezik in slovstvo*, 22, št. 5, 1976/77, str. 129–135.

²³ Pri teh vidikih seveda ne gre za v starejših pojmovanjih poudarjeno dvojnost med vsebino in obliko besedila, ki naj bi delovali kot nasprotna pola. Ob tem naj še poskusimo opozoriti, da je razmerje med vsebino in obliko umetnostnega besedila drugačno kot razmerje med vsebino (zaznamovanim) in obliko (zaznamujočim) pri jezikovnem znamenju, ki je prvina sistema, kakor ga je definiral de Saussure. V sistemu je oblika (zaznamujoče) reprezentanca vsebine (zaznamovanega) in torej postavljena zmeraj za stopnjo nižje od višje ravnine, ki izraža funkcijo. V besedilu, ki ni prvina sistema (langue), marveč tvori skupaj z vsemi besedili neke govoreče skupnosti posebno skupino sporočil (parole), zlasti umetnostnem, gre za součinkovanje vseh prvin v zgradbi, ki je sestavljena iz tako imenovanih oblikovnih in tako imenovanih vsebinskih prvin. Tako pojmovanje (umetnostnega) besedila seveda predpostavlja ustrezno metodo analize (do neke mere v Lotmanovi smeri; na podlagi sistema, ki je zgrajen ob znanih jezikoslovnih in jezikovnostilističnih študijih) in odpira vrsto nalog, zlasti v zvezi z ugotavljanjem kontinuitete ustvarjanja, pa tudi ob interpretaciji besedil.

²⁴ Skupni literarni program posameznega slogovnega obdobja določene nacionalne literature je abstraktna in shematična predstava tistih vsebinsko-oblikovnih značilnosti določene dobe, ki so navadno nasledek filozofsko-estetskih nazorov časa.

njihova medsebojna razmerja v razvojnem poteku. Zlasti pri sočasnem obstajanju različnih slogovnih značilnosti je treba ugotoviti, katere izmed njih so za posamezno obdobje prevladujoče in pomembne, katere pa obstajajo v umetnostni zakladnici iz zaloge prejšnjih obdobij.²⁵ Z ugotovitvami je mogoče podpreti tudi izsledke drugih področij, na primer zgodovine knjižnega jezika (z zgodovino norme), saj je le tako možno nekatere pojave pojasniti.²⁶

Poleg teh nalog, ki prispevajo predvsem spoznanjem v okviru zgodovine in teorije umetnosti ter sodobne slovenske kulturne zgodovine, jezikoslovja in literarne vede, pa so še tiste, ki so bližje po svojih praktičnih posledicah: upoštevanje oblike v enaki meri kot upoštevanje vsebine (v tradicionalnem pomenu) pelje k večjemu »notranjemu zadovoljstvu«²⁷ ob stiku z umetnostnim delom in šele omogoča branje v vsem obširnem sobesedilu (slovenske) umetnosti. V tej skupini nalog gre za prepoznavanje oblikovanosti besedil v celoti. Sem spadajo tako analiza zgradbe besedila kakor ureditve posameznih njegovih delov. Čeprav se taka analiza nujno vsaj v grobem dotakne predmetne in idejne vsebine, smo pri nas vendar javni na tej točki delo deliti z literarno vodo; to delitev dela zahtevajo delni metodološki pristopi, s katerimi skušamo iz različnih zornih kotov osvetliti umetnino. Pojasnitev besedne umetnine – kolikor jo s spoznavnimi sredstvi danes zmoremo – naj bi torej poglobila bralčevo dožemanje (dekodiranje s pomočjo analize) umetnostne organizacije besedila (ki predstavlja umetnikovo šifriranje sporočila, kar je dejanje sinteze).²⁷ Zaradi posebne vloge umetnostnega besedila v sporočanju je bralec pri tem postavljen pred bistveno drugačna vprašanja kakor ob branju in dožemanju neumetnostnega sporočila.

4.1.1 ZGODOVINSKI VIDIK

Ob zgodovini besedne umetnosti se zdi pojmovanje slogovnega razvoja samo ob sebi umevno. Takšna nazorska usmeritev je dopolnjena še z danes

²⁵ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Oxford: B. Cassirer, 1956.

²⁶ Na primer uvajanje dramatičnega sedanjika v slovenščini za preteklo dogajanje s pomočjo dovršnega sedanjika (prim. Bajec, Kolarič, Rupel: *Slovenska slovnica*, 1956, str. 210) je ponazorjeno s primeri iz realistične pripovedi, ki je zahtevala logično zapovrstnost posameznih faz dogajanja. V ekspresionizmu je bil princip slikanja lahko tudi drugačen.

²⁷ Jurij Mihajlovič Lotman, *Die Struktur des Künstlerischen Textes*, The Brown University, 1971.

običajnimi gledišči v sodobnih literarnih in jezikoslovnih, pa tudi drugih umetnostnih vedah. Predmet spoznavanja je namreč že dolgo predvsem struktura pojavov in kvečjemu njih vrstna delitev, drugi, zlasti zgodovinski vidiki pa se pod napačno ali upravičeno nalepko historicizma potiskajo iz naše pozornosti. Toda ko se postavljajo vprašanja zgodovinske in s tem družbene vloge umetnosti, še posebej pa, ko začenjamo (narodno) zgodovino pojmovati kot zgodovino vseh ustvarjenih sestavov in ne le kot zgodovino nekaterih od teh (na primer pravnih norm), se izkaže, da je na omenjeni način analitično zasnovana znanost ujetnik svoje metode. Zaradi tega si sodobnega spoznavanja značaja in vloge besedne umetnosti ne moremo zamisliti brez povezave obeh vidikov: to je na eni strani zgodovinskega (seveda ne zgolj kronološkega) in drugih sodobnih pristopov, ki v povezavi z zgodovinskim omogočajo natančneje spoznavati izbrano predmetnost. Tak pristop utegne ob podobnih prizadevanjih v sorodnih vedah oblikovati sklenjeno, celovito in organsko, sodobno podobo slovenskega ustvarjanja. Podobo, kakršno Slovenci potrebujemo, da se zavemo družbenih in duhovnih vzgibov, ob katerih smo se izoblikovali.

4.2 SLOG

Slog, to je način oblikovanja umetnostnega sporočila, v ožjem pomenu pa oblika, oblikovanost besedila, odraža različna razmerja: najprej je tu uvrščenost v prostoru in času, ki v vsaki umetnosti kaže na več ali manj stalne, le počasi se spreminjajoče navade v umetnostnem dogajanju. Če slovenska kultura kakor pri večini narodov, zlasti tistih s poudarjenim vase zaprtim sporočevalskim krogom,²⁸ v preteklosti na videz ni bila pobudna v iskanju nove vsebine in novega izraza, pa je zanjo vseskozi značilno, da je pobudam živo sledila, a jih ni zgolj posnemala, marveč kakor vse samosvoje kulture izvirno izrabljala za nova uresničenja. To splošno spoznanje velja za ves

²⁸ Notranja komunikacija, kakor z delovnim izrazom imenujem krog sporočanja v okviru enega jezika (natančno med pripadniki določene narodove skupnosti, ki uporablja – shematsko – en jezik), je bila prvotno značilna za vsak, velik ali majhen narod. Toda v zgodovini nenehno prihaja do tega, da jeziki nekaterih narodov ali kultur sežejo preko svojega prostora in postajajo sredstvo širšega sporazumevanja med narodi (zunanja komunikacija). Jeziki manj številnih narodnih skupnosti so navadno namenjeni pretežno notranjemu sporočanju.

razvoj slovenske umetnosti, za vsa obdobja in vse panoge, čeprav ne za vsako na enak način.

Poleg splošnih razmerij so tu pomembna še osebna, posamezna uredničenja določenega programa.

4.2.1 UMETNOSTNI JEZIK

Za umetnostni jezik²⁹ kot funkcijsko zvrst je značilno, da omogoča že iz definicije največje število slogovno-jezikovnih novosti med vsemi funkcijskimi zvrstmi jezika. Zaradi posebne sporočevalske naloge se v umetnostnem jeziku beseda pokaže v vsej svoji razvidnosti.³⁰ Ustvarjalec gradi (oblikuje, strukturira, šifrira) besedila tako, da usmeri bralca k razpoznavanju sopomenovalne (konotativne) vrednosti pomenov, in sicer preko analize splošnih pomenov v odkrivanju za konkretno besedilo značilnih vrednosti.³¹ Posebni pomeni se pokažejo pogosto s pomočjo novih kombinacij stavčnih vzorcev ali izvirne ureditve povedi, zato jih je treba razbirati v okviru skladenjsko-pomenske figuriranosti besedila, to pa v okviru celotne kompozicije enega besedila ali vsega umetnikovega opusa.³² Kljub temu, da posebni navadno ne zaidejo v prvotni vrednosti v neumetnostne zvrsti, se navadno zgodi, da se polagoma iz vodilne smeri (če slogovna menjava ni prenegla) razširijo v vse zvrsti besedil dobe, oziroma prevlada temeljna značilnost umetnostnih smeri kot slogovno vodilo tudi v neumetnostnih zvrsteh.³³

4.3 VRHUNSKA UMETNINA

Teza v naslovu, da je Cankarjev opus vozlišče slogovnega razvoja, pa terja še eno pojasnitev: v besedno-umetnostnem ustvarjanju razlikujemo med vodilnim, glavnim razvojnim tokom, usklajenim glede na literarni program in stopnjevanim po izpovedni moči ter izvirni (slovenski) reali-

²⁹ Bohuslav Havránek, *Studie o spisovném jazyce*, Praga: CAD, 1963.

³⁰ Hans-Peter Bayerdörfer, *Poetik als sprachtheoretisches Problem*, Tübingen: Niemeyer, 1967.

³¹ Pri tem seveda namenoma zanemarjam zunajjezikovne dejavnike (kakor so skušnja, doživljajsko sobesedilo in podobno).

³² Splošnejši razpon posebnih pomenov je viden še iz širšega konteksta: iz umetnostnih besedil dobe. Določeni pa so še posebej s primerjavo pomenskih vrednosti v zapovrstnih umetnostnih sistemih.

³³ Tako je na primer v dvajsetem stoletju načelo asociativnega sporočanja polagoma in seveda v manj opazni obliki prodrlo tudi v druge, neumetnostne zvrsti.

zaciji, in med številnimi stranskimi rokavi, ki se razlikujejo največkrat v stopnji pripovedne moči, pa tudi (kar je najbrž s tem v zvezi) po drugačnih ambicijah ustvarjalca.³⁴ Pojmovanje glavnega razvojnega toka je seveda še zmeraj vprašanje, odprto za razpravo, posebej ker zadeva ob delikatnost razsojanja, kaj je (in kaj ni) besedna umetnina – oziroma, kaj je vrhunska umetnina. O umetnini namreč prav gotovo ni mogoče govoriti, če so samo formalno izpolnjeni vsi pogoji umetnostne ubeseditve.³⁵ Uresničitve so odvisne od izpovedne moči ustvarjalca in dognanosti zgradbe. Zaradi tega se mi zdi prav, če stilistične analize opravimo najprej ob tem osrednjem, glavnem toku in obenj primerjamo drugo, v svoji vrsti nič manj pomembno besedno ustvarjanje.

4.3.1 CANKAR KOT SIMBOL ZA BESEDNOUMETNOSTNO SNOVANJE NA SLOVENSKEM

To pomeni, da postavljamo ob Cankarjeva samo tista besedila, ki tako sopostavitev prenesejo vsaj glede na sodobno izvirnost slovstvenega dogajanja (ob primerjavi z umetnostnim dogajanjem v svetu). V pričujočem okviru se je bilo seveda treba odreči izčrpnii argumentaciji, zato podpiram misel le z besedili (in avtorji), ki uokvirjajo tezo. To pa seveda ne izključuje morebitne pritegnitve drugih besedil, pa tudi argumentirane zavrnitve del in piscev, ki glavni razvojni tok spremljajo na ravni drugačnega sporočilnega hotenja in moči. Svoje trditve iz istih razlogov opiram na nekatere temeljne značilnosti zgradbe in bistvene prvine ubeseditiv.

Cankarjevo delo se postavlja ob dotedanjo umetnost kot njen logični sklep – in je hkrati uvod in zasnova umetnosti dvajsetega stoletja.^{36 37} No-

³⁴ Boris Paternu, Nastanek in razvoj dveh proznih struktur v slovenskem realizmu 19. stoletja, *Pogledi na slovensko književnost*, Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974.

³⁵ Oblika/zvrst, jezikovna realizacija z zapleteno, večravninsko semantiko, razmerje besednih enot k sporočenemu, popolnost in jasnost sporočila so določeni s strukturo pesniškega dela in dani s pesniškimi aktualizacijami. Prim. B. Havránek.

³⁶ Naslovni izraz vozlišče slogovnega razvoja pomeni, da prihaja v nepretrganem umetnostnem razvoju do nujnega dialektičnega dogajanja, v katerem so prvine ali postopki starejšega avtorja ali avtorjev v posebnem procesu in prenovljeni izrabljeni v novi umetnostni aktualizaciji (prim. tudi Lotman). Za Cankarjevo vlogo v slovenski moderni umetnosti je značilno, da so iz njega zajemali in razvijali ne celovito, marveč specializirano po poti inovacij v smeri posameznih pojavov. To je značilno za vso sodobno slovensko umetnost (prim. N. Šumi, Likovna Moderna in slovenstvo, *Pogledi na slovensko umetnost*, Ljubljana: Partizanska knjiga, 1975).

³⁷ B. Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK,

beno naključje ni, da je postal ob Prešernu simbol za besednoumetnostno snovanje na Slovenskem: kakor s Prešernovo poezijo je tudi s Cankarjevimi besedili slovenska umetnost stopila na najvišjo stopnico besednega ustvarjanja, čeprav je o pomembnem slovstvenem pričevanju in snovanju mogoče govoriti poprej in pozneje. Tako ob Prešernu kakor ob Cankarju govorimo o svojevrstnem skladju z literarnimi programi drugod – in vendar (to je za naše samospoznavanje še kako pomembno) obakrat o izvirni zasnovi iz domačega izročila. Zasnovi, ki je navadno po vsebini sodobna, po oblikovnih novostih – to velja zlasti za Cankarja – pa zadržana in na prvi pogled skorajda konservativna.

4.4 IVAN TAVČAR

Za Cankarjevega predhodnika velja Ivan Tavčar,³⁸ zlasti s črticami *Med gorami*, pa tudi z drugimi besedili. Slogovne značilnosti, ki kažejo na novo, je mogoče najti v kompoziciji, ki se poigrava s komentarji, čeprav jih zdaj skriva, zdaj spet izpostavlja, pa tudi v ubeseditvi, za katero je že značilno omejeno število tipov stavčnih povezav (tako je na primer vzročnost, če se le da zastrta in navadno ni izražena z običajnimi sredstvi za to razmerje, npr. *ker*), posebej izpostavljen pa je tudi zgodovinsko figurirani slog, nasploh značilen za umetnost devetnajstega stoletja.³⁹

4.4.1 PRVINE ZGODOVINSKEGA

Prvine zgodovinskega se kažejo (podobno kot v likovni umetnosti) z različnimi sredstvi: na oblikoslovni ravni z izjemnimi (tudi že v svojem času napačnimi) možnostmi, pri ureditvi povedi (zlasti z umetelnim, /pesniško/ izvrnjenim besednim redom) in tudi z izrabo tipičnega besedja in besednih figur (pridevkov, primer in metaforike). Vse do Tavčarja in Kersnika so kljub novostim še zmeraj opazna retorična načela, vcepljena v stoletjih s šolsko poetiko in retoriko. Vprašanje zgodovinskih slogov v besedni ume-

Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976.

³⁸ M. Boršnik, *Ivan Tavčar, leposlovni ustvarjalec*, Maribor: Obzorja, 1973; B. Pogorelec, Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih, *Jezik in slovstvo*, 28, št. 7/8, 1982/83, str. 285–292.

³⁹ Prim. N. Šumi, *Pogledi na slovensko umetnost*, Ljubljana: Partizanska knjiga, 1975; N. Šumi, Ivan Cankar in slovenska Moderna, 12. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976.

tnosti devetnajstega stoletja je bilo pri nas komaj načeto. Razlog je v izoliranem opazovanju umetnostnega dogajanja in v zanemarjenju celovitega izraza umetnostnega besedila (zlasti glede oblike). Posebej velja to za prvine, ki jih zgolj s površinsko analizo stilistične ureditve ni mogoče zajeti. Pomanjkanje tega spoznanja je občutno zlasti pri nekaterih prirejevalcih Tavčarjevih besedil, celo pri Ivanu Prijatelju, ki na primer Tavčarjeve dikcije ni mogel povezati z apriorno predstavo, kakšna ureditev povedi naj bi se najbolj ujemala s predstavo realističnega sloga, in je po tej predstavi Tavčarja »popravitl«.

V Tavčarjevi in Kersnikovi prozi se kaže tudi rahel odmik v findesièclovsko občutje s stopnjevanim posmehom, izraženim s posebnimi besednimi zvezami (tudi nekaterimi tujkami in iz hrvaščine privzetimi besedami), ki so učinkovale s pomenskim odtenkom otožnega ali ironije.

4.4.2 PREHOD V MODERNO UMETNOST

Soobstajanje izraznih prvin iz različnih zgodovinskih obdobjev v (besedni) umetnosti devetnajstega stoletja ni slučajno, marveč se kaže kot posledica gibanj, ki so se stopnjevala do konca osemnajstega stoletja in ki so peljala v moderni čas. Sprva so bile prej zgodovinski argumenti kulturnega razvoja, spomin na zgodovino, pozneje priprava na zajetje zgodovine v živo sedanjost,⁴⁰ v kateri se je izoblikovala sodobna (zgodovinska) zavest narodov in posameznikov. Razvoj omenjenih prvin je tako logično povezan s potjo v moderno umetnost, v kateri se kažejo nakazana razmerja.

4.5 CANKARJEVA PROZA – PRELOM V MODERNO UMETNOST

Prelom v moderno umetnost je bil dosežen šele s Cankarjevo prozo.

Znano je, da je tako pri Kersniku kakor pri Tavčarju pripoved še vedno plastično zasnovana: nad pripovedno ravnino si stojita v izrazitem

⁴⁰ *Moji modeli so oživeli. Iz teh motnih očij je zasijala duša, – sončna luč izza megle ... Znanee osebe in vsakdanje zgodbe so se spajale v dovršeno harmonijo; sedanjost je stala pred mano v jasnem soglasju z davno minulimi časi in s krasno prihodnostjo, o kakršni je sanjalo moje srce v svojih najlepših urah; stal je pred mano ves kratki trenotek od Adama do Antikrista ... Videl sem ta kratki trenotek v pogledu umirajočih oči – v smebljaju ljubečih usten, – čul sem ga iz vzdihla izmučenih prs.* (Ivan Cankar, *Epilog, Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969, str. 195.)

nasprotju zgodba kot popis nekega zunanjega dogajanja in eksplicirani komentar. Ta zgradba je lahko poljubno zapletena v primeru okvirne kompozicije (z dvojnimi komentarjem) in podobno. Komentar izraža navadno skušenjsko-čustveno spremljavo zgodbe. Zgodba in komentar se pogosto razlikujeta tudi po zgradbi (npr. s perspektivo osebe, časa, izraznimi sredstvi bolj ali manj stopnjevane naklonskosti in tako dalje).⁴¹ Četudi se zdi, da s komentarjem umetnik eksplicira svoje razmerje do zgodbe, je pravo naklonsko (modalno) razmerje po definiciji zmeraj med piscem in besedilom v celoti.

Šele z Moderno, v prozi torej s Cankarjem, se ta relief splošči in zaradi novih razmerij v samem besedilu nekako »pade« na pripovedno ravnino. Pomenska razmerja so določena linearno. V žarišču dojemanja in premišljevanja je umetnik, ki razmišlja najprej o svojem razmerju do dejanskega sveta, nato pa vse bolj o lastnem notranjem doživljanju, kar nakazuje zlasti s skladijskimi in leksikalnimi izraznimi sredstvi. Zgodba je v tej umetnosti le pretveza za sporočanje razmerij.⁴²

4.5.1 SKLADENJSKA FIGURA

Ubeseditev v novi zasnovi seveda nadaljuje izročilo. To je posebej značilno glede omenjenih zgodovinskih prvin, ki izhajajo v prejšnjem obdobju iz retorične šole. Na pripovedni ploskvi jih je mogoče razumeti kot ornament, sestavljen iz ponavljajočih se ali prepletenih delov povedi – ali v okviru nadpovedne strukture celih povedi, s čimer je ustvarjena skladijsko-pomenska figura,⁴³ saj je treba v tej organizaciji upoštevati tako skladijsko urejenost kakor igro pomenskih razmerij, ki nastajajo z zapolnitvami vzorca.

Razloček med skladijsko figuro pri Cankarju in med podobnimi figurami pri prejšnjih avtorjih je v tem, da je figura poprej klasična, to je dosežena s pesniku dovoljenimi posegi v zgradbo povedi, in zato umetelna. Pri Cankarju pa je navadno zgrajena s prepletanjem možnosti naravne dikcije pisnega in govornega jezika.⁴⁴ Prav v tem je treba videti prehod v

⁴¹ B. Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976.

⁴² B. Pogorelec, Metodologija jezikovnostilistične raziskave Cankarjeve proze, *Jezik in slovtvo*, 20, št. 8, 1974/75, str. 272–277.

⁴³ B. Pogorelec, O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. Gramatična figura in metafora, *Simpozij o Ivanu Cankarju*, Ljubljana: Slovenska matica, 1976, str. 290–304.

⁴⁴ B. Pogorelec, O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. Gramatična figura in metafora, *Simpozij o Ivanu Cankarju*, Ljubljana: Slovenska matica, 1976, str. 290–304.

novno, »naravno« poetiko moderne dobe in znameniti, a ne dovolj pojasnjeni Cankarjev odnos do živega jezika.⁴⁵

Skladenjske figure so seveda okvir za najmenitnejše umetnikovo izrazilo, za metaforo.⁴⁶ V začetku novega ustvarjanja, zlasti v času nastajanja tipičnega Cankarjevega stavka⁴⁷ se zdi, da je pomembnejše in opaznejše sredstvo skladenjska figura, na katero so bili pozorni vsi, ki so doslej pisali o Cankarjevem slogu.⁴⁸ Zlasti v drugi polovici Cankarjevega ustvarjanja, od simbolizma dalje, pa po pomembnosti prevladuje metafora (ki je sedaj tudi že vse bolj raznovrstna) ali celo metaforična zgradba, ki temelji na gradnji besedila okrog nosilne metafore.

4.5.2 SIMBOLIZEM

Prelom s starim v delih Moderne zlasti do leta 1899 ne pomeni samo zamenjave optike in predmeta upodobitve ter s tem povezanega novega načina ubeseditve, ampak tudi stopnjevanje sredstev, značilnih že za pozni realizem. Tipična je vseskozi poudarjena otožnost kot posledek preobčutljivega zaznavanja moderne dekadence, čeravno negativna nota ne prevlada, pa tudi vseh oblik posmeha in pomenskih zalomov, ki so značilne za prelomno secesijo. Znotraj Cankarjevega opusa je ob raznovrstnih prvinah mogoče potegniti glavno razvojno črto: med začetnim impresionističnim načinom (sprejetim sorazmerno pozno in izrabljenim za slikanje občutljivih zunanjih in notranjih menjav) in ekspresionistično naravnanimi ubeseditvami ob koncu poti je daljše obdobje, v katerem si je Cankar s svojim oblikovanjem prizadeval ustvariti čas in ukleniti trenutek. To obdobje, ki ga zaradi posebnih ubeseditvenih postopkov, pa tudi idejne gradnje imenujemo simbolizem, je bilo zaradi sorazmerne dolgosti deležno posebnega

⁴⁵ Franc Zadravec, *Iz Cankarjeve poetike – beseda in literatura*, XII. SSJLK, 1976, FF.

⁴⁶ B. Pogorelec, O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. Gramatična figura in metafora, *Simpozij o Ivanu Cankarju*, Ljubljana: Slovenska matica, 1976, str. 290–304.

⁴⁷ B. Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976.

⁴⁸ Med njimi: Joža Mahnič, Slog in ritem v Cankarjevi prozi, *Jezik in slovstvo*, 2/4, 1956/57, str. 152–159. – Joža Mahnič, Oblikovno izrazne prvine njegovega (Cankarjevega) ustvarjanja. *Zgodovina slovenskega slovstva*, Ljubljana: Slovenska matica, 1964. – Jože Toporišič, *Slovenski knjižni jezik* 3, Maribor: Obzorja, 1967. – Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana: CZ, 1964. – Breda Pogorelec, Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja, 5. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1969. – Anton Ocvirk, *Študije ob Zbranem delu Ivana Cankarja*, Ljubljana: DZS, 1967–1976.

notranjega razvoja. Zlasti v nekaterih delih je za ta besedila značilna pomenška in skladenjska ureditev, ki deluje monumentalno (*Hlapec Jernej*).

Tipični Cankarjev stavek (kot ornamentalna in ritmična enota teh besedil), ki je doživljal ob opisani slogovni menjavi določene spremembe, je nastal v impresionizmu.

4.6 SKLEP

Vse te raznovrstne slogovne prvine so ubrane v celovitost modernega slovenskega besedila, ki je iz realizma – z izkoristkom dosežkov impresionizma – tudi v besedni umetnosti naravnano vse bolj k izpovedovanju umetnikovega notranjega sveta. Znano je, da je iz tako različnih slogovnih prvin sestavljena nova, izvirna celota odprla vrsto novih poti, po katerih so krenili posamezni, zlasti prozni ustvarjalci novejše slovenske besedne umetnosti.

Ker je oblikovanost soodgovorna prvina vsakega umetnostnega dela, bi morali biti nanjo pozorni pri vsakem branju takega dela, ne glede na slogovno obdobje, v katerem je nastalo. Toda med uresničitvami v posameznih obdobjih je taka razlika, da se oblikovanosti zavemo pravzaprav le takrat, kadar je zares izpostavljena.

(Breda Pogorelec, *O dveh značilnostih Cankarjevega sloga – gramatična figura in metafora*, 1976)

O DVEH ZNAČILNOSTIH CANKARJEVEGA SLOGA – GRAMATIČNA FIGURA IN METAFORA

5.1 OBLIKOVNA ZGRADBA UMETNOSTNEGA BESEDILA

Cankarjeva besedila so oblikovana do take stopnje, da jih je mogoče razumeti in dojeti – pa tudi občutiti le, če smo na to oblikovno zgradbo in njene prvine do kraja pozorni, če torej beremo tako, da se pomenov zavedamo in jih sprejemamo skozi umetnostno oblikovanost.⁴⁹ Ker je oblikovanost soodgovorna prvina vsakega umetnostnega dela, bi morali biti nanjo pozorni pri vsakem branju takega dela, ne glede na slogovno obdobje, v katerem je nastalo. Toda med uresničitvami v posameznih obdobjih je taka razlika, da se oblikovanosti zavemo pravzaprav le takrat, kadar je zares izpostavljena.

Prispevek je bil prvič objavljen v zborniku prispevkov s Simpozija o Ivanu Cankarju, Ljubljana: Slovenska matica, 1976, str. 290–304.

5.1.1 HISTORIČNE PRVINE V SLOVENSKI BESEDNI UMETNOSTI

Temeljno razliko v posameznih obdobjih je najprej navadno povzročila splošna poetika dobe, ki je zlasti v starejših obdobjih, tako v renesansi in baroku, individualni domiselnosti avtorjev postavljala dovolj stroge okvire.⁵⁰ Ti so se, vsaj pri nas, začeli trgati šele z romantiko. A še vse devetnajsto stoletje, v katerem se je dobro začela in razmahnila slovenska umetnostna beseda,⁵¹ se umetnostni izraz giblje v okviru tako imenovanih historičnih

⁴⁹ Prim. teoretično razpravljanje v: B. Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče slovenskega slovenskega razvoja, *Jezik in slovstvo*, 22, št. 5, 1976/77, str. 129–135; B. Pogorelec, Cankarjevo izročilo, *Jezik in slovstvo*, 22, št. 8, 1976/77, str. 240–247.

⁵⁰ Zadošča že primerjava z znano poetiko Martina Opitza, *Buch der deutschen Poeterei*, 1624. Pomembno je zlasti opozorilo na razmerje med literarnimi zvrstmi in podzvrstmi in predpisanim stilom.

⁵¹ Takšno razmejevanje literature in slovstva je v slovenski literarni zgodovini splošno veljavno, čeprav menimo, da imamo primere umetnostne besede tudi iz starejših obdobj. (Prim. 2. Brižinski spomenik, drobci srednjeveške umetne lirske pesmi, odlomki iz renesančnega jezika slovenskih protestantov, baročna pridiga iz 17. in 18. stoletja, Zizen-

slogov,⁵² to je privzemanja različnih antičnih in drugih zgodovinskih oblik in drobnih načinov upovedovanja za prikazovanje izbrane in določene tematike. (Podobno je na primer ponovljena gotška sakralna stavba, medtem ko velja za dvorec ali upravno poslopje renesančni vzorec; sonet je »posoda« za lirično izpoved ali osebno sporočilo, oda za slovesno razmišljanje; drobne oblike, kakor so retorična zapostavljanja pridevniškega prilastka in drugi klasični posegi pesniške svobode.)

To zazrtost v preteklost, pa tudi obvladanje preteklosti je prineslo s seboj osemnajsto stoletje z družbenimi in duhovnimi pretresi in novostmi, z novo filozofijo in s smermi v umetnosti, ki smo jih vajeni imenovati s skupnim imenom romantika (oziroma predromantika). Do Moderne se je počasi izluščil tudi smisel tega privzemanja zgodovine v sodobni trenutek,⁵³ iskanje narodove in lastne istovetnosti. Iz notranjih nasprotij med učinkom starega in zavestjo sedanjosti, tudi zavestjo posameznika, je vse devetnajsto stoletje težilo k stopnjevanju osebnega izraza – in do konca stoletja je z dokončnim in programskim prelomom s starim, s »secesijo« prišlo do uveljavitve novih nazorskih in umetnostnih načel. V besedni umetnosti je to pomenilo uveljavitev nove, »moderne«, funkcionalne poetike, ki se je stopnjema odvrčala od umetnih konstrukcij. Toda umetnikovo individualno osvobajanje v okviru nove poetike poteka sprva in še dolgo znotraj skupinskih programskih okvirov.

Primerjava z drugimi umetnostnimi govoricami, tu z likovno ume-

čeljeva uvodna pesnitev v Valvasorjevo *Slavo*, rokopisi iz 17. in 18. stoletja, *Pisanice*.) Zaradi tega prikazujemo razvoj te jezikovne zvrsti od začetkov slovenskega jezika in ne šele od časov njegove moderno pojmovane literature.

⁵² Prim. med drugim: Nace Šumi, *Slovenstvo v umetnosti XIX. stoletja*, 11. SSJLK (Dodatek), Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1975.

Historični slog v besedni umetnosti je v privzemanju dogovorjenih zvrsti za določeno tematiko, npr. sonetov, gazel itd. za lirsko pripoved; iz starejših, zaključениh slogovnih obdobjih je tudi privzeta zgradba, z njo pa ubeseditveni postopki in drobne oblike (iz pozne gotike oziroma renesanse dvojna, trojna formula ali členitev, iz baroka je dramatično umetelna patetika ob glavni pomenski osi v besedilu itd.).

O tem pri Prešernu glej tudi v: Boris Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976–1977.

⁵³ [*Sedanjost je stala pred mano v jasnem soglasju z davno minolimi časi in s krasno prihodnostjo, o kakršni je sanjalo moje srce v svojih najlepših urah; stal je pred mano ves kratki trenutek od Adama do Antikrista.* (Ivan Cankar, *Epilog k Vinjetam*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969.)

Interpretacijo prim. v: Nace Šumi, Ivan Cankar in slovenska Moderna, 12. SSJLK, 1976.

tnostjo, nam pomaga potrjevati poskus celovitega gledanja na umetnost. Pri tem seveda upoštevamo drugačne možnosti, naloge in druge vplive, ki spremljajo to ali ono umetnost; ne nazadnje tudi dejstvo, da je umetnostno dogajanje le redkokrat v vseh umetnostih enako intenzivno.

Opomniti je treba še, da je razvoj le shematsko nakazan. Pojavi znotraj te sheme so veliko bolj zapleteni, in to že v sami vodilni umetnostni skupini,⁵⁴ pri nas pa tudi zaradi medsebojnega vplivanja obeh glavnih besednoumetnostnih ravni.⁵⁵ Nadroben prikaz historičnih prvih v slovenski besedni umetnosti ravno tako še čaka na temeljito obdelavo.

5.1.2 POVRŠINSKO UREJANJE POVEDI

Od oblikovanih načel slovenske besedne umetnosti od Prešerna do Moderne se zdi potrebno v okviru veljavnih (in v času spreminjajočih se) poetik pokazati najprej na tisto, ki je v okviru izbrane pesniške oblike dovoljevalo malone poljubno razpolaganje z jezikovnim gradivom.⁵⁶ Najbolj vidno se to kaže v umetelnem površinskem urejanju povedi,⁵⁷ v kateri so členi ne

⁵⁴ Prim. teoretično razpravljanje v: B. Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče slovenskega slovenskega razvoja, *Jezik in slovstvo*, 22, št. 5, 1976/77, str. 129–135; B. Pogorelec, Cankarjevo izročilo, *Jezik in slovstvo*, 22, št. 8, 1976/77, str. 240–247.

⁵⁵ Boris Paternu, *Razvoj in tipologija slovenske književnosti, Pogledi na slovensko književnost*, Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974.

⁵⁶ Prim. številne verzice pri Prešernu in na drugih mestih: *Ran mojih bo spomin in tvoje hvale // glasil Slovincam se prihodnje čase, // (ko mi na zgodnjem gróbu mah porase, // v njem zdanje bodo bolečine spale. (Sonetni venec, Zbrano delo 1, Ljubljana: DZS, 1965, str. 138.)* Oklepaj na začetku in koncu tretjega verzice pomeni, da ni sprememb v naravnem redu povedi. Poleg neposrednih premikov besednega reda imamo na pohodu v naravno diktico že pri Prešernu opraviti z navideznimi premiki: učinek je dosežen z vrivki, ponovitvami oziroma malenkostnimi spremembami zgradbe: *Bile so v strahu, de boš tí, de zale // Slovenke nemško govorit' umetne, // jih bote, ker s Parnasa, so očetne // dežeze, morebiti zaničvale. (Sonetni venec, Zbrano delo 1, Ljubljana: DZS, 1965, str. 142.)*

Prehod v »naravno«, retorično neizumetničeno diktico, kar pomeni novo slogovno orientacijo, torej ni bil revolucionaren, ampak že od začetka postopen. – Prim. tudi: Boris Paternu, *France Prešeren in njegovo pesniško delo*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976–1977.

⁵⁷ Pojem poved uporablja sodobno jezikoslovje za razlikovanje med stavčno strukturo v jezikovnem sistemu in njeno realizacijo – povedjo – v besedilih. Podlaga tej pojmovni delitvi je znano in klasično de Saussurovo razlikovanje med jezikom sestavom (langue) in besedili (parole).

Prim. z: Jaroslav Bauer, Miroslav Grepl, *Skladba spisovné čestiny*, Praga: SPN, 1975. – Jože Toporišič, *Slovenska slovnica*, Maribor: Obzorja, 1976, str. 419.

toliko poljubno prestavljeni kolikor umetelno ločeni. V primerih z dikcijo »naravne« govorne ali pisne povedi, zgrajene po pravih slovenskega jezikovnega sestava, kjer besedne zveze pogosto učinkujejo kot avtomatizmi, čipkasti preplet členov priteguje pozornost. Razstavljanje skladnikov namreč terja, da bralec s tiho analizo pravilno razreši umetelno skladijsko, s tem pa tudi pomensko uganko.⁵⁸ Pri takšni (nezavedni) analizi stopijo v ospredje tudi besedni pomeni, ki se v neoblikovanem besedilu sicer utopijo v vajenem zapovrstju, tu pa zaradi posebne ureditve zaživijo v zaželenih razsežnostih.⁵⁹ Poleg omenjenih pesniških oblik so skladijske besednoredne »uganke« najvidnejše znamenje zgodovinskih slogov v devetnajstem stoletju in na skladijski ravni⁶⁰ učinkujejo podobno kot na pomenski ravnini besedni prenosi, to je metafore (v najširšem pomenu). Te kot besedno-pomenske uganke vzbujajo in vznemirjajo bralevo pozornost.

Od številnih okrasnih oblik, ki jih za oblikovanje besedil ponujajo in svetujejo (zlasti starejše) poetike, sem izbrala ti dve zaradi tega, ker pomeni vsaka jezikovna uganka najmočnejšo pomensko zgostitev; posebej pa še, ker sta obe odvisni od konkretne slovenske jezikovne zgradbe, medtem ko

⁵⁸ Da bi razumel razstavljene člene, mora bralec razrešiti umetelno zgradbo s pritegnitvijo pravil lastnega jezika. Taka analiza poteka – kakor številne podobne operacije – avtomatično.

⁵⁹ Za pomensko ureditev umetnostnega besedila velja znana zahteva, da naj bo oblikovano besedišče (tudi frazeologemi) *razvidno*. To pomeni, da naj po možnosti s pomočjo izbrane oblike bralec polno asociira izbrane pomene in naj jih ne sprejema avtomatično kakor besedje neumetnostne zvrsti. Prim. o tem in drugih vprašanih umetnostnega oblikovanja številne sodobne stilistične študije, med njimi morda: Hans-Peter Bayerdörfer, *Poetik als sprachtheoretisches Problem*, Niemeyer, 1967.

Pojem *razvidnosti* je blizu znanemu pojmovanju umetnostne aktualizacije (Bohuslav Havránek, *Studie o spisovném jazyce*, 1963 in številne češke razprave iz stilistike) oziroma *konotacije* (med drugimi v jezikoslovni stilistiki: Jurij Mihajlovič Lotman, *Struktura hudožestvennega teksta*, 1970).

⁶⁰ Pojem *skladijska ravnina* je iz praške funkcijske šole tridesetih let: jezikoslovje si predstavlja sistem jezika urejen funkcijsko po ravninah, ki združujejo jezikovna znamenja in odnose med njimi po funkciji, ki jo opravljajo. Jezikovna znamenja delijo po de Saussurovem pojmovanju glede na razmerje med vsebino in obliko, pri čemer pomeni v funkcijskem pogledu vsebina »višjo« in oblika »nižjo« funkcijsko raven. Po tem pojmovanju si danes jezikoslovje predstavlja pet ravnin, višje so usmerjene k vsebini, nižje k obliki, vsem nadrejena je semantična ravnina (po tem se je češko jezikoslovje veskozi razlikovalo od sodobnega ameriškega). Ravnine so od nižjih k višjim: fonetična (fonološka), morfonološka, morfematska, stavčnočlenska (skladijska), semantična (pomenska). Prvine dveh sosednjih ravnin, na primer skladijske in pomenske, so med seboj v razmerju oblike in vsebine.

druge okrasne oblike, najsi so to paralelizem, hiazem, anafora, epifora in desetine drugih, veljajo na splošno. Seveda so tudi te kakor ostale prvine oblikovanosti, zlasti glasovne, odvisne od možnosti slovenskega jezikovnega sestava in ravno tako pomagajo pri ustvarjanju razvidnih pomenskih razmerij, vendar manj intenzivno od prej omenjenih.

Na umetnostno moč metaforične uganke vpliva njena stopnja. Metaforičnega prenosa iz vsakdanjega slovarja se skorajda ne zavedamo več, tej »vsakdanji metafori« je blizu metafora, ki je obogatila naše predstave iz velikega teksta kulture in je zato največkrat privzeta in splošna. V osebni izpovedi pa ima največji učinek seveda tista, ki jo umetnik iz svojega pesniškega slovarja postavi na novo. V poetiki devetnajstega stoletja je razumljivo, da morajo biti skladniki takšne individualne metafore sprva blizu vajenemu metaforičnemu sistemu in tako v skladu z bralečvo izkušnjo in veljavnimi splošnimi pomeni besede, da razrešitev metafore ni otežena.

Razliko med »zgodovinsko« in »naravno« poetiko sem pokazala ob poeziji, velja pa razumljivo tudi za prozo. Izrazna sredstva so do neke mere drugačna. Prav pri besednem redu so možnosti figurativnih premikov manjše kot v poeziji (najbolj opazni med njimi so na primer prestavljanje prilastkovih položajev ob odnosnici⁶¹ ter stava klitik), zato pa je zgodovinski učinek dosežen drugače, zlasti s posebno, mestoma naravnost togo ureditvijo povedi (na primer z dvojno, trojno členitvijo,⁶² s posebno razvrstitvijo podrejenih povedi ob nadrejeni in podobno).

Opisana shematična predstava o deležu zgodovinskih slogov v slovenski besedni umetnosti devetnajstega stoletja je nastala ob delih s tradicionalno slovensko knjižno normo. Toda umetelna poetika je spodbujala tudi nekatere izrazito umetne in nesistemske posege v jezik (na primer Koseškega, ki je dosegel učinke zlasti s svojevrstnimi besedotvornimi postopki). Umetelna dikcija takih besedil seveda povečuje odmikanje pisne nor-

⁶¹ Danes običajno uporabljamo v slovenskem jezikoslovju pojmovanje levega in desnega prilastka (J. Toporišič, *Slovenska slovnica*, Maribor: Obzorja, 1976), pri čemer je na levi strani od samostalniškega jedra v sintagmi ujemalni prilastek (pridevnik), na desni strani vse vrste neujemalnega (s prilastkovim stavkom vred). Prestavljanje iz vajenih običajev povzroča slogovno opaznost.

⁶² Dvojna, trojna členitev, tudi formula pomeni stilizacijo, ki deluje bolj ali manj dosledno po principu (priredno) zloženih delov povedi. Načelo že antične retorike ni poudarjalo samo krasilnosti, ampak tudi gospodarnost, saj je tako realiziran stavčni vzorec pomensko (dvakrat, trikrat) bogatejši od navadnega. Kot pravilo slogovnega oblikovanja je pri nas znano iz 16. stoletja (renesansa, jezik slovenskih protestantov), pojavlja pa se iz antike že v gotiki.

me od »naravne« govorne norme. Spopad med obema normama ima več razsežnosti: družbeno, saj mlado meščanstvo s preoblikovanjem naravnega jezika po svoje izraža moč; narodno politično, ki izvira iz prve: v »zgodovinskem« stoletju se slovenska zavest poudarja z zgodovinskimi (čeprav napačno interpretiranimi) dejstvi; umetnostno z nezadržnim, čeprav prevladnim in počasnim razdiranjem starega. Odraz tega spopada je tudi knjižna norma. Pisni normi je bil še lahko podlaga knjižni dogovor (z nesistemskim upoštevanjem nesrediščnih narečij), nekoliko mlajša govorna norma pa teži po kolikor mogoče živi govorni osnovi, seveda v jasni, kultivirani različici.

5.2 NOVO OBLIKOVANJE

»Prelom« s starim se je začel že pred Moderno, najvidneje v predhodniški prozi Ivana Tavčarja. Moderna je storila v tem procesu poslednji korak in začela v slovenski umetnosti novo poglavje. Cankar je vpeljal novosti postopoma, zdi pa se, da so bile glavne dognane do *Vinjet* oziroma do izdaje črtic z naslovom *Ob zori*, od koder sta znani in velikokrat navajani programski sporočili,⁶³ iz katerih tudi lahko sklepamo na značilnosti slogovne usmeritve,⁶⁴ pravilna slogovna usmeritev teh besedil je namreč pomembna za njih razumevanje. Kakor je za slovensko umetnost navadno značilno, da je vsebina pogosto v živem sozvočju z umetnostnimi tokovi drugod, tudi avantgardna – oblikovana pa je na tradicionalen ali celo nekoliko konservativen način⁶⁵ – tako je tudi s Cankarjevo prozo, ki se od navedenih začetkov razvija proti ekspresionizmu. Zgodilo pa se je tudi, da se je razkroj starega začel s poskusi v novo obliko, novo poved,⁶⁶ z novim besediščem, kar velja za Cankarjevo mladostno prozo do *Vinjet*, s poskusi torej, ki so trajali skoraj celo desetletje – prav tako dolg razvoj je spremljal pisateljevo pot v ekspresionizem.

⁶³ *Pripetilo se je nekaj čudovitega v mojem ateljeju in v meni samem ... Moji modeli so ožive- li. Iz teh motnih oči je zasijala duša, – sončna luč izza megle ... Znane osebe in vsakdanje zgodbe so se spajale v dovršeno harmonijo; [...] K vragu vse teorije! Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše [...].* (Ivan Cankar, *Epilog, Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969.)

⁶⁴ Izidor Cankar, *Uvod k Zbranim spisom 6 Ivana Cankarja*, Ljubljana: Nova založba, 1927.

⁶⁵ N. Šumi, *Pogledi na slovensko umetnost*, Ljubljana: Partizanska knjiga, 1975.

⁶⁶ B. Pogorelec, *Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja*, 5. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1969.

Do nove slogovne ureditve je prišlo najpoprej s temeljito spremembo v osnovnem razmerju do umetnostne naloge, kar je seveda vplivalo tudi na način oblikovanja. Za slovensko realistično besedilo, tudi neposredno pred Moderno, je značilno, da je pisec do oblikovane zgodbe (dogajanja) v kritičnem razmerju, ki je zdaj bolj, zdaj manj vidno izraženo in tako name-noma postavljeno kot nasprotje dogajanju. Plastična oblikovanost te pri-povedi je dosežena s kontrastno postavitvijo obeh pripovedi, o dogajanju in o komentarju, na pripovedno ravnino. Seveda so v razvoju realistične pripovedi mogoče tudi drugačne upodobitve: v njih je komentar tako ali drugače reducirana in ga odkrije šele natančnejša analiza v vzročnih poja-snilih znotraj samega dogajanja.⁶⁷ Opisani učinki so najpogosteje doseženi z menjavo pripovedne optike, to je z različno časovno, osebno in modalno perspektivo ter z niansiranjem v besedišču. Prehodi z ravnine na ravnino so navadno nakazani z jezikovnimi sredstvi.

Nasproti temu postane predmet moderne umetnosti umetnikovo razmerje do življenja.⁶⁸ Umetnik je v žarišču sveta, svet oblikuje sprva bolj, pozneje manj natančno (v logiki iz tradicije realizma, naturalizma), a čed-alje bolj jasno z namenom, govoriti o lastnem razmerju do tega življenja, o lastnem spoznanju.⁶⁹ Razmerje kot predmet umetnostne ubeseditve samo ob sebi pripelje do spremembe v načinu oblikovanja: namesto plastične reliefne zgradbe gre sedaj za nekakšno projekcijo na samo pripovedno plo-skev. To je nakazano sčasoma tudi s kompozicijo, v kateri logično upo-dabljanje zamenja sopostavljanje dejstev.⁷⁰ S tem smo seveda opozorili le na zunanjo, vidno površino besedila, nedotaknjena pa je ostala globinska zgradba pomenov in izkušenj, živih in zgodovinskih, vsega tistega, kar se ponuja urejenemu razmišljanju o pomenu novega oblikovanja.

Takšna umetnost zahteva seveda sintetično branje z izrazitim hierar-hičnim vrednotenjem pomenljivejših in manj pomenljivih delov besedila, ki so nemara zaradi tematike ali iz tradicije med seboj slogovno različni.

⁶⁷ Tomaž Sajovic, *Pomenske strukture v Tavčarjevi kratki prozi med letoma 1871 in 1888*, Diplomaska naloga, Filozofska fakulteta v Ljubljani, 1977.

⁶⁸ Breda Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK, 1976.

⁶⁹ Izidor Cankar, *Uvod k Zbranim spisom 6 Ivana Cankarja*, Ljubljana: Nova založba, 1927.

⁷⁰ Sedaj se spremeni tudi kompozicija poetičnih tvorb, ker ne obstoji več iz časovne in logične zapovrstnosti dogodkov, kakor komponira naturalist, ampak iz ritmične juks-tapozicije enakih sestavnih delov. (Izidor Cankar, *Uvod k Zbranim spisom Ivana Can-karja*, 1927, Ljubljana: Nova založba, str. XV.)

Vodilno pri branju je prepoznavanje osnovnega oblikovanega principa in temeljne ideje, ki se ji ostali deli besedila podrejšajo. Nova umetnost se zaveda lastne dialektike: notranje različnosti in hkrati celovitosti.⁷¹ Spremembe kaže v tej smeri iskati od samih začetkov, pri katerih se novo najvidneje kaže v spremenjenem izrazu.

Zahtevna naloga pravilnega branja spremlja bralca na vsej poti slogovnega razvoja v okviru nove umetnosti. Vseskozi zadevamo kakor na začetku na prvine, ki so za pomen vodilne, in na tiste, ki samo modificirajo sporočilo. Pa tudi med vodilnimi se moramo odločiti med prevladujočim načinom in med morebitnimi drugimi prvinami. Sprva je tak spopad med tradicionalnim realizmom oziroma naturalizmom in pomembnejšim novim impresionističnim načinom, ki s posebno stilizacijo prodira v same začetke Cankarjeve proze in – značilno – ostaja kot oblika konstanta v vsem Cankarjevem pisanju. Ta impresionizem (verjetno niti v začetku, ko raste iz slovenskega realizma!) ne izzveni zgolj v slikanje menjav zunanjega, pač pa skuša ujeti razpoloženje in razmerje, kar je – kot rečeno – poglavitna težnja te umetnosti. Temu prvemu obdobju, ko vtis beži pred vtisom in se razpoloženje umika novemu, drugačnemu,⁷² ko je pomembna »niansa«, odtенок, trenutek v tej spremenljivosti, sledi logična težnja po nečem, kar naj trenutek, bežno, uhajajoče spoznanje zaustavi. Novo poglavje Cankarjeve umetnosti traja sorazmerno dolgo, a se na kraju razreši v slikanje notranjih vizij (sveta in lastnih čustev).

Glavno razvojno pot (iz realizma, naturalizma v Cankarjev impresionizem, iz impresionizma v simbolizem, iz sinteze obojega proti ekspresionizmu) spoznamo najjasneje z oblikovno analizo, z njeno pomočjo izluščimo prevladujoči pomen, pa tudi pripišemo ustrezno mesto drugim, v prvi vrsti pomenskim prvinam, na primer dekadence, s katerimi je dosežena posebna (pomenska in deloma oblikovna) barvitost, ki je vnesena v besedilo zlasti s temnimi pomenskimi toni in z izredno splošnim zanikanjem.⁷³ Tudi ta barvitost spremlja Cankarjevo prozo do konca, vendar ne več tako

⁷¹ Prim.: *Pripetilo se je nekaj čudovitega v mojem ateljeju in v meni samem ... Moji modeli so oživeli. Iz teh motnih oči je zasijala duša, – sončna luč izza megle ... Znane osebe in vsakdanje zgodbe so se spajale v dovršeno harmonijo; [...] K vragu vse teorije! Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše [...].* (Ivan Cankar, *Epilog, Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969.)

⁷² Prim.: Ivan Cankar, *Epilog, Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969.

⁷³ Erika Kržišnik, *Zanikanje in njegova vloga v Cankarjevih Vinjetah*, Diplomski naloga, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1977.

intenzivno kakor v začetku. Pač pa narašča upovedovanje, delno ali polno, s pol negativno projekcijo sveta, sem uvrščam mesta, s katerih se avtor posmehuje z ironijo, s sarkazmom, z grotesko, pa tudi s humorjem. Učinek je v besedni umetnosti podoben kot v likovni umetnosti konca stoletja nekatere poteze, zalomi, s katerimi naj bi bilo poudarjeno umetnostno hotenje in svoboda oblikovanja.

Nova slovenska besedila so oblikovana (= notranje strukturirana) nadvse zapleteno in umetelno. Stilistično raznorodna mesta se stopenjsko podrejajo pomensko in oblikovno ključnemu delu sporočila, glavna slogovna ureditev pa je še modificirana pomensko (do neke mere tudi oblikovno) pod vplivom dekadence in – secesije, ki bi ji lahko pripisali omenjene zastranitve v smeh in posmeh. Ker se te značilnosti kažejo že pred Moderno, bo zanimivo pokazati usodo teh smeri v slovenski literaturi pred njenim nastopom – in preko nje v dvajseto stoletje.

Oblikovanost pripovedne (izpovedne) ploskve Cankarjeve proze kaže vse prvine novega sporočanja, za katero je značilna do skrajnosti racionalna izraba jezikovnih znamenj. Uглаšeni red jezikovne organizacije se najbolj zgovorno kaže v zgradbi povedi z značilnim členjenjem, pa tudi v drugih izraznih sredstvih. Členjenje je posebna pomenska in oblikovna ureditev povedi z izrabo pravila o naraščanju pomenske moči proti koncu enote poleg zgodovinske dvojne, trojne členitve stavčnih členov ali njih delov ter z umetelnim prepletanjem jezikovnih znamenj. S temi zgodovinskimi oblikami je nova strukturiranost sprva kar malo prikrita! Zvočno uresničenje tega reda, zlasti ornament v številu zlogov, besed v stavku, v dolžini besed, poseben red v variacijah oblik, v leksikalni zapolnitvi, pa tudi skladna glasovna organizacija, vse to ustvarja posebne ritmične učinke in ritmično ubranost. Znani učinek prihaja torej od organizacije povedi⁷⁴ in seže od pomenske zgradbe do ritma. Tak dvojni učinek je zaradi dvojne narave jezikovnega znamenja mogoč samo pri besedni umetnosti.⁷⁵

⁷⁴ Pojem organizacija povedi vsebuje prikaz organizacije povedi glede na skladejansko (sintagmatsko) strukturo povedi, na naklonsko realizacijo in besednoredno ureditev, ki je povezana z vpetostjo v nadpovedno zgradbo. Splošna pravila te ureditve omogočajo tudi drugačne, zato slogovno obarvane rešitve.

⁷⁵ Jezikovna znamenja se po de Saussurovem pojmovanju delijo glede na razmerje med vsebino in obliko, pri čemer pomeni v funkcijskem pogledu vsebina »višjo« in oblika »nižjo« funkcijsko raven. Po tem pojmovanju si danes jezikoslovje predstavlja pet ravnin, višje so usmerjene k vsebini, nižje k obliki, vsem nadrejena je semantična ravnina (po tem se je češko jezikoslovje vseskozi razlikovalo od sodobnega ameriškega). Ravnin

Zaradi vsega tega zapletenega reda deluje besedilo kot celota marsikdaj zabrisano, abstraktno, splošno. Naj je vizija sveta mestoma izražena še tako nazorno, opisana ureditev to nazornost praviloma razblinja in zabrisuje, kar kaže, da je morebitno dogajanje, zgodba v takem delu pretveza, izgovor, da je umetnik lahko izpovedal svoja razmerja. Ta so lahko zelo neposredno izražena (od tod očitki moraliziranja!) ali pa jih je mogoče izluščiti iz nadpomenske zgradbe. Od izraznih sredstev je treba tu še posebej omeniti stopnjevano vlogo izrazov naklonskosti, med katere štejem poleg izrazov tako imenovane splošne naklonskosti (z veliko vlogo zanikanja) in posebnih, tudi rafiniranih leksikalnih zvez, še posebej enodelni stavek⁷⁶ in zlasti individualno metaforo.

V omenjenem prvem obdobju Cankarjevega ustvarjanja so bile postavljene osnovne črte zgradbe in njene posamezne prvine: nadpovedna zgradba z ureditvijo in značilno členitvijo prvin. Pomenske prvine so sorazmerno maloštevilne: orisi krajine, osebne karakterizacije (razmerja so izražena tudi s pritegnitvijo dogajanja), meditacije (razmerja so neposredno izražena). Znan je potek povedi z izpostavljenim besednim redom⁷⁷ in nakazana pot figuriranja. Opuščanje neposrednih izrazov vzročnih razmerij (podredij s *ker*) oziroma zamenjava s prirednim vznesenim *zakaj* je

ne so od nižjih k višjim: fonetična (fonološka), morfonološka, morfemska, stavčno-členska (skladenjska), semantična (pomenska). Prvine dveh sosednjih ravnin, na primer skladenjske in pomenske, so med seboj v razmerju oblike in vsebine.

⁷⁶ Ob tem vprašanju je bilo – seveda ne še s teoretičnim aparatom, ki je danes na voljo – precej napisanega, zlasti pomembno je razpravljanje J. Mahniča v poglavju Jezik, slog in ritem njegove (= Cankarjeve) proze v 5. zvezku *Zgodovine slovenskega slovstva*, Ljubljana: Slovenska matica, 1964, str. 134. Pri tem nakazuje na dve obliki takih stavkov, na »brezosebne« in na prehodne s splošnim osebkom »nekaj«.

⁷⁷ Za Cankarjevo poved je značilna stava z izrabo pomenskega žarišča v končnem položaju, v jedru: z izrabo naravnih poudarnih (slogovno izpostavljenih) mest je Cankar ustvarjal občutje nenavadnega, taka stava je seveda pomembna tudi za pomensko zgradbo, saj sama nakazuje odmik med dejanskim in umetnostnim. Primerov je veliko: izbrala sem dvojce: *In pripetilo se je v mojem ateljeju nekaj čudovitega. (Vinjete).* – V jedru je *nekaj čudovitega*, njemu bližje je zveza *v mojem ateljeju*, ponavljanje takšnih povedi seveda ustvarja tudi ritmično izkušnjo. – *Na hrib je stopil tujec. (V samem začetku Krčmarja Elije).* – V jedru je *tujec*, beseda, ki pomeni že takoj na začetku tudi idejo povesti, hkrati pa obstaja zanimiva igra med pomenom naslova in besedo, ki je lahko ocena imena v naslovu.

Tudi ta vprašanja so bila že načeta, opisana brez jezikoslovnega aparata, vendar ne manj prodorno. Najti jih je v delu Dušana Pirjevca, *Ivan Cankar in evropska literatura*, 1964, str. 279.

v skladu z zabrisovanjem nekaterih neposrednih logičnih razmerij, značilnih za realizem, ob novi tehniki sopostavitve. Z jezikovnimi sredstvi je nakazano prehajanje z glavnih pomenskih polj, zlasti od dejanskega v vizijo, neresnično, ironizirano in podobno, kar kot oblikovano načelo obvelja še potem, ko se je od realizma podedovana logika umetnostne zgradbe umaknila novemu redu. Določena so tudi že glavna pomenska polja, iz katerih se bodo kasneje razvili simbolni pomeni.⁷⁸ Dialog je tudi v tej umetnosti vse bolj očitno sredstvo izraznega zgoščevanja, izražen je s skrajno stilizacijo, ki postavlja jasno mejo med to izrazno obliko in pravim posnetkom pogovora. V tem času je tudi nakazana pot od zgradbe skice, črtice v daljšo pripovedno obliko.⁷⁹ Ponavljanje motivov⁸⁰ in njih obdelavo v mlajši Cankarjevi prozi je mogoče primerjati s ponovnim študijem iste motivike pri slovenskih slikarjih impresionistih, posebej pri Jakopiču.

Od izraznih sredstev, ki v Cankarjevih delih najprej pritegnejo bralčevo pozornost, je treba še poudariti prav omenjeno razčlenjeno poved, ki je iz prvega obdobja ostala značilna ves čas Cankarjevega ustvarjanja. Razvila se je iz tradicije, iz predhodniškega realizma,⁸¹ oblikovana je v duhu impresionizma, vendar z napredno nalogo, izraziti menjave notranjih vzgibov. Ta načela so mestoma stopnjevana pod vplivom dekadence, poved je zato zdaj nervozno razčlenjena, spet odrezavo kratka, upočasnjena v zadrževanju trenutka. Splet tega vpliva in secesije je tako imenovana »zalomljena« dikcija z izrabo oblik, ki so hoteno nasprotno od veljavne norme. V teh hotenih odklonih od veljavnega in običajnega besednega reda – pa tudi v hoteni, literarni rabi vseh vrst zlasti svetovljanskih tujk in slavizmov iz meščanske publicistične slovenščine konca devetnajstega stoletja je pomemben ne samo zunanji slogovni učinek, marveč predvsem njih funkcija

⁷⁸ Prim. Izidor Cankar, *Uvod k Zbranim spisom 6 Ivana Cankarja*, Ljubljana: Nova založba, 1927.

⁷⁹ Prim. Izidor Cankar, *Uvod k Zbranim spisom 6 Ivana Cankarja*, Ljubljana: Nova založba, 1927.

Tudi: Fabula je torej razkrojena na brezštevilo množico demonstracij iste ideje in je neskončna, kakor je življenje, oblikujejo se vedno na novo k istemu izrazu, v pesnikovi predstavi samo neskončno. (Izidor Cankar, *Uvod k Zbranim spisom Ivana Cankarja*, Ljubljana: Nova založba, 1927, str. XVI.)

⁸⁰ Izidor Cankar, *Uvod k Zbranim spisom 6 Ivana Cankarja*, Ljubljana: Nova založba, 1927.

⁸¹ Prim. B. Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče slovenskega slovstvenega razvoja, *Jezik in slovstvo*, 22, št. 5, 1976/77, str. 129–135, tudi B. Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK, 1976.

v besedilu. Prehod na pomensko novo mesto je navadno oblikovno označen, prav tako prenehanje funkcije. (Zgovoren zgled za to je znano mesto z advokatovim govorom v *Tujcih*,⁸² kjer z besednim redom, ki naj simbolizira meščanski ponos – izrazi svoje odklonilno razmerje: kakor hitro je ironija nefunkcionalna, je vpeljan »običajen« besedni red.) Prehod tudi največkrat ni izražen zelo naravnost, marveč z rafiniranimi pomenskimi obrati.⁸³

Opisana poved je doživela pomembno spremembo v simbolističnem obdobju: slovesno členjena povzdiguje pomene, ki so v žarišču sporočanja, posebej še simbole. Manjše število tipov povedi in dosledno ponavljanje je ob strogi zasnovi temelj monumentalnega učinka. Na zadnji postaji Cankarjeve poti, v obdobju, ki je težilo v ekspresionizmu, prevlada sproščena ureditev povedi. Pozornost zdaj ni več uprta k povedi kot značilnemu kazalcu posebnega Cankarjevega sloga, marveč k metaforičnemu izražanju vizij, k oblikovanju metaforičnih polj in njih nemetaforičnemu prepletu, se pravi, da je prevladujoče sredstvo oblikovanosti v tem obdobju metafora.

S tem seveda nočem zmanjševati pomena vseh sredstev v vseh obdobjih, trdim le, da se z razvojem slogotvorna teža preveša od začetne povedi k vse bolj razvitim pomenskimi prenosom oziroma metaforiziranemu besedišču. Vmes je dolgo obdobje simbolizma: čas, ko se umirjajo variacije povedi v figurah bolj ali manj umetelnega ponavljanja določenih tipov: taka oblika izpostavlja pomene ter stopnjuje gradnjo z metaforo in njenimi razvitimi izpeljankami, kakor sta podoba oziroma alegorija.

5.2.1 GRAMATIČNA FIGURA

Gramatična ali skladenjska figura, ki je spodbudila to razmišljanje, zajema v našem gradivu vse figure, ki so ustvarjene z odstopi v organizaciji povedi ter z morebitnim posebnim redom v nadpovedni zgradbi. Pod tem imenom, navadno pa pod številnimi natančnejšimi oznakami⁸⁴ zajema skladenjska figura od antične retorike sem številne stalne oblike ureditve

⁸² *Advokat* [...]. Postavljal je v tem delu svojega govora pridevnike za samostalnike, zato da so dobile besede nekak slovesen zvok. »Narod slovenski,« – tako je govoril – »je majhen in ubog in zaničevan od sosedov mogočnih.« (Ivan Cankar, *Tujci*, Zbrano delo 9, Ljubljana: DZS, 1970, str. 22.)

⁸³ Pri tem gre za zveze med dvema odstavkoma: razpoloženje, ki ga slika na koncu prvega odstavka, se v naslednjem preljuje v opis okoliščin, mestoma je opaziti komplicirano prepletanje pomenov med odstavki. S komaj opaznimi jezikovnimi sredstvi nakazuje prehod v ironijo in podobno.

⁸⁴ Matjaž Kmecl, *Mala literarna teorija*, Ljubljana: Borec, 1976.; Ewa Miodońska, Adam Kulawik, Marian Tatara, *Zarys Poetyki*, Varšava: PWN, 1974.

povedi. Najbolj znane med njimi so paralelizem, hiazem, različni prepleti obojega,⁸⁵ sem pa spadajo tudi ponavljanja besed v nadpovedni zgradbi (na primer anafora s ponavljanjem iste oblike v več zapovrstnih začetkih), epifora, s ponavljanjem na koncu ter spet preplet obojega, pri čemer je beseda na koncu prve povedi v poudarno izpostavljenem položaju, na začetku druge pa v položaju najmanjše pomenske moči.

Čeprav bi se zdelo, kakor da je ornamentalno oblikovanje te vrste nadaljevanje zgodovinskih slogov, kakor rečeno v moderni umetnosti opisane retorične figure ne morejo biti več grajene na način, ki smo ga vajeni od Prešerna sem. Moderna poetika je prinesla v literaturo pomembno oblikovano možnost, zgradbo živega, govornega jezika (seveda v knjižni podobi!). Doma iz krajev, od koder je govorna podlaga v sedemdesetih letih na novo znanstveno utemeljeni govorni normi slovenskega knjižnega jezika,⁸⁶ je znal Cankar prisluhniti tudi tistim prvinam, ki v novo normo niso mogle biti zajete.⁸⁷ Svoj sicer umetelni stavek je Cankar zasnoval s hkratno izrabo pisnega in govornega jezika in tako ustvaril novo, funkcionalno utemeljeno figuro, ki je značilna prvina njegove oblikovanosti. Po taki poti je ustvarjal poseben pomensko-ritmični red z enim ali celo več poudarki v upočasnjeni povedi.

Zgled take ureditve je znana poved *Velik je najin svet, in krasen*.⁸⁸ Čeprav je bila kot zgled posebne ritmične ureditve obravnavana tudi v sklopu nadpovedne strukture, poskusimo v luči teh razmišljanj pojasniti notranjo zgradbo tega vidnega pomensko-ritmičnega ornamentalnega člena. Na začetek in konec povedi postavljeni pridevnik (iz povedkovega določila) ustvarja simetrično strukturo ob v središče postavljeni sintagmi *najin svet*. Če bi uporabil nezaznamovani red z osebkom v začetku povedi, ne bi mogel izraziti ideje, kakor je pravilno ugotovil D. Pirjevec. Ločitev

⁸⁵ *In njihove oči so zmerom odprte in odprte so njihove duše in njih strune pojo neprestano.* (Ivan Cankar, *Ob zori*, Zbrano delo 9, Ljubljana: DZS, 1976, str. 147.) Polisindetična figura je tipičen zgled zgodovinske figure: prva in tretja poved sta enako, torej paralelno zgrajeni (osebkovi frazi sledi povedkova), vmes je v to zvezo postavljena poved z nasprotnim redom. Med prvo in drugo je torej hiazem, ki je posebej poudarjen še s ponovitvijo pridevnika *odprte* v povedku na koncu prve in na začetku druge povedi.

⁸⁶ Stanislav Škrabec, O glasu in naglasu našega knjižnega jezika v izreki in pisavi, *Jezi-koslovna dela* 4, Nova gorica: FSK, 1998, str. 11–60.

⁸⁷ Razmerje med stavčno fonetiko in skladenjskimi kategorijami seveda ob normiranju glasovne podobe slovenskega knjižnega jezika še ni pojasnjeno.

Prim. Jože Toporišič, *Slovenska slovnica*, Maribor: Obzorja, 1976.

⁸⁸ Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana: CZ, 1964, str. 279–282.

delov stavčnega člena je v obdobju historičnih slogov kaj pogosta, le da tukaj ne gre za pesniško svobodo, marveč za izrabo običajnih jezikovnih pravil: prvi pridevnik *velik* je s posebnim poudarkom na začetku povedi po pravilih (največkrat govornega) subjektivnega besednega reda in ga zato spremlja iktus,⁸⁹ to še ni vzklík (ali vsaj ni nujno vzklík), kakor skuša interpretirati Pirjevec. Besedi z iktom zaradi nenavadnosti nujno sledi premor, v izgovoru je torej podobno nujno ločena od drugega dela povedi – kakor mora biti (tokrat z zaznamovanim premorom) ločen drugi pridevnik (*in krasen*), ki nosi značilni poudarek dodatne zveze. Taki dodatki so značilni za govor. Prvi premor upočasnjuje ritem in tako izpostavlja glagolsko vez z osebko skupino (*je najin svet*). Ta je zdaj v sredi figure in v položaju običajnega pisnega poudarka, ki pa tokrat zaradi ikta na prvem pridevniku ne more biti realiziran drugače kakor z upočasnjenim ritmom. Figura je tako simetrična s poudarkoma na pridevnikih na začetku in na koncu, vendar je pomensko-ritmično in optično izpostavljen osrednji osebko del, ki je tudi nosilec ideje. Figura kakor da je iz klasičnega obdobja zgodovinskih slogov na začetku devetnajstega stoletja, toda ureditev členov s premori vred se ravna po živih pravilih jezika, ne po pravilih retorike. S takimi postopki je oblikovanost Cankarjevega besedila že v smislu nove poetike, pa naj se zdijo učinki še tako umetelni. Na videz torej še javena zgodovinska krasilnost, na znotraj nova funkcionalnost, po kakršni je težila secesija. Pot od tod v moderno umetnost dvajsetega stoletja je peljala še dolgo v isti smeri, le s tem, da so posamezni oblikovalci vsak zase razvijali postopke, ki imajo svoj izvir v Cankarjevih »izumih«, nekateri tudi skozi pregledjevske »maniro«, ki pa ima prvotno ravno tako svoje funkcijsko ozadje.⁹⁰

To načelo živega jezika je pri Cankarju razen v nekaterih znanih odklonih s forsiranim menjavanjem ustaljenih mest atributa prevladovalo pri omenjenem figuriranju vseh vrst, pa tudi pri sami gradnji povedi. Zlasti pri razvrščanju členov proti pomenskemu žarišču na koncu povedi, zato je v povedih z vezjo ali z neprehodnim glagolom osebko del zelo pogosto v jedru,⁹¹ nasprotno pa je pri prehodnih glagolih ali pri glagolih s potrebnim

⁸⁹ Prim. za ruski jezik: *Grammatika sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, Moskva: Nauka, 1970.

⁹⁰ Prim. teoretično razpravljanje v: B. Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče slovenskega slovenskega razvoja, *Jezik in slovstvo*, 22, št. 5, 1976/77, str. 129–135; B. Pogorelec, *Cankarjevo izročilo*, *Jezik in slovstvo*, 22, št. 8, 1976/77, str. 240–247.

⁹¹ O besednem redu glej v Toporišičevi slovnici. Glede subjektivnega besednega reda prim. tudi: František Daneš, *Intonace a věta ve spisovně čestineš*, Praga, 1957.

večjim številom dopolnil v jedru, torej desno od povedka, glagolska fraza z določili. Znano in za pomensko ureditev posebej pomembno je desno postavljanje zlasti prislovov načina in nekaterih (nikalnih) členkov. S temi pravili usklajena je tudi dolžina povedi, delov povedi in določeno tudi število povezav.⁹²

Pripomniti je treba, da se vse to dogaja v okviru oblikovanja pripovedne ploskve, v katero je enakomerno zajeto vse besedilo, ne glede na snov ali potrebe pomenske gradnje besedila. V vsem besedilu prevladuje skupno načelo osnovne oblikovanosti, razlike utegnejo biti kvečjemu v uporabljeni figuri. S stilizacijo je dosežena izravnava v vrednostih uporabljenega besedja, če tako terja pomenski potek.

5.2.2 METAFORA

Že v simbolizmu, posebej v ekspresionizmu dobiva vse večji pomen metafora,⁹³ ki je ravno tako kot skladenjska figura od govornišтва zapovedan krasilni postopek visokega sloga. Pomenski premiki slonijo na načelu pomenske povezanosti znotraj skupine besed, pa tudi navzven, v izkušnjo, ki je zunaj besedila. Sam prenos je v nekem smislu pomenska uganka. Njena razrešitev je odvisna od več dejavnikov.

Metaforičnega poimenovanja, ki ga poznamo iz izročila, se skoraj ne zavedamo. Taka metafora deluje pretežno krasilno in tudi stopnja pomenske zgoščenosti je manjša. Pomenska zgostitev z metaforo je najpomembnejši del njenega učinka v besedilu. Z njo jezik po svoje premaguje znano izkušnjo iz predmetnega sveta, da je ob istem času in na istem mestu lahko samo en predmet. Pri metafori asociiramo hkrati vsaj dva predmeta in še neizrečeno razmerje med njima.

Metafora iz izročila je zelo blizu frazeologemu. Ker pa frazeološko učinkovanje pogosto deluje vajeno, vsakdanje,⁹⁴ spada med značilne pe-

⁹² B. Pogorelec, Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja, 5. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1969.

⁹³ Pod pojmom metafora razumem besedne prenose vseh vrst, torej tudi sinekdoho in metonimijo do alegorije, pa tudi zlasti metaforični epiteton in primero, ki je metafori podstava. Gl.: Matjaž Kmecl, *Mala literarna teorija*, Ljubljana: Borec, 1976; Ewa Miłodońska, Adam Kulawik, Marian Tatara, *Zarys Poetyki*, Varšava: PWN, 1974.

⁹⁴ Običajno pravimo, da deluje frazeologem avtomatično. Zgled takega posega v stalno zvezo: *Legel je v mrzlo posteljo* (= v hladno zemljo, hladni grob) *in ko so odzvonili zvonovi in ko se je posušila blagoslovljena voda na zrabljeni prsti, [...]*. (Ivan Cankar, *Iz življenja odličnega rodoljuba, Knjiga za labkomiselne ljudi*, Zbrano delo 8, Ljubljana: DZS, 1968, str. 105.)

sniške postopke tako imenovano razbijanje stalne zveze z zamenjavo vsaj enega člena s sinonimnim. S tako »prenovo« frazeologema je pretrgana zveza s stalnim izrazom, pomeni v novi zvezi postanejo razvidni. Postopki v frazeologemu so podobni metaforičnim zaradi hkratnega dvojnega učinkovanja obeh oblik, prve, vajene, ki jo nosimo v spominu, in prenovljene – hkrati pa je pomembno seveda neizrečeno, a v spominu obstajajoče razmerje med njima. Razbitje frazeologema seveda sprosti odrinjene pomeni.

Tej frazeološki metafori se približuje prisvojena svetopisemska metafora, ki se zaradi pomenskega zaledja često približuje simbolu. Tudi ta je mestoma deležna preoblikovanja kot stalna frazeološka zveza. Tovrstni posegi in ustaljene metafore imajo v Cankarjevi prozi podobno vrednost kot ustvarjanje skladenjskih figur s pravili živega jezika in peljejo k individualni metaforiki, kar je cilj oblikovanja v moderni umetnosti. Razrešitev take metaforične uganke je odvisna tako od ureditve besedila, ki tako metaforo vsebuje, kakor od poznavanja celotnega pisateljevega opusa. Uganke je seveda toliko bolj učinkovita, kolikor bolj je nenavadna zveza med izbranimi poimenovanji. Ker učinkuje tako po razumski plati kakor na čustveno sprejemanje, ima zaradi tega v umetnostnem oblikovanju nadvse široke razsežnosti.

Kako metafora raste in izpodriva skladenjsko členjenje kot nosilno sredstvo oblikovanosti, se zanimivo kaže od samih začetkov Cankarjevega ustvarjanja, v katerih prevladuje nazorna primera s poosebitvijo (ali oživitvijo) neživega.⁹⁵ Pot iz primere proti metafori je pri Moderni s Cankarjem vred skrajšana tudi z opuščanjem primerjalnega členska. V drugem, simbolističnem obdobju je metafora številnejša in raznovrstnejša – z njo je podobno kot s slovesnimi oblikami členitve poudarjeno ožje, osrednje polje Cankarjevih simbolnih pomenov. Zares osamosvojena je šele v zadnjem obdobju in tudi vse pogosteje vpeljana v besedilo brez običajnega jezikovnega opozorila, kar je sicer značilno za večino Cankarjevih posebnih upovedovalnih postopkov.

V tem razdobju ima posebno vlogo tako imenovana vodilna (tudi nosilna) metafora. Z njenim ponavljanjem nastane v besedilu posebno pomensko polje, v katerem se pomeni zgrinjajo okrog take metafore in razvijajo iz nje. Tako pomensko polje imenujem metaforično polje in ga

⁹⁵ Poosebjanje je najbolj običajna oblika metafore. Izjemna raba pri Cankarju posega tudi na področje stavčnih struktur, zadeva namreč ob kategorijo agentnosti (v osebku je oseba, živo bitje) in deagentnosti (v osebku je stvar).

postavljam kot posebno polje oblikovanja ob nemetaforična pomenska polja.

Postopno opuščanje ustaljene metaforike pomeni tudi postopno opuščanje zgodovinskega in prehajanje v novo funkcionalnost. Pomenske figure pa so seveda uresničene ne le z metaforo, ampak tudi s postopki, ki jih skupno imenujemo trope.⁹⁶

5.3 SKLEP

To razmišljanje ni prvo opozorilo na pomembnost oblikovne zgradbe Cankarjevih besedil.⁹⁷ Zato je bilo mogoče opozoriti na doslej sorazmerno ne dovolj upoštevano vprašanje zgodovinskih slogov in pokazati na »zgodovinskost« in »modernost« Cankarjevih oblikovalnih postopkov. Skrajna rafiniranost v oblikovanju, kakor se zmeraj znova razkriva pri branju te proze, rafiniranost, ki je – kakor večkrat poudarjamo – pokazala toliko različnih možnosti pisnega in govornega sestava slovenskega (knjižnega) jezika, da iz nje zajema vse naše stoletje, a je umela vso raznovrstnost s hierarhičnim podrejanjem prvin zgrniti v organsko celoto velike umetnosti, je bila mogoča po vseh ustvarjalnih naporih devetnajstega stoletja. V tem času je naša literatura doživela sodoben začetek, vzpon in nadvse intenziven, a hkrati organičen slogovni razvoj. Prav opisani postopki in poskus njihove razlage kažejo, zakaj je literatura – govorimo samo o oblikovanju – hkrati konec nekega razdobja in začetek drugega. Jasno pa se kaže tudi pot, po kateri se je začel jezik sodobne slovenske umetnosti sproščati in osvobajati.

⁹⁶ Pod pojmom metafora razumem besedne prenose vseh vrst, torej tudi sinekdoho in metonimijo do alegorije, pa tudi zlasti metaforični epiteton in primero, ki je metafori podstava. Gl.: Matjaž Kmecl, *Mala literarna teorija*, Ljubljana: Borec, 1976.; Ewa Miłodońska, Adam Kulawik, Marian Tatara, *Zarys Poetyki*, Varšava: PWN, 1974.

⁹⁷ Poleg že navedenih (nadaljnja literatura je objavljena pri navedenih razpravah) del naj posebej poudarim prodorni študiji Antona Ocvirka (1) *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu*, v: Ivan Cankar, Zbrano delo 6, Ljubljana: DZS, 1967, str. 371; (2) *Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizem*, v: Ivan Cankar, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969, str. 249.

SLOGOVNI RAZVOJ V CANKARJEVI PROZI

6.1 MODERNA IN SIMBOLIZEM

Slog razdobja, ki smo ga poimenovali sicer res s kar moč splošnim izrazom Moderna in s tem označili nasprotje novega nasproti prejšnjemu, staremu, preseženemu, je bil v znanosti iz tega ali onega zornega kota natančneje opredeljen kot impresionizem (zlasti v likovni umetnosti), dekadenca (pa tudi fin de siècle), nova romantika, simbolizem. V ožjem smislu nobena od teh oznak ne zaznamuje značaja slovenske umetnosti na prelomu 19. in 20. stoletja v celoti, še posebej ne, ker gre v tem umetnostnem vzgibu za slogovno prepletanje in dinamiko od začetka impresionizma do sklepne napovedi ekspresionizma (ki pa je na poseben način in nemara zaradi poznega razcveta Moderne v primerjavi s podobnimi umetnostnimi smermi drugod navzoč že v samih začetkih te smeri). Zaradi teh posebnosti se nam zdi oznaka (slovenska) Moderna za tako umetnostno naravnost še najbolj primerna. Aktualnost sicer splošnega pomena besede je določena z definicijo konkretnega pomena tega pojma, težave povzročajo za sedaj samo nekonvencionalna raba velike začetnice, saj slovenska pravopisna pravila predvidevajo označevanje umetnostnih smeri z malo začetnico. Tudi sistematsko pravilna pisava bi se lahko uveljavila, če bi se skupaj odločili za predlagano enotno in definirano oznako. Najpomembnejše pri tem je, da lahko z besedo Moderna (ali dogovorno moderna) najbolj povedno označimo temeljni premik v glavnem razvojnem toku besedne umetnosti, zaradi katerega je prišlo do novega pojmovanja umetnosti kot avtonomnega področja ustvarjalnosti. Oblika besedila že na prvi pogled poudarja nemimetično vsebino besednumetnostnega sporočila; seveda pa terja tudi od bralca drugačno pozornost – tako v temeljnem pojmovanju, kakor pri razbiranju besedil-

Prispevek je bil prvič objavljen v zborniku prispevkov s simpozija Obdobja 4 z naslovom *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Ljubljana: Znanstveni inštitut, Filozofska fakulteta, str. 213–222, 2. del, 1982.

nega pomena, kajti zanj je odločilna urejenost pomenov v besedilu. Z njo je namreč mogoče razbrati tako razvrstitev pomenov po aktualni vrednosti, mogoče pa je tudi natančneje in kolikor mogoče objektivno ugotoviti vodilno hotenje.

Oznako simbolizem razumem v kontekstu našega simpozija kot sopomenko za opisano pojmovanje Moderne.

Ker pa se posplošuje ime najdaljše delne slogovne naravnosti, v katerem je prevladovala uporaba simbolnih pomenov v leksiki in ustreznih stavčnih zvez in retoričnih figur na skladenjski ravnini, kaže poleg širšega pomena besede poudariti tudi ožje pojmovanje te slogovne oznake. Prav zaradi dveh, deloma različnih pomenskih vsebin je oznaka simbolizem za novo obdobje manj povedna od oznake Moderne.

Prvo, širše razumevanje simbolizma kot sopomenke za celovito oznako umetnostnega obdobja opozarja tudi na praktične posledice novega razumevanja umetnosti: to je na potrebo po drugačni bralni kulturi, po zahtevnem in ustvarjalnem branju, ki ga terja nova oblikovanost besedila. Tu kaže poudariti tudi doslej neznano zvezo med likovno in besedno umetnostjo. Kakor je znanost o optičnih učinkih barv spodbudila moderen razvoj likovne umetnosti v impresionizmu (in nekatere njegove tehnike), tako je tudi v jezikoslovju postopno odmikanje od starih formalističnih pogledov na jezik pokazalo v novih spoznavnih smereh notranje razsežnosti jezika in s tem tudi možnosti drugačnega umetnostnega oblikovanja. Nova umetnostna smer pri nas seveda novih spodbud ni črpala zgolj iz (našega) takratnega jezikoslovja, ampak iz lastnega eksperimentiranja, ki je bilo tedaj (zlasti pri nas) nedvomno daleč pred jezikoslovno mislijo. Tedanja kritika je razliko med starim in novim spoznala sorazmerno zgodaj, malodane sočasno z nastankom novih besedil. Seveda je tudi pri nas prihajalo do značilnih konfliktov, ki so izvirali iz dejstva, da je bil metajezik umetnostnega opisa in razlage prilagojen vajenemu površinskemu dojemanju umetnosti slovenskega realizma. Zato so bili ocenjevalci mnogokrat zbegani, niso pa znali videti novega v celostni pojavnosti. Tedaj najbližje pojasnilo novega je bila znamenita strukturalna razčlemba, ki jo je Izidor Cankar objavil v uvodu v zbirko *Troje povesti*:

Paralelizem besed, misli, čustev, dogodkov je naša kritika spričo »Troje povesti« opazila, a se je zadovoljila z ugotovitvijo tega stilnega pojavnosti in ga je napak razumela. Menila je, da je ta besedna, stavčna in kompozicionalna forma pri umetnikovem delu priorna, pred vsem drugim hotena; ona da je izhodišče umetnikovega oblikovanja in da se

po njej potem na silo snov prikraja; iz ene priorno zamišljene forme da je tolmačiti psihološke in dejanske neverjetnosti, ki so v povesti z njo združene; ljudje ne govore enako, ne mislijo enako, ne doživljajo istega, kakor se vse to godi v obravnavanih povestih: »Cankar žrtvuje vsebinsko obliki« (*Slovan* 1912, 16), zaradi prekoncipirane forme potvarja notranje in zunanje življenje oseb, ki jih opisuje.

V resnici ni neka docela svobodno izbrana forma primarna pri postanku literarne umetnine, marveč je za formo in snov odločilno vse umetnikovo razmerje do sveta, njegov način gledanja in doživljanja realnosti, njegovo svetovno »naziranje«. To določa hkrati formo in snov ter ustvarja iz obojega umetnostni organizem; skupnost formalnih lastnosti tega organizma, kakor se javljajo na obdelani snovi, imenujemo njega stil.« (*ZS* 15: XVI–XVII.)⁹⁸

V nadaljevanju Izidor Cankar še ugotavlja znano misel, da je »človekovih razmerij do sveta nešteto variant, toda tako različne te variante vendar niso med seboj, da bi jih ne bilo mogoče zbrati v posamezne skupine, ki jih označujemo s skupnim imenom časovne in stilne oznake, kakor na primer realizem, naturalizem, romantika ter podobno«. Ta spoznanja Izidor Cankar nato ponazarja s prikazom dveh ekstremnih slogovnih formacij, naturalizma in »idealizma« in tako primerja novo, avtonomno umetnost z mimetičnim naturalizmom. Pri njenem označevanju pa se je Iz. Cankar žal od stila odvrnil k umetni ideologizaciji nove umetnosti (str. 19), kar je mnoge kasnejše bralce odvrnilo od te prve sodobne razčlembе, ki se ji je bolj kot drugim posrečilo spoznati smer nove umetnosti, a se žal ni znala zadovoljiti z iskanjem pojasnila v samem značaju umetnostnega snovanja, v njegovem lastnem ustvarjanju sveta in razmerij med stvarmi.

Izidor Cankar je v svojih uvodih sledil Cankarjevi poti v novo umetnost. V uvodu v VI. knjigo zbranih spisov (*Ob zori, Življenje in smrt Petra Novljana, Hiša Marije Pomočnice*, prva knjiga je izšla leta 1903, drugi dve 1904). Iz. Cankar takole pojasnjuje Cankarjeve postopke na poti v »poetski idealizem«, kakor označuje Cankarjev simbolizem:

Naravno je tedaj, da Ivan Cankar v tej dobi resničnost potvarja, da z isto idejo mnogokrat ponavlja isto fabulo in da se malo meni za nje popolno verjetnost. Prav tako je s psihologijo njegovih figur. Vsi so ga imeli za »finega dušeslovca« in vendar je ta psihologija bila mnogokrat v nasprotju s psihološko verjetnostjo. Naša kritika, ki je bila na splošno vedno v tokovih realizma, mu je zato očitala, da opisuje svet in

⁹⁸ Ivan Cankar, *Zbrani spisi* 15, Ljubljana: Nova založba, 1933.

ljudi, kakršnih ni, in da slika nemogoča psihična stanja; da »prehitro skače iz realnega življenja v duševni doživljaj in obratno«, da se »vdaja mistiki« in da svojim figuram prisoja abnormalne telepatične sposobnosti. Bil je to v razvoju naše književnosti hip, ko se zaostala kritika še ni bila prilagodila formam naprednejše, idealistične umetnosti, a je vendar že tudi čutila moč novega stila, ker je vedno priznavala, da se človek njega čaru kljub notranjemu odporu ne more ustavljati.

Sedaj se spremeni tudi kompozicija poetičnih tvorb, ker ne obstoji več iz časovne in logične zapovrstnosti dogodkov, kakor komponira naturalist, ampak iz ritmične jukstapozicije enakih sestavnih delov. [...] Stvari dobivajo sedaj nadtvarno vrednost in so med seboj v miselnih, ne realnih zvezah. Blatna cesta, dež in nevihta, pot brez konca, voz, ki ne more nikamor naprej in se prevrača, premočeni samotni popotnik, ki vrže kamen za njim – vse to in drugo, kar se dogaja ob Petrovem rojstvu, je več nego pove beseda; vse to ima nadtvarni, simbolistični pomen. To ni več naturalistično poročanje, ampak idealistično interpretiranje v idejne namene adaptiranih dejstev. Sedaj izdela Ivan Cankar cel sistem simbolične ikonografije in vedno na novo priklicuje podobe popotnika, romarja, procesije, voza na samotni cesti, cukrarnice – mrtvašnice, jadrne kočije ... ter skozi vso povest prepleta in spaja te simbole. Z vsem tem pa je že bila dovršena forma novega poetskega idealizma na Slovenskem. (ZS 6: XV–XVI.)⁹⁹

Iz obeh prikazov novega sloga, ki mu danes pravimo simbolizem, je razvidno, da je Izidor Cankar razumel in prikazoval novo smer v ožjem pomenu; ni pa je razumel v našem širšem umevanju kot vodilno označitev umetnosti dvajsetega stoletja in kot njen izhodiščni predznak.

Za širše pojmovanje pojma simbolizem, pa tudi za slogovno razčlenbo v ožjem pomenu ostaja še vedno odprto vprašanje slogovnih menjav, zlasti simbolističnega in realističnega (naturalističnega) v istem besedilu. Z veliko verjetnostjo se zdi, da nam celovita razčlenba ponuja hierarhično razvrstitev med vodilno (relevantno) slogovno tvorbo in med slogovnimi prvini, ki se z vodilno sicer slogovno prepletajo, a jih je v celoti treba razumeti iz zornega kota vodilnega sloga. Naturalistični vložek torej v simbolnem delu izgubi svoj slogovni pomen ali njegovo temeljno prvino in se podreja vodilni usmeritvi. Še posebej pomembna je takšna označitev pri širšem pojmovanju oznake simbolizem.

⁹⁹ Ivan Cankar, *Zbrani spisi 6*, Ljubljana: Nova založba, 1927.

6.2 SIMBOL

Drugo, ožje pojmovanje sloga razume potemtakem simbolizem kot umetnostno oblikovanje s simboli oziroma simbolnimi polji, kakor imenujemo del besedila, ki se združuje okrog simbola. Pa tudi za preostali, »nesimbolni« del umetnostnega besedila velja, da učinkujejo prvine (iz velike zgradbe Cankarjevega opusa izbranih semantičnih polj) zunaj običajnih pomenskih vrednosti. Simbol je poimenovanje z dogovorjenimi znaki, ki učinkujejo zunaj pomenskih vrednosti naravnega jezika, dogovor, ki nastaja predvsem v samem umetnikovem delu. Simbol je tako jezikovno znamenje, ker so tudi simbolne besede jezikovna znamenja, in nadjezikovno, ker z njimi ni mogoče poimenovati naravnost, s pomeni, kakor se izraža predmetnost v standardnem jeziku in v vseh drugih zvrsteh jezika: simbol je nadomeščanje teh izrazov z drugimi, pri katerih je konotacija intenzivnejša in hkrati že veliko bolj svobodna kakor pri nesimbolnem poimenovanju. Iz Cankarjeve poetike tako poznamo nekaj temeljnih simbolov na osi Umetnik – (duša, srce, itd.), svet, drugi človekovi simboli, lastnosti itd. Vzdigovanje nekaterih besed na simbolno ravnino potegne za seboj spremembo v pomenskih vrednostih celotnega besedila. V načinu upovedanja s simboli je mogoče še intenzivnejša stilizacija, kakor jo je opaziti v Cankarjevi prozi že v prvem obdobju, stilizacija, ki pogosto učinkuje kot Cankarjev individualni stereotip oziroma variacije znotraj njega. To seveda pomeni, da je v novi poetiki, ki jo je omogočala nova umetnostna usmeritev, prihajalo do vedno bolj izrazite individualne poetike, ki je v veliki zgradbi umetnikovega opusa učinkovala po lastnih pravilih in z lastnimi, aktualnimi pomenskimi vrednostmi.

Pri Cankarju se je oblikovanje lastne, v dosedanji slovenski prozi individualno najbolj izrazite oblike (in seveda vsebine) začelo že z mladostno prozo. Do *Vinjet* (1899) so bili izoblikovani tudi že številni poznejši simbolni izrazi, tako na primer znani simbol kolobarja (iz alegorije o istrskem oslu, ki vztraja v kolobarju). Ta je Cankarju pozneje večkrat simbol usodnosti in determiniranosti v krogu življenja in vztrajanja. Seveda se v prvem obdobju, ko prevladuje še begava vtisnost impresije, ki je zlasti v *Vinjetah* občutno pretkana z modno zanikovalnostjo dekadence, simbolistične prvine v tem ožjem pomenu šele napovedujejo in prvič oblikujejo znotraj posebnih Cankarjevih semantičnih in metaforičnih polj. V tem prvem obdobju je bila izoblikovana tudi osnovna upovedovalna oblika, ki bo v dolgem simbolističnem obdobju v nekaj različicah temeljno sredstvo

nove poetike (in ne nazadnje nove izraznosti, to je novega, Cankarjevega ritma, ki pa je seveda zgolj nasledek strukturnih možnosti in uresničitev). To je poved z vsaj dvema temeljnima različicama v pripovedi, kratko, tudi če je poved zložena iz več kratkih stavkov – in daljšo.

Krajšo ponazarjam z zgledom iz črtice *A jaz pojdem (Vinjete)*:

Sedel sem in pil, zunaj pa je deževalo. Težke kaplje so potrkavale na okno in drsale po rosнем steklu, iz sivih sten je izstopila vlaga, svetilka se je zibala na stropu in zdelo se je, da bledi in pojema. (*A jaz pojdem*: 76.)¹⁰⁰

S kratkimi stavčnimi deli zložene povedi je ustvarjen na ravnini izraznosti poseben ritem besedila. Rezkost golih zvez s skopo epitetonezo (ki ponazarja tako slušni kakor vidni vtis) je ublažena z značilnim Cankarjevim naklonskim preoblikovalcem *zdelo se je, da bledi in pojema*. Za daljšo poved z razširjeno zgradbo je značilna epitetoneza vseh vrst, tudi z opozicijo. Ponazarjam jo z zgledom iz iste črtice:

Zašel sem bil nekoč v nizko, zakotno gostilno, – v eno izmed tistih tihih gostiln, ki stoje ob poti leno in zaspano, podobne starim ženicam v zelenopikasti obleki in z rožnim vencem v roki. Nikomur ne pride na misel, da bi se ozrl nanje, nobenega glasu ni čuti izza tesno zagrnjenih oken; samo časih, pozno na večer, zašumi nenavadno življenje v prostrani, slabo razsvetljeni sobi; zdi se, da so vstali duhovi iz davno minulih časov, da pojo pozabljene pesmi in pijo iz lončenih bokalov. (*A jaz pojdem*: 75.)

Poleg teh osnovnih vzorcev, ki jih, preoblikovane s številnimi pretvorbami, najdemo tudi v simbolističnem obdobju, je treba prišteti tudi variante stiliziranega dialoga, pri katerih ima posebno pomensko vlogo semantično razgibani napovedni stavek, pa tudi skladenjske figure z variacijami besednega reda, ki izvirajo bodisi iz retorične tradicije oziroma so zgrajene s kombinacijo pravil govornega in pisnega koda, kakor je to pokazala analiza.¹⁰¹

Bogato listo izrazil, ugotovljenih v razpravah J. Mahnič, A. Ocvirka, F. Zdravca in drugih, kaže dopolniti še z nekaterimi. Tako naj opozorimo na variacije izrazov primerjanja (bodisi z izrazi pomenskega polja *podoben* ali drugih pomenskih in skladenjskih izrazil komparacije). V razpravi o

¹⁰⁰ Ivan Cankar, *A jaz pojdem, Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969.

¹⁰¹ Prim. Breda Pogorelec, O dveh značilnostih Cankarjevega sloga – gramatična figura in metafora, *Simpozij o Ivanu Cankarju*, Ljubljana: Slovenska matica, 1977, str. 290–304.

simbolizmu so te oblike pomembne zaradi tega, ker kažejo pot v novo slogovno usmeritev, ko bo ta izraz razmerja med primerjanima predmetoma v stilno najizrazitejših zvezah opuščen in bo učinkoval primerjani izraz kot metafora ali simbol. Primerjanje izraža Cankar tudi s prilastki, zlasti s tako imenovanimi metaforičnimi prilastki, ki s svojo skladijsko zgoščenostjo omogočajo kar metaforično polje. Podobno velja pri glagolu za adverbialne zveze (posebej predložne, poudarjene že pri Ocvirku). Zdi se, da je treba poudariti tudi pomen na prelomu stoletja nadvse modnega intenzifikatorja besedila, povedkovega prilastka, s katerim se je modificirala tudi izrazna podoba, saj je z njim prišlo ne le do pomenske zgostitve, ampak tudi do nenavadnih cezur in mestoma modulacij stavčne melodije. Za oblikovanje v prvi dobi je povečini značilna uravnovešenost optike: epiteptoneza, tudi metaforika se v posameznem pripovednem vozlišču pojavljata zdaj iz te, zdaj iz druge optike, vendar so prehodi smiselni in izvirajo iz logike upovedovanega. V novem obdobju to ni več potrebno. Potrebna je intenzivnejša konotativna spremljava bralca, da sledi nagli menjavi optike:

Sedla sta za malo skrito mizico; naslonila je glavo ob zid in obraz se je skrila v zelenju. (*Križ na gori*: 202.)¹⁰²

Semantika zadnje od treh povedi, združenih v značilno Cankarjevo tristavčje, kaže z rezultativno glagolsko obliko v povedku pripovednika, kako opisuje – (statično) podobo. Iz prvih dveh se zdi, da pisatelj po vajeni pripovedniški poti opisuje dogajanje, zadnji pa s subtilno izrabo jezikovnih možnosti optiko premakne. Večjo svobodo v menjavi optike, semantičnih polj in metaforike je Cankar dosegel šele v zadnji fazi, ki jo na splošno mnogi imenujemo ekspresionistično.

Do simbolističnega obdobja so se v Cankarjevi prozi utrdila temeljna pomenska in ob njih metaforična polja v svojem osnovnem, že Cankarjevem pomenu: take stalnice (pomenska polja) so na primer opisi *pokrajine* ne le v skrajnih mejnikih *dneva in noči*, ampak tudi v *razpoloženju* jasnega in mračnega *sonca* in barv, opisi *naselij* z vsemi razmerji med družbenimi strukturami, so karakteristike *oseb*, ki se naglo spreminjajo v *tipe*, označene z zmeraj istimi epiteti, pogosto stiliziranimi v grotesknem. Stalnica pa je tudi izraz avtorskega stališča. Prestop iz semantičnega polja na metaforično raven je bil sprva opravljen z že omenjeno primero, ki se je kasneje kar največkrat osamosvojila. Ponekod je besedilo oblikovano tako, da se semantično polje nadaljuje na metaforičnem polju, spet drugje v ritmu

¹⁰²Ivan Cankar, *Križ na gori*, Zbrano delo 12, Ljubljana: DZS, 1970.

besedilnega oblikovanja polji zamenjujeta v naglem prepletu. Za simbolično obdobje pa je značilna nova stopnja, ki je segla ne le višje ali dlje od metaforičnega polja, ampak je učinkovala drugače. Stalno izrazje – tudi deli besedila – je dobilo z novim prepletom semantičnih in metaforičnih polj posebno vrednost. Tudi standardno, kvečjemu privzdignjeno, izrazje je sedaj uklenjeno v simbolni pomenljivosti:

Nevesta pa je hitela v klanec; komaj korak in pozabljena je bila vsa žalost. Lahke so ji bile noge, kakor da bi hodila po mehkem mahu, ne po kamenitem grapavem klancu. [...]

Tedaj je vzkipela od one strani visoka senca; Mate je stopil na hrib in kakor nebeška glorijska svetila se je svetila za njim večerna zarja.

»Pozdravljena, Hanca!«

Stala sta na hribu roko v roki in sta gledala v globel, ki je že dremala v somraku globoko pod njima. Tam doli se je oklepala vas strme rebri, v komaj zavednem, topem strahu, da bi ne izpušile slabotne roke in da bi ne strmoglavila v globočino, v veliko odprto rako. Tam se je razprostiralo pokopališče, večje nego vsa vas; vegasti križi so se nagibali in so padali v blato. In z globeli so segale goste sence na vse strani in zmerom višje, dotikale so se že skoro njunih nog ... (*Križ na gori*: 234.)

V tem osrednjem obdobju Cankarjeve ustvarjalnosti sta se navedenim in podobnim tematskim krogom pridružila še dva, pogled na etično in moralno vprašanje izkoriščanega posameznika (delavnica, intelektualca proletarca, zdomca in umetnika) ter pogled na narodno vprašanje, posebej na vprašanje njegove kulture. S to tematiko je bil v okvirih, ki smo jih nazvali, oblikovan Cankarjev »veliki tekst« (*Vinjete*). Ob tej tematiki, ki je terjala tudi svojo metaforo in simboliko, so se opisani postopki simboliziranja še stopnjevali, ne pa zaustavili. V tem obdobju se je ob poenostavljeni, okamneli povedi (tako različni od vznemirjenega ritma prvega obdobja) sprostila in osamosvojila metafora, ki je posebej značilna v zadnjem, ekspresionističnem obdobju.

Nekoč sem zapisala,¹⁰³ da pri Cankarju ne gre za tri različne sloge, ampak za stopnje »v Cankarjevem gibljivem slogovnem postopku«. To misel dopolnujem s spoznanjem, da je jedro Cankarjeve oblike prav v tej širše pojmovani simbolistični poetiki, ki je vplivala že na prvo obdobje, ki zaznamuje Cankarjevo zrelo obdobje, obenem pa že nakazuje tudi v prihodnje, novo, ekspresionistično obdobje in napoveduje zlasti z metaforo, pa

¹⁰³ Breda Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976, str. 27–45.

tudi pripovednim načinom še druge umetnostne smeri 20. stoletja. Seveda ostaja odprto vprašanje, ali je po Cankarju mogoče brati literaturo prve razvojne ravni zunaj novih, simbolnih prednosti. Vse kaže, da ne in da je s to fazo slovenska literatura stopila na novo, višjo stopnico.

VLOGA IZRAZOV HUMORJA V CANKARJEVI PROZI

V bogatem in raznorodnem proznem in dramskem opusu Ivana Cankarja ni najti humoresk in drugih oblik šaljivega pisanja – in vendar se v sobesedilu vrstijo besede, besedne zveze, deli besedila in cela besedila, ki učinkujejo

Prispevek je bil prvič objavljen v 18. zborniku SSJLK, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1982, str. 201–203. Prispevek je bil oblikovan v tezah.

v celotnem Cankarjevem umetniškem sporočilu duhovito, šaljivo, posmehljivo, tudi burleskno, predvsem pa groteskno. Cankar sam je večkrat opredelil

to svojo oblikovalno lastnost, katere (pomenski) učinek je oceniti kot stopnjevanje in hkrati ublažitev žalostnega in brezupnega.

Od začetka sem se bil namenil, da napišem ob tej slovesni priliki svoj življenjepis. Zdaj, ko je ura, sem se premislil. Iz vseh tistih žalostnih zgodb, ki sem jih pripovedoval, gleda moj obraz; čemu bi ga slikal še posebej? In če bi ga slikal, bi spet ne bilo drugega nič nego karikatura. Zakaj še je kljub nezgodam toliko humorja v meni, da se mi iz resne slike, z resno roko ustvarjene, zasmee vesela karikatura v obraz.

In bila bi dolgočasna karikatura, ne vesela [poud. B. Pogorelec]. Šlo je to smešno življenje, ki ga sam ne razumem in ki sam gledam nanj, kakor na življenje čudnega, usmiljenja in zasmeha vrednega tujca – šlo je enakomerno, trudno, tiho, kakor slepec, v zmerom isti, večnovečni, zadušni senci ... in tako pojde. (*Krpanova kobila*: 17.)¹⁰⁴

V slovenski literarni vedi je ta besedilna prvina v novejšem času predmet posebne pozornosti, tako v teoretičnem pogledu kakor tudi v analitičnega stališča.¹⁰⁵ Naloga jezikoslovnostilistične razčlembje je potemtakem prikazati jezikovno gradivo, ki ga je umetnik uporabil za prika-

¹⁰⁴ Ivan Cankar, *Krpanova kobila*, Zbrano delo 15, Ljubljana: DZS, 1972.

¹⁰⁵ Franc Zadavec, Satira v Cankarjevi pesmi, prozi in dramatik, *Slavistična revija* 17/1, 1969; Franc Zadavec, *Agonija veljakov v Cankarjevi satirični prozi*, Maribor: Založba Obzorja, 1976.

zovanje sveta s pomočjo negativnega odslikavanja, ga popisati in označiti in pojasniti učinkovanje v celoti ter nakazati slogovno opredelitev.

Pomuditi pa se je treba tudi pri temeljni posebnosti umetnostnega oblikovanja v 19. stoletju, to je v času, ki se je na svojevrsten način polastil slogovnih načinov preteklih obdobj in jih v novi poetiki prevrednotil. V stoletjih, ki so retorično podobo svojih besedil gradila na spoznanjih antike, je humor spadal v področje t.i. nizkega sloga. V natančno določenih zvrsteh (komedije, zabavljivke, tudi pamfleti itd.) je bilo treba uporabljati t.i. nizko izrazje (iz slenga, dialektov itd.) v nasprotju z »visokim« slogom drugih knjižnih zvrsti, izrazje, ki v standardnem (knjižnem) jeziku ni bilo običajno. Tako pojmovanje nam izpričujejo slovenska besedila še v 18. stoletju,¹⁰⁶ pa tudi v devetnajstem pri klasični zvrsti satire.¹⁰⁷ Vendar že tedaj dobivajo ekspresivne prvine, ki izražajo svet s smešne plati, novo vlogo in postajajo na enotni ravnini slovenske umetnostne besede 19. stoletja enakopravne z drugimi prvinami besedne umetnosti. Ta preobrazba je bila postopna in je bila odvisna od slogovne usmeritve in družbene naravnosti avtorja (prim. Levstik – Stritar – Cankar). Medtem ko so v realizmu humorne prvine sredstva t.i. romantične ironije in s tem avtorjeve distance do upovedenega, je z njimi – pač zaradi posebnosti sloga – v večji meri kot neposredno avtorjevo razmerje – pripisana lastnost smešnega sami oblikovani predmetnosti. Drugače je v Cankarjevi prozi. V novem slogu, ki ga imenujem slog slovenske Moderne¹⁰⁸ in ki se je iz impresionizma preko simbolizma prelival proti ekspresionizmu, so humorne prvine sredstvo enotnega oblikovanja besedila s kontrasti med stopnjevanim pozitivnim in negativnim polom. Ker gre v nasprotju z realizmom v tej literaturi predvsem za oblikovanje umetnikovega razmerja do sveta (tudi kadar ne gre za avtorsko prvo osebo), karikirana predmetnost sama po sebi ni tako enopomensko negativno predstavljena kakor v realizmu.

Humorne prvine v Cankarjevi prozi so raznovrstne. Zdi se, da je

¹⁰⁶ Ena leipa Peisem od eniga Peianiga Mosha jno Shene, 1712, (JiS 19/6–7, str. 218–220).

¹⁰⁷ Prim. France Prešeren, *Nova pisarija*, Zbrano delo 1, Ljubljana: DZS, 1965, str. 99.

¹⁰⁸ Breda Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1976. – Breda Pogorelec, O dveh značilnostih Cankarjevega sloga – gramatična figura in metafora, *Simpozij o Ivanu Cankarju*, Ljubljana: Slovenska matica, 1977.

vsem skupno učinkovanje zaradi presenečenja, absurdnosti, nasprotovanja.¹⁰⁹ Vsi ti učinki so lahko doseženi

- ▷ z nenavadno, bizarno primero:
Ampak dolžnost umetnikova je, da poučuje, da prodaja moralo na debelo in na drobno in da se navdušuje neprestano, kakor kobilica v soncu ... (*Gospa Judit*: 10.),¹¹⁰
Ne maram ljudi, ki so ... kakor abecednik. (*Gospa Judit*: 19.);
- ▷ z oblikami pretiravanja kot osnovnega figurativnega postopka pri karikiranju (s hiperbolo, litoto itd.);
- ▷ z besednimi zvezami, ki se neprijetno odbijajo od spodobne družbe drugih izrazov Cankarjevega umetnostnega jezika, ker so iz slenga ali drugih govornih zvrsti:
Prašal bi navaden človek, kako da ne ukaže narod duhovniku, da bi mu kidal ob delavnikih gnoj ... (*Gospa Judit*: 10.)

Primerni temu oblikovalnemu in sporočilnemu namenu so tudi nekateri besedotvorni postopki, zlasti pri kombinacijah sklapljanja in zlaganja ob sicer očitnem figuriranju besedila:

Zakaj tudi razširjanje koristnih naukov je Bogu dopadljiva stvar, vse-kakor Bogu dopadljivejša nego umetnost. (*Gospa Judit*: 12.)

Skladenjska figura v te namene bodisi karikira meščanske retorične navade (prim. zlasti prestavljanje pridevnikov: *Neprijazen fant, ... ko mi je s tenkim svojim glaskom zapovedal, da naj poberem šila in kopita ...*) ali pa se opira na govor in na zanj značilno povzemanje (repriza: *Pride mimo gospod, velik in resen gospod, v črni suknji ...*) in razne druge oblike ponaavljanja.

¹⁰⁹ Prim. Franc Zadavec, *Agonija veljakov v Cankarjevi satirični prozi*, Maribor: Založba Obzorja, 1976, str. 284.

¹¹⁰ Ivan Cankar, *Gospa Judit*, Zbrano delo 12, Ljubljana: DZS, 1970.

Umetnostno ubesedovanje je neke vrste preskus jezikovnih možnosti in meja.

(Breda Pogorelec, *Besediloslovni vidiki Cankarjeve proze*, 1989)

BESEDILOSLOVNI VIDIKI CANKARJEVE PROZE

Namen jezikovnoslogovne analize umetnostnega besedila je v razkrivanju vloge posebne besedilne oblikovanosti pri strukturiranju aktualnega pomena umetnostnega besedila in prek tega pri ekspliciranju njegovega smisla. Ob takem vstopu v umetnostno besedilo smo kmalu postavljeni pred vprašanja, ki jih jezikoslovna analiza navadno prepušča literarni in sorodnim vedam, to so vprašanja, kako se po lastni spoznavni metodi približati estetskemu v umetnostnem besedilu. Čeprav iz izkušnje in najstarejšega sporočila o naravi knjižnojezikovnih besedil lahko sklepamo, da je ob odbiranju sredstev za knjižno besedilo zmeraj pomenljivo tudi estetsko merilo časa in samega avtorja, velja navadno ta problematika za nejezikoslovno in odgovori, ki jih prinašajo jezikovnoslogovne analize, se za zdaj mnogim jezikoslovcem ne zdijo enakovredni del spoznavanja procesov ubesedovanja ter zakonitosti sistema in knjižnojezikovnih struktur v celoti, raziskovalci književnosti pa sprejemajo spoznanja le deloma kot dodatno argumentno potrditev na drugačnih izhodiščih postavljenih tez. Umetnostno ubesedovanje je neke vrste preskus jezikovnih možnosti in meja. Zaradi tematske odprtosti in dejstva, da gre pri tej vrsti sporočanja za dejansko odsotnost sogovorca, sprejemanje jezikovnih novosti in ubesedovalnih posebnosti ni ovirano v živi interakciji, ki zahteva takojšnje razumevanje, sprejemanje ali zavrnitev poročanega obvestila ali osebnega stališča, ampak je prepuščeno individualni presoji in premisleku ob branju umetnostnega besedila, to pa pomaga prisvajati nove izrazne možnosti in vzorce, ustvarjalno oblikovane ali prenesene v (slovenski) umetnostni jezik s prevajanjem tujih umetnostnih besedil. Drugače povedano: sogovorec, poslušalec, bralec je med te vrste govornimi dejanji navzoč le v domišljiji pisca in zato od pisca ustvarjen kot nekakšen notranji sogovornik, ob katerem pisec preskuša svoje inovacije. V besedilih pa tudi pisec ne nastopa

Prispevek je bil prvič objavljen v Zborniku referatov 6. srečanja slavistov, ki je izšel leta 1989 pod naslovom *Jezikoslovne in literarnovedne raziskave*, Ljubljana-Celovec: Filozofska fakulteta, str. 165–187.

kot realen sogovornik, govorni položaji, ki posnemajo govorne položaje neposrednega sporočanja, so odvisni od izbrane umetnostne (pripovedne, pesniške) oblike, v kateri se pisec pokaže na različne načine, navadno z naklonskimi sredstvi in z izbiro aktualne besedilne oblikovanosti.

S tem prvim, z besedilom in za besedilo ustvarjenim govornim položajem, jezikovno izraženim na različne načine, je udejanjen pogoj za nadaljnjo umetnostno izpoved ali pripoved, v kateri je z »besedo« ustvarjen poseben svet in z njim poseben sistem govornih položajev, s katerimi je ustvarjena umetnostna iluzija. Za njeno polno spoznavanje je potrebno upoštevati različne vidike jezikoslovnega spoznavanja, zaradi omenjene igre z govornimi položaji tudi pragmatško jezikoslovje. V besedilih je sogovornik, ki naj bi bil nekakšen nevidni ali morda tudi vidni nagovorjenec (ob apostrofa), pogosto razlog za poseben tip oblikovanja delov besedila ali besedila v celoti z dialožno zasnovo. Taka mesta označujemo v besediloslovju kot notranji dialog,¹¹¹ besedilno obliko, ki opravičuje umetnostno ubesedovanje kot posebno vrsto govornega dejanja.¹¹² Ker pa so naštetji pojavi sestavine umetnostne pripovedi, jih je treba razumeti le v okviru te celostne, nadrejene danosti, kot prvine vsebinske in oblikovne členjenosti, in znotraj z besedami ustvarjenega, in ne dejanskega sveta. To spoznanje seveda velja tudi za ugotavljanje pragmatškega pomena posameznih stalnih sporočanjskih oblik in njihovega aktualnega pomena v konkretnih besedilih.¹¹³

Analitični postopek spodbuja k poglobljenemu branju, ki pelje bralca prek odkrivanja pomensko-oblikovne zgradbe besedila k njegovemu smislu. Metoda, ki se je izoblikovala najprej ob uporabi teorij sodobne skladnje in pomenoslovja, je bila izpolnjena s spoznanji besediloslovja, posebej glede nekaterih pogloblitnih lastnosti nadpovednega povezovanja, ki je v teoriji navadno najpogosteje razumljeno predvsem kot površinsko,¹¹⁴ ne da bi bilo pri tem upoštevano dejstvo, da je oblikovanje »površine« nasledek

¹¹¹ Jože Toporišič, *Enciklopedija slovenskega jezika*, Ljubljana: CZ, 1992; *dialog* (str. 24) in *dvogovor* (str. 33). Sopomenka poleg *dialoga* tudi *dvogovorno besedilo*. Iz enciklopedijskega pojasnila je mogoče razbrati, da avtor upošteva dvogovor v neposrednem sporočanju (»pretežno praktičnosporazumno«) in ga loči od dvogovora v posrednem sporočanju (»v drami, filozofskem ali pedagoškem razpravljanju«), vendar gornjega pojmovanja ne izkazuje.

¹¹² Prim. tudi Wolfgang Heinemann, Dieter Viehweger, *Textlinguistik*, Tübingen: Niemeyer, 1991, posebej str. 255–259.

¹¹³ Miroslav Grepl, Petr Karlík, *Skladba spisovné češtiny*, Praga: SPN, 1986, str. 40–110.

¹¹⁴ Robert-Alain de Beaugrande, Wolfgang Ulrich Dressler, *Uvod v besediloslovje*, Ljubljana: Park, 1992, str. 41.

zapletenih oblikovanih postopkov, ki v procesu upovedovanja peljejo na »površje« besedila iz »globine«. Razčlemba tako imenovane površinske oblikovanosti zaradi tega vodi h globinskim podstavam. Jezikovni znaki v posebni umetnostni obliki kažejo ne le na zgradbo besedila, ampak ob tem opozarjajo tudi na namen sporočila, pokažejo bralcu smer v iskanju njegovega smisla in pot do videnja, občutenja in dojemanja slogovne oblikovanosti ter tako do sprejemanja poti miselne in čustvene uravnanosti besedila. Tak pristop omogoča jezikoslovcu, da se ukvarja z (umetnostnim) besedilom v celoti in se s tem približa vprašanju (umetnostnega) sporočanja z jezikovnimi izrazi z upoštevanjem spoznanj jezikovne teorije, pridobljene ob opisih jezikovnih sestavov in besedilnih struktur in postopkov.

S takim pristopom v besedilo skušamo ugotovljati, kaj se je v slovenskem umetnostnem jeziku spremenilo z nastopom slovenske Moderne,¹¹⁵ ob razčlembi izbranih besedil iz Cankarjeve proze pa pokazati tudi na nekatere lastnosti besedilnih vzorcev in nakazati nekatere slogovne in s tem izrazne spremembe znotraj njegovega ustvarjalnega opusa.¹¹⁶

Primerjava besedilnih vzorcev je bila opravljena ob besedilih treh zbirk kratke proze, ki so si sledile v presledku treh let. *Vinjete*¹¹⁷ so izšle l. 1899 in pomenijo v Cankarjevem opusu konec obdobja mladostne proze ter prikaz in napoved nadaljnjega slogovnega iskanja v »novi književnosti«, drugačni od prejšnje, književnosti, ki jo uvrščamo v slovensko Moderno (to se pravi, v ustvarjalnost besednih umetnikov slovenske Moderne, glede na to, da s to oznako zaznamujemo tudi skupine ustvarjalcev v likovni in glasbeni umetnosti, ki so ob skupnih splošnih umetnostnih usmeritvah na podoben način postavili slovensko umetnost na novo raven, kakor so to storili besedni umetniki). *Vinjete* upoštevamo le kot izhodišče za prikaz nekaterih lastnosti razvoja besedilnih struktur iz zbirke *Knjiga za labkomiselne ljudi* (1900)¹¹⁸ in *Ob zori* (1901).¹¹⁹

¹¹⁵ Besedo *Moderna* pišem v nasprotju s pravili *Slovenskega pravopisa* (SAZU, 1991, str. 26) z veliko začetnico, ker imam v mislih samo štiri ustvarjalce, ki so ustvarjali ob prelomu stoletja: D. Ketteja, J. Murna, I. Cankarja in O. Župančiča, in torej povsem določeno in enkratno skupino s tem imenom. Oznaka z malo začetnico lahko zaznamuje tudi druge skupine ustvarjalcev, ki so ustvarjali »moderno« v nasprotju s tradicijo.

¹¹⁶ Breda Pogorelec, Vloga oblike za razumevanje smisla v Cankarjevi prozi, 26. SSJLK, Dodatek, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1990/91,

¹¹⁷ Ivan Cankar, *Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969, str. 7–198.

¹¹⁸ Ivan Cankar, *Knjiga za labkomiselne ljudi*, Zbrano delo 8, Ljubljana: DZS, 1968, str. 91–250.

¹¹⁹ Ivan Cankar, *Ob zori*, Zbrano delo 9, Ljubljana: DZS, 1970, str. 145–264.

Ugotavljanje besedilnih lastnosti je omejeno z opazovanjem in določanjem različno strukturiranega besedilnega poteka predvsem v začetku in na koncu črtice kot izbrane besedilne oblike. Omejitev je določena s posebnimi lastnostmi izbranih besedil, v katerih je pogosto na začetku ali na koncu besedila nakazan smisel umetnostne pripovedi, kakor se je razodeval avtorju, ali z drugimi besedami povedano, v začetkih in koncih besedil, ki predstavljajo pogosto neke vrste besedilni okvir, ki naj usmerja bralca v smislu avtorjevega sporočanja hotenja, je pogosto eksplicirano umetniškovo miselno in čustveno razmerje do pripovedovanega. Pri raziskovanju razmerja Moderne do prejšnjih obdobij se je kot temeljni razloček med oblikovanostjo Cankarjevih besedil in besedil zlasti poznega slovenskega realizma, posebej Kersnika in Tavčarja kot predhodnikov Moderne, pokazala sprememba v razmerju med dvema tematsko nekako osamosvojenima deloma besedila, tistim, v katerem se razvija zgodba, in tistim, ki vsebuje tako imenovani komentar, s katerim pisatelj pojasnjuje svoje videnje dogajanja v zgodbi (možno tudi z družbenega stališča) in ga morebiti ocenjuje. V besedilih iz obdobja realizma sta se nam ti dve besedilni sestavini pokazali v enakovredni sopostavitvi. Osnovna oblikovanost teh besedil temelji prav na nasprotju med obema deloma umetnostne strukture,¹²⁰ ki pa se že v tej prozi med seboj razlikujeta po osnovni besedilni oblikovanosti: besedilna enota komentarja je namreč navadno izpostavljena z vidnimi izrazi retoričnega figuriranja, lastnega historizmu kot enemu od glavnih oblikovnih postopkov v (umetnostnem) oblikovanju 19. stoletja,¹²¹ v besedilni enoti zgodbe pa je besedilo zgrajeno po pravilih realistične naracije brez vidnejših umetelnih krasilnih prvin, če ne upoštevamo izbora besednih sredstev. Ob Cankarjevi prozi kot zgledu nove usmeritve smo opazili, da osnovna oblikovanost ne temelji več na opisani sopostavitvi dveh tematsko enakovrednih, čeravno oblikovno različnih sestavin. Zgodba in ob njo postavljeni komentar (ki je kakor zgodba o avtorjevem odnosu do dogajanja v pripovedovalni zgodbi) nista več bolj ali manj samostojni prvini, ki naj bi učinkovali z medsebojnim nasprotjem, tematska enota z (umetnostno) pripovedjo o dogajanju v tej novi prozi je kakor neke vrste

¹²⁰ Breda Pogorelec, Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih, *Jezik in slovstvo*, 28, št. 7/8, 1982/83.

¹²¹ Tomaž Sajovic, *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*, Doktorska disertacija, Ljubljana: Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta, 1991, str. 5–407; Tomaž Sajovic, Funkcija uvodov v Kersnikovem besedilu Ponkerčev oča in Tavčarjevem Kobiljekarju, *Uporabno jezikoslovje* 2, 1994, str. 100–117.

pretveza za osnovno avtorjevo umetnostno sporočilo,¹²² potrdilo občutij in pojmovanja sveta, predvsem pa osebnega razpoloženja, izraženo z inserti zgodb o dogajanju iz realnega sveta in ne več komentirana pripoved. Grafična ponazoritev oblikovanosti besedil iz obdobja realizma nam je pokazala kot nekakšen relief z vsaksebi postavljenima temeljnima pomenskima sklopoma, postavljenima v besedilo tako, da učinkuje njuno tematsko nasprotje: zgodbo kot predmet umetnostnega poročanja poudarja eksplicirano umetnikovo pojasnjevanje in komentiranje poročanega dogajanja.¹²³ Oblikovanost Cankarjevega besedila pa se v nasprotju s tem kaže kot neke vrste površinsko razčlenjena, a raznobarna ploskev: barve pomenijo medsebojno prelivanje pomenskih sklopov, ki sestavljajo oblikovano besedilo. Omembe vredna novost v besedilni oblikovanosti Moderne je v posebne vrste prelomu s historizmom: umetelne skladenjske zveze, sporočene prek retorike kot okrasne figure skozi obdobja zgodovinskih slogov (značilne so tako za slovensko prozo kakor poezijo vse do Moderne),¹²⁴ se umaknejo novi oblikovanosti, ki temelji na intenzivni uporabi vseh izrazil slovenskega umetnostnega jezika, glede na umetnikovo upoštevanje splošnih slogovnih tokov svojega časa in v sozvočju z njegovim lastnim udejanjanjem pesniškega jezika.¹²⁵ Besedilno gradivo se pomenljivo razlikuje od gradiva v obdobju različnih smeri realizma, naj gre za slovnično normo (kar seveda ni odvisno samo od besednih umetnikov, ampak vsaj v enaki meri tudi od avtorjev jezikovnih priročnikov, slovnic in slovarjev tistega časa ter aktualne jezikoslovne razprave) ali za izbiro besedišča (kar gre na račun slogovnih usmeritev v svetu, v času in pri ustvarjalcu), pa tudi posebna umetno-

¹²²Breda Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976, str. 27–45.

¹²³Taka oblika na besedilni ravni, to je v sporočilu, potrjuje sicer ob avtomatiziranem sporočanju pogosto neozaveščeno dejstvo, da je izražanje govorcevega stališča do sporočane predmetnosti imanentna in univerzalna lastnost jezika; v našem jeziku se kaže najprej v modalnih kategorijah v osebni glagolski obliki, v modalnih členkih, ki opravljajo podobno nalogo ob glagolu, in v modalnih prislovih. V umetnostnem besedilu eksplicirano avtorjevo stališče je poseben znak avtorjeve distance do poročanega oziroma bolje, do ustvarjenega sveta. V različnih obdobjih slovenskega realizma se je ta distančnost izražala na različne načine, avtorji so tako bralca usmerjali k potrebni distanci ob branju.

¹²⁴Tomaž Sajovic, *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*, Doktorska disertacija, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1991, posebej str. 213, 283, 341, 357.

¹²⁵Breda Pogorelec, O dveh značilnostih Cankarjevega sloga – gramatična figura in metafora, *Simpozij o Ivanu Cankarju*, Ljubljana: Slovenska matica, 1976, str. 290–304.

stna »oprema« (figure, tropi) je drugačna: tista, ki je prevzeta ali povzeta iz splošne kulturne zakladnice oblik, je praviloma prenovljena. Zaradi navedenih razlik se zdi prelom med besedili Moderne in predhodnic še občutnejši, četudi gre pri skladdenjskem figuriranju na primer dostikrat le za novo preobleko posameznih prvin, ki sicer spadajo v aparat historizma ali obdobja pred njim, pa tudi za njihovo rabo in večjo variantnost. Tako je povsem nova tipologija znanih besednih zvez, praviloma strukturiranih iz dveh ali več po večini priredno povezanih polnopomenskih besed, prislovov, pa tudi samostalnikov ali glagolov,¹²⁶ in to predvsem zaradi posebnega oblikovanja figur iz igre med pomensko zgradbo in izbranim skladdenjskim okvirom. Novost pa pomenijo za besedilno zgradbo tudi prenovljeni frazemi,¹²⁷ prenovitve v tako imenovani konvencionalni metaforiki kakor tudi opazno oblikovana razvrstitev povedi v besedilni zgradbi.

Cankarjeva besedila se po svoji načrtovani oblikovanosti vidno razlikujejo od sočasnih neumetnostnih besedil, podobno, kakor so se razlikovala tudi besedila umetnostnih ustvarjalcev poprejšnjih obdobja. Vendar je v prejšnjih obdobjih nemara bolj kakor od Moderne dalje na oblikovanost različnih besedil vplival retorični postulat umetelnega strukturiranja vseh vrst zahtevnejših besedil z retoričnimi izrazi, to je z izrabo umetnih, govoru tujih izrazov in tudi nenavadnih besednih tvorb.¹²⁸ Ob ugotavljanju te vidne razlike med umetnostnimi in neumetnostnimi besedilnimi

¹²⁶Nekaj zgledov: *Sanjalo se mu je, da hodi po lepi pokrajini; vsenaokoli zeleno, rosno, veselo kakor sami smehljajoči otroški obrazi. [...] On je mlad, njegovo srce kakor zrcalo čisto in jasno, najmanjše sence ni na njem. [...] Duši se razgovarjata brez besed, se spajata in se ljubita, kakor se ljubijo kipeče ustnice in objemajoče, trepetajoče roke.* (Ivan Cankar, *Tujci*, Zbrano delo 9, Ljubljana: DZS, 1970, str. 80 in 81.)

Zgledi so naključno izbrani, slovar opisanih figur bo pokazal obseg zvez, njihovo zapolnjenost in izrazne meje. A bolj kakor izbor besedja, ki vstopa v take zveze, je pomembna strukturiranost besedila, ki je s takimi izrazi oblikovano, saj navadno ne gre za bližnje, ampak zelo pogosto za oddaljene soznačnice, tako da vnašajo v pomensko zgradbo nove pomene – ali za besede, ki so v besedilih, kjer nastopajo, povezane po pravih klasičnih figure z besedilno razširitvijo na podlagi pomenskih razmerij, ki jih v globini označuje antinomija med besedami *duša* na eni strani in deli telesa, *ustnice* in *roke*, taka raba ustvarja s sinekdohami v besedilu posebna metonimična polja. (Prim. tudi Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München: Max Hüber, 1973, str. 297.)

¹²⁷Erika Kržišnik Kolšek, *Frazeologija v moderni*, Magistrska naloga, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1988. – Erika Kržišnik, Tipologija frazeoloških prenovitev v Cankarjevih prozih besedilih, *Slavistična revija* 38/4, 1990, str. 399–420.

¹²⁸Tomaz Sajovic, *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*,

zvrstmi pred Moderno in po njej se ponuja spoznanje o globoki spremembi v pogledih na (slovenski) knjižni jezik, kar je verjetno posledica pomenljivih družbenih, civilizacijskih in socialnih sprememb v drugi polovici 19. stoletja.¹²⁹ Besedilni vzorci v prozi Moderne, pa tudi njihovi deli niso popolna novost, največkrat so prenovitve vzorcev iz prejšnjih obdobj, učinek oblikovanosti pa je praviloma dosežen z drugačnimi sredstvi kakor poprej: umetnostno besedilo ni več razvito po sporočenih načelih retorike z umetelnimi figurami, nekdanji bolj ali manj zaprti vzorci so prenovljeni s kar največjo izrabo pravil za tvorbo pisnih in govornih izraznih sredstev uveljavljene norme slovenskega jezika, to pa ustvarja občutek opazne izrazne odprtosti, čeprav je nova oblikovanost na prvi pogled podobna poprejšnji.¹³⁰ Nema lokdaj pa so v tej novi zasnovi neprenovljeni deli nekdanjih vzorcev uporabljeni nekako citatno, s posebno slogovno vrednostjo izražanja pisateljevega ironičnega razmerja do sporočanega. Takšne besedne zveze ali deli povedi tvorijo neke vrste slovar pisateljevih izrazil.¹³¹

posebej 2. poglavje: Historizem v slovenski pripovedni prozi [...] in poglavje 2.4: Vrnitev v leto 1850: Karl Dežman in poljudnoznanstveno besedilo, str. 243–252.

¹²⁹Za razvoj slovenske knjižnojezikovne norme v 19. stoletju je pomembnih nekaj temeljnih dejstev. Med njimi je na prvem mestu odpiranje informacijskih področij za laična besedila, opustitev pokrajinskih knjižnojezikovnih variant (razen prekmurskega knjižnega jezika) za narodnopovezovalni enotni knjižni jezik ob politični zahtevi za priznanje slovenskega jezika l. 1848, »čiščenje« nemških interferenc v skladnji, besedotvorju in besedišču, poskusi »umetnega« spreminjanja knjižnega jezika z ustvarjanjem novih, slovansko obarvanih novorekov – in ob teh poskusih, ki izvirajo iz ustreznega pojmovanja o (slovenskem) knjižnem jeziku, ki je take posege utemeljevalo s pobudami od zunaj in ni upoštevalo zakonitosti jezika (kakor je očital Fr. Miklošič). V nasprotju s tem je razvijanje jezika iz izročila (Kopitar, tudi Levstik, Stritar, Škrabec in drugi), z ustaljevanjem norme ter postopnim omejevanjem nasilnega sprejemanja tujega besedja in drugih jezikovnih prvin iz nejezikovnih pobud (npr. besednega reda). Sprememba v razumevanju knjižnega jezika je bila hkrati pogojena tudi s spremembo v splošni slogovni orientaciji, ki je spremljala navedene pojave.

¹³⁰Breda Pogorelec, O dveh značilnostih Cankarjevega sloga – gramatična figura in metafora. *Simpozij o Ivanu Cankarju*, Ljubljana: Slovenska matica, 1976, str. 290–304.

¹³¹V *Tujcih* je Ivan Cankar tako rabo najprej nakazal z besedilom (Zbrano delo 9, Ljubljana: DZS, 1970, str. 22): *Vzdignil se je mladi advokat, tisti, ki je nastopal svojo politiško kariero, in v tem trenutku se je pričel večera oficalni del*, nato pa pomen te posebne rabe tudi ekspliciral: *Advokat je obsul najprej 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 pridevnikе za samostalnike, zato da so dobile besede nekak slovesen zvok. »Narod slovenski,« – tako je govoril – »je majhen in ubog in zaničevan od sosedov mogočnih. [...]* V nadalj-

S posebno, sebi lastno organizacijo pelje Cankar bralca skozi besedilo in mu kaže, kako naj ga bere in na kaj naj bo posebej pozoren. Pri tem je za polno sprejemanje besedila pomenljivo tudi razumevanje pomena slogovne uresničitve. Zanj je znano, da je iz raznovrstnih prvin tedaj aktualnih slogovnih usmeritev in vplivov, a vendarle pregnetenih v vsakem pisateljevem obdobju v vodilno enovitost. Četudi se že v prvem obdobju (na primer v Vinjetah) v programu,¹³² pa tudi v izrazilih kažejo prvine sloga, ki bo pozneje prevladal, to je ekspresionizma, je v slogovni podobi tedaj še vodilni impresionizem: kaže se zlasti v skladenjski razčlenjenosti povedi in oblikovanosti, ki temelji v nepričakovanih, hitrih spremembah pripovedne optike. Da se je ta posebni slog izoblikoval pod vplivom dekadence in ob izrazitih vplivih secesije, je razvidno predvsem iz izbire besedišča, iz nekaterih subjektivnih inverzij besednega reda, ki nas pozivajo k razumevanju pisateljeve pripovedne distance, kakor v zgledu iz vinjete *Tisti lepi večeri*.

(Ej, moje sanje! ... Tam je izginil krasen obrazek, oči kot dve grlici, bradica fina, polt od mehkega žameta; – ali nisem božal ta krasni obrazek tam v skriti lopi, v samotnem grajskem parku?) Oblečena je bila moja ljubica v dolgo plavo krilo [...]. Bele šolne od svile je imela na drobnih nožicah; na njenih laseh je cvetela bela roža; [...] Ej, moje sanje! (*Tisti lepi večeri*: 7.)¹³³

Našteta in druga podobna izrazila, vključno s splošnim prenovitvenim načelom, ki v Cankarjevi prozi obnavlja pomensko razvidnost v zvezah, pri katerih je zaradi pogostnosti in samodejnosti rabe v neumetnostnem

njem besedilu je taka raba samo na nekaterih mestih in zvezah, tako na primer: *drevo v zemlji rodovitni, v sonca blagodejni luči* [...], *brez sonca dobrotnega, brez rose krepične* [...]. *Če se ozremo na* [...] *suženjsko preteklost naroda našega*.

V nadaljnjem besedilu je eksplicirana tudi retoričnost izrekanja tega umetelnega dodajanja pomembnosti: *Navdušil se je zelo* [...] *in govoril je s svečanim, povzdignjenim glasom*. (str. 23.)

A da gre za odprto izrabo vzorcev (nekakšno ornamentno igro med zapostavljenim in nezapostavljenim svojilnim zaimkom), kaže zgled na isti strani: (*Drevo, ki ne poganja teh cvetov, je bolno, v mozgu njegovem gloda črv in njegovih dnevi so šteti*).

¹³² Ivan Cankar, *Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969, str. 194–198.

To ni bil več samó kos blatnega življenja, to ni bila samó pest mastne ilovice, pobrane na najbližji njivi... Vdal sem se s tibo razkošnostjo samemu sebi. K vragu vse teorije! Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše, – moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva ... (*Epilog*: 195.)

¹³³ Ivan Cankar, *Tisti lepi večeri*, *Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969.

jeziku pomen oslabel, tako ne le vodijo branje in razumevanje, ampak ustvarjajo vidnejšo ločnico med vsakdanjim neumetnostnim jezikom in umetnostnim jezikom časa (slovenska Moderna) in avtorja (Cankar) in poudarjajo vlogo umetnostne oblikovanosti tako pri vidni drugačnosti umetnostnega besedila in pri vzpostavljanju njegove notranje zgradbe.

Razumljivo je, da naštetá posebna izrazila besedilo slogovno zaznamujejo, to pa je mogoče le, če jih je mogoče prepoznati, bodisi da gre za izrazno posebnost besedil glede na vsa druga besedila (neumetnostna in umetnostna drugih avtorjev), to se pravi za celovito jezikovno podobo – bodisi da so v opisani vlogi samo slogovno-pomenski kazalci, ki bralca vodijo v z besedo ustvarjeni svet umetnosti. A četudi celi deli besedila na prvi pogled ne vsebujejo omenjenih vidnejših prvin, pri spoznavanju besedilne strukture ne govorimo o raznovrstnosti slogov in s tem o slogovni neenotnosti besedila, ampak skušamo ugotoviti, katera slogovna naravnost je v posameznem obdobju ali delu vodilna in prevladujoča. V vinjeti *Tisti lepi večeri* je po daljšem uvodnem delu videti, da v nadaljevanju ni več kakega posebnega »opozorila«, da naj bralec sledi pisateljévi želji po posebnem branju. Pripoved, zastavljena in določena v uvodnem delu, iz katerega je mogoče razbrati avtorjev čustveni in kritični pogled v izraženih stališčih prvoosebnega lirskega subjekta in v načinu umetnostne oblike, se odvija po načelu umetnostne naracije.¹³⁴ Besedilni smisel je nakazan z razvrstitvijo treh glavnih pripovednih enot, uvodne, v kateri je dogajanje na umelelen način aktualizirano v prostorski,¹³⁵ socialni in okvirni časovni okvir in s prepletom pomenskih izsekov, druge, v kateri je osredinjen spomin, in tretje z razrešitvijo sporočila nemara o neumrljivosti lepega v življenju. Preplet prvin druge in tretje enote s prvinami prve nakazuje že v prvem, uvodnem delu verjetni smisel besedila, meje med navedenimi tematskimi enotami v tem obdobju še niso ukinjene, prehodi med njimi so logični ali asociacijski glede na sporočeni besedilni svet.

¹³⁴Prim. tudi Wolfgang Heinemann, Dieter Viehweger, *Textlinguistik*, Tübingen: Niemeyer, 1991, str. 255.

¹³⁵Prostorska odločitev: *Veter je podil po Ringu* (znana dunajska aleja okrog starega mestnega jedra) *oblake prahu*. Socialna odločitev je implicirana že s prvo povedjo: *Ring* je na Dunaju, v velemestu. V nadaljnjem besedilu je dopolnjena z ekspliciranjem nekaterih lastnosti mestne ureditve in načina življenja: *Prijel sem se za klobuk ter stopil na trotuar. Oči so mi bile še nekoliko motne in izmučene od kavarnskega vzduba*. [...] *A sonce je sijalo in zlasti valovi so se razlivali po poslopih. Prišlo je mimo par krasnih žensk v svetlih pomladnih toaletah* [...]. (Ivan Cankar, *Tisti lepi večeri, Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, str. 7.)

Že v uvodnem delu je nakazano temeljno razmerje v disonanci med idealizirano predstavo iz spominskih sanj in apriorno obsodbo trivialne življenjske vsakdanjosti. Z razvrstitvijo pomenskih enot v besedilu in z njihovo oblikovanostjo je razvidno, da je prestižno težišče osredinjeno na sanje in izkušnjo iz spomina.¹³⁶ V drugem delu vinjete je v oris vsakdanjosti uokvirjena osrednja tematska enota, določena že z naslovom črtice in nato še v besedilu poudarjena z rekurzivnim ponavljanjem besedne zveze,¹³⁷ mestoma z dobesedno ponovitvijo, drugod z nekoliko spremenjenim besedilom, ki nastopa zdaj kot pojasnilo, kot utemeljitev pripovedi ali kot opozorilo na temeljni smisel in obenem kot stilistično sredstvo za besedilno notranjo členitev.¹³⁸ Poseben pomen tej zvezi daje uvodni kataforični

¹³⁶ Zgled: *V mojem srcu so zadubteli davno oveneli cvetovi ... Ah, Helena, ti dušica! ... Nevidna roka je razgrnila vsenaokrog sentimentalen pajčolan.* (Ivan Cankar, *Tisti lepi večeri, Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, str. 8)

¹³⁷ Zgled: *[K]je stanuje moja lepa ljubica iz prejšnjih dni ... O tisti prejšnji dnevi, tisti lepi večeri! [...]* (*In takrat, ko je gorela sveča ob moji postelji,*) *takrat so prišli k meni tisti lepi, polpozabljeni večeri.* *Ležali so dotlej v moji miznici, poleg starih verzov in zaprašениh pisem. Ležali so tibo v mojem srcu, nedotaknjeni in neopaženi. In nočjo so prišli k meni, z jasnimi očmi, v krilih sneženih, rdeče rože v laséh [...]* (*Zdi se mi, da nisem ljubil pozneje nikdar več.*) *Nikdar več od onih lepih večerov [...]* *O tisti lepi večeri!* (Ivan Cankar, *Tisti lepi večeri, Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, str. 9–10.)

Besedna zveza je besedilno tudi osamosvojena in spremenjena: *Jaz ne zahtevam ničesar, kakor da me poboža po obrazu vonj onih lepih večerov, da me pozdravijo iz njenih oči tiste davno ovenele vijolice.* (Ivan Cankar, *Tisti lepi večeri, Vinjete*, Zbrano delo 7, str. 11.)

¹³⁸ Za razumevanje Cankarjeve besedilne oblikovanosti je s stališča stilističnega jezikoslovja pomenljivo ne le zelo pogosto kataforično povezovanje pomenskih enot, ampak posebno vrste razdruževanja teh enot, ki se ponujajo kot besedne zveze. Iz besedila drugega tematskega kroga in tudi drugega dela vinjete *Tisti lepi večeri* je mogoče po zadnjem odstavku sklepati na podstavno zvezo »spomin na tiste lepe večere«, ki pa razdruženja omogoča po eni strani širjenje pripovedi v dveh smereh: v ožjem smislu v zvezi z risanjem čisto določenih, poprejšnjih večerov – in spomina nanje. Iz pomensko-podstavne besedne zveze, v kateri je beseda *spomin* v jedru, predložna zveza na *tiste lepe večere* pa določevalni prilastek, sta bili s tem oblikovanim postopkom v besedilu ustvarjeni dve samostojni jedri, iz katerih se je razvijalo besedilo. Za razumevanje besedilnega smisla je pomenljiv končni položaj jedra *spomini* na koncu drugega poglavja: *Ostali so v mojem srcu samó spomini. [...] Ostali so v mojem srcu samó spomini. In kakor se dvignejo časih v sanjah trepalnice spečih oči, – vzdramili so se kdaj nenaadno ob poznem mraku. Komaj zavedno, lahko razkošno čustvo je zatrepetaló za trenotek v mojih prsih. Sama ta trenotek, – in trepalnice so se zopet zatisnile.* (Ivan Cankar, *Tisti lepi večeri, Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, str. 10–11.)

Pomen besede, ki je v jedru verjetne podstavne zveze, je s tem tudi ekspliciran kot jedro umetnostnega sporočila. Potrditev za to pa je mogoče najti v tretjem delu vinjete.

deiktik *tisti* (*lepi večeri*), ki odpira v besedilni svet pripovedovalca in lirskega subjekta. Iz razvrstitve delnih tem je mogoče razbrati besedilno zgradbo in sporočilno naravnost. V uvodnem odstavku je viden preplet dveh zgodb lirskega subjekta, zgodbe o sočasnem doživljanju in s tem pripovedi o neposrednih okoliščinah spominjanja,¹³⁹ ki je osrednja tema pripovedi, in zgodbe, ki prvo utemeljuje, vsebuje pa pripoved o doživetjih pred prvo zgodbo. Prva zgodba tega dela je nova, druga zgodba, ki pripoveduje, kako je lirski subjekt čakal pod okni tuje hiše, kamor se je izgubilo ljubljeno bitje, je bila vpeljana kot trd zaključek živega, pisanega, s skladenjskimi figurami in metaforami preobloženega diskurza o svetu sanj, že v uvodni, prvi del pripovedi.¹⁴⁰ Obe zgodbi se ne razlikujeta samo v pomenskih poljih, to je v pomenu besedilne celote. Da je treba razlikovati dogajanje »prej« in dogajanje »pozneje«, je nakazano tudi s posebnim jezikovnim znakom, v prvi zgodbi z glagolsko obliko sedanjika (*na nočni omarici poleg moje postelje gori sveča*) in zadnjem pojavljanju te zgodbe (*sveča gori na nočni omarici poleg postelje*), samostojno pripovedno enoto, čeprav v besedilu razdruženno z drugimi deli, pa kaže tudi besednoredna igra, ki izvira iz dosledne uporabe pravil členitve po aktualnosti: glagolska zveza *gori sveča* je v prvi povedi v remi, v drugi na začetku povedi v témi, skupaj pa delujeta kakor nekakšna hiazemska skladenjska figura, ki učinkuje kot posebni označevalec notranjih besedilnih meja.¹⁴¹ Kakor uvodni del v to srednje poglavje z dvema zgodbama ima dva dela tudi osrednja tema, spominjanje, ki je zgrajena tako, da je glavni in osrednji del, to je pripoved o pomenu spomina v življenju lirskega subjekta, dopolnjen in utemeljen z utrinki spominov na konkretno dogajanje kot zgodba v zgodbi.

Okvirna razvrstitev zgodb kot besedilnih enot ali sklenjenih pomenskih polj je urejena po načelu: prva zgodba o okoliščinah spreminjanja, druga zgodba kot pojasnilo prve, uvrstitev pripovedi o spreminjanju

¹³⁹ Zgled: *Na nočni mizici poleg moje postelje gori sveča; prižgal sem jo bil že vtretjič... [...] In vrh tega sem bil utrujen; nisem vedel, ali bi noge skrčil ali bi jih stegnil. [...] In takrat, ko je gorela sveča ob moji postelji, takrat so prišli k meni tisti lepi, polpozabljeni večeri. [...] Sveča gori na nočni mizici poleg postelje in neče se mi zadremati ...* (Ivan Cankar, *Tisti lepi večeri*, *Vinjete*, Zbrano delo 7, 1969, Ljubljana: DZS, str. 8–10.)

¹⁴⁰ Zgled: *Ej, moje sanje! ... Ali so to sanje? ... Stopila je s tramvaja, v sivi obleki, s širokim klobukom ... To so njene oči, to je njen smeh! ... Ozrla se je ... Ah, ti dušica ... Helena! In poleg nje cilinder in dolg površnik. Jaz sovražim že od nekdaj cilindre in dolge površnike ...* (Ivan Cankar, *Tisti lepi večeri*, *Vinjete*, Zbrano delo 7, 1969, Ljubljana: DZS, str. 8.)

¹⁴¹ Breda Pogorelec, *O dveh značilnostih Cankarjevega sloga – gramatična figura in metafora*, *Simpozij o Ivanu Cankarju*, Ljubljana: Slovenska matica, 1976, str. 290–304.

v prvo zgodbo kot vpeljava v osrednje polje, osrednja pripoved (zgodba) o pomenu spreminjanja za lirski subjekt,¹⁴² utrinki zgodbe iz spomina na konkretno dogajanje, prepleteni s prvinami iz osrednje pripovedi z opisom doživljanja spomina, dvoma v njegovo avtentičnost zaradi subjektivnega razmerja do dogajanja. Tudi ti dve zgodbi označuje različna raba časovnih oblik: prvo zgodbo spomina označuje atemporalna raba sedanjika za označevanje ponavljajočega se dejanja (*ob jasnih nočeh odgrnem gardino in sedem k oknu*), medtem ko drugo zgodbo zaznamuje dogajalni preteklik. Zaključek tega drugega dela je dvoje: prvega nakazuje vzklík s ponovitvijo naslova v samostojnem odstavku, drugega sklene omenjena hiazemska ponovitev dela uvodne povedi v poglavje. A pripoved s tako ureditvijo še ni sklenjena, v zadnjem odstavku je besedilo razvito ob ključnem izrazu *spomini (ostali so v mojem srcu samo spomini)*. Ta del besedila je prepleten s konkretno pripovedjo o Helenini usodi, kar je del druge od štirih zgodb besedila, in končan kot eksplikacija besedilnega smisla. Tudi tu je pomemben jezikovni znak besednoredna razvrstitev, ki jedru povedi *spomini* po principih členitve po aktualnosti približa in s tem poudari drugo ključno besedo *v mojem srcu*, to je metonimično oznako lirskega subjekta. Oblikovanost z mestoma na videz spontanim prepletanjem prvin iz posameznih polj ustvarja stilistične učinke besedilne notranje raznovrstnosti, menjava pripovedi z notranjim dialogom in v tretjem delu tudi z izrabo stiliziranega dialoga strukturira posebne vrste valovanje s pomensko gostejšimi (vrste dialoga) in pomensko razbremenjenimi deli besedila.¹⁴³

V tretjem poglavju vinjete pripovedovalec razvije obe pomenski enoti: pripoved o dogajanju s stališča lirskega subjekta in pripoved o razmerju lirskega subjekta do tega dogajanja, ter ju preplete tako, da druga pojasnjuje in utemeljuje prvo ter s tem pospešuje razplet celotne pripovedi.¹⁴⁴ Za

¹⁴²Zgled: *Dandanes so izgubili ljudje vsako spoštovanje do lune, do njenih sanjajočih žarkov, do slavčevih pesmi, do šumenja večernih gozdov, do sentimentalnega duha vijolic. Ali jaz sem ostal daleč za svojimi vrstniki, za vsem sodobnim svetom. Ob jasnih nočeh odgrnem gardino in sedem k oknu. In vsa težka skrb, vsa užaljenost in zavist, vsa umazanost vsakdanjega življenja odpade od moje duše kot neznosen železen oklep in osvobojena se pogovarja s šepetajočim mrakom. Šepetajoči mrak mi pripoveduje pravljice iz davno minulih časov, o romantičnih srcih in bledih devojkab. Jaz sanjam v tihem objemu njegovem in vijolice duhté in luna sije izza črnih topolov.* (Ivan Cankar, *Tisti lepi večeri, Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969, str. 9.)

¹⁴³Hans-Peter Bayerdörfer, *Poetik als sprachtheoretisches Problem*, Tübingen: Niemeyer, 1967.

¹⁴⁴Uvodno poglavje v tretji del: *Vse dolgo popoldne sem presedel v kavarni, nasproti one*

slogovni in pomenski učinek tako oblikovane pripovedi je pomembna podreditev pomenske enote s prizoriščem v *kavarni*, saj so z izbrano razvrstitvijo (v prvem, drugem in tretjem poglavju) kakor zabrisani učinki realne časovne umestitve, s tem pa je ukinjena iluzija »poročanja« o dejanskem dogajanju. Prostorska določenost prizorišča dogajanja (*v kavarni, nasproti one usodne hiše, zidane v staronemškem slogu*) pripovedi je v besedilu relativizirana že v prvem delu (*ali naposled je vseeno, v katerem slogu je zidana*), njena utemeljenost v pripovedi je izražena z vrednostnima izrazoma: *usodna* in *v staronemškem slogu*, drugi izraz pomeni v tem besedilu možen pomen odtujenosti, posebej odtujenosti mesta. Ta odtujenost je podprta tudi s kratkim insertom s posebnim tematskim poljem negativne socialne podobe tega mesta,¹⁴⁵ polja, ki modificirano pomeni del Cankarjevega splošnega besedilnega slovarja. Da vinjete ni mogoče brati kot realistično pripoved, nakazujejo tudi izrazi ali deli besedila z vidno negativno konotacijo, nakazano bodisi s posameznimi besedami¹⁴⁶ bodisi s posebnim pomenskim poljem,¹⁴⁷ katerega ironični učinek je skrit zaradi prehoda na osrednje pomensko polje čustvenega spominjanja.

Zgodba iz spomina je z nakazanimi postopki prestavljena v dogajanje, ki poteka na dveh ravneh in na dva načina: s pripovedjo o ravnanju lirskega subjekta in težiščem na njegovi mestoma tudi ironični oceni tega ravnanja, izraženi z neke vrste notranjim govorom, ter z razpletom skoraj dramsko

usodne hiše, zidane v staronemškem slogu. Kadir sem cigarete in gledal na cesto... To je trajalo nekaj dni; naposled se mi je zazdelo dolgočasno in neumno. Prišel sem do prepričanja, da nima to brezposelno pričakovanje nikakega pomena. Okna so ostala tiha in nema; mimo kavarne so prihajali sami neznani obrazi... Spoznal sem, da na ta način ne dosežem ničesar, – niti pogleda ne iz njenih oči in da nisem drugega kot čisto navaden tepec ... Po tem rezultatu svojega razmišljanja sem ogrnil suktnjo, plačal ter odšel iz kavarne ... (Ivan Cankar, Tisti lepi večeri, Vinjete, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969, str. 11.)

¹⁴⁵ Zgled: *Sonce je stalo v tistem času že precej nizko; okna tretjih nadstropij so se lesketala v vroči svetlobi. Cesta je bila polna ljudi. Delavci so se vračali iz tovarn; sključena telesa, obrazi topi, nezadovoljni, prepreženi z globokimi brazdami... (Tisti lepi večeri: 11.)*

¹⁴⁶ Zgled: *[Č]ital sem neko učeno estetično razpravo, in take stvari delujejo name jako neprijetno. (Tisti lepi večeri: 7.)*

¹⁴⁷ Zgled: *Prišel je po cesti debel občinski svetnik z nizkim čelom, zalitimimi očmi in mastnimi lici... Tudi jaz sem bil nekdaj takov debel občinski svetnik. Sedel sem globoko v mračni kleti in temni sodovi so dremali naokrog. Pred mano je stala zelena čaša, do vrha polna čaša. In v čaši se je smejalo zlato vino... ab, božanstveno vino... In z roko po idealih hrepenič sem prijel to zeleno, neizmerno, do vrha polno čašo [...] in moje misli so se odpravile na čudovita pota... (Tisti lepi večeri: 7–8.)*

zasnovane zgodbe z dvema dialogoma, pri čemer je prvi na poseben način pomensko preoblikovanje nekaterih vsebin notranjega monologa s prvimi morebitnega upočasnjevanja pripovedi pred samim razpletom. Na tem mestu, kjer je zgodba iz spomina interpolirana v pripoved o sočasnem dogajanju, se sprva zdi pomen besedilne enote spominjanja skoraj izničen, pozabljen in prekrit z novo izkušnjo iz te sočasne stvarnosti. A je že iz opisa sklepnega dogajanja in dialogov mogoče razbrati drugačno sporočilo o pomenu spominov. In v povzemalnem epilogu na samem koncu besedila je prav zgodba o spominu spet nakazana kot vrednota, besedilo pa je tako oblikovano, da je sodba o pisateljevem sporočilu prepuščena bralčevemu razumevanju.¹⁴⁸ Besedilo vinjete je tako oblikovano kot posebne vrste pripoved, ki deluje kot celota, čeprav je v skladu z bežnostjo vtisov in razpoloženj sestavljena iz več tematskih enot, ki si ne sledijo druga drugi v zapovrstju dogajalne logike, ampak so med seboj prepletene glede na temeljni smisel umetnostnega sporočila.

Posamezne enote povezujejo poleg običajnih besedilnih povezovalcev, kakor so vseh vrst ponovitve istih besed ali pomenov, še posebna krajša povezovalna besedila, ki so sestavljena iz več povedi – ali pa so njihove sestavine iz združenih povedi, ki so vcepljene kot spremenjene besedilne ponovitve v dele opisanih tematskih enot.¹⁴⁹ Po vsebini zajemajo ti besedilni deli po večini oris zunanjih okoliščin, podobe iz narave in predstavljajo v besedilni oblikovanosti neke vrste spremljevalni motiv, podobno kakor je to v glasbeni kompoziciji.¹⁵⁰ Poleg te tematike pa je v Cankarjevem besedilu ta vloga pripisana tudi delom besedila s posebno socialno tematiko,¹⁵¹

¹⁴⁸ Zgled: *Njene besede so bile takó tihe, pol nezavedne, da je slišala njen glas samo moja duša.*

»*Ab ... tisti lepi večeri ...*«

In takrat sem jo pritisnil k sebi; njene oči so bile vlažne in njena ustna so se smehljala ... (Tisti lepi večeri: 13.)

¹⁴⁹ Zgled: *Če je ostal v njenem srcu še takó sladek spomin ... ab, tedaj je to vendar samo spomin in nič več. **Samó dub vijolic še dubti, samó lunini žarki še sijejo, drugo se je spremenilo.** (Tisti lepi večeri: 12.)*

¹⁵⁰ Tomaž Sajovic, Pomen krajskih opisov v Tavčarjevi zgodnji prozi (1871–1875), 1980/81, Jis 26/3, str. 99–104. T. Sajovic poimenuje vlogo delov besedila s podobno funkcijo s terminom fiksacija.

¹⁵¹ Prim. uvodno poglavje v tretji del: *Vse dolgo popoldne sem presedel v kavarni, nasproti one usodne hiše, zidane v staronemškem slogu. Kadil sem cigarete in gledal na cesto... To je trajalo nekaj dni; **naposled se mi je zazdelo dolgočasno in neumno. Prišel sem do prepričanja, da nima to brezposelno pričakovanje nikakega pomena. Okna so ostala tiha in nema; mimo kavarne so prihajali sami neznanji obrazi... Spoznal sem, da na ta***

prav razdruženost teh delov besedila in vkomponiranost v drugo tematiko je v Cankarjevem besedilu drugačna od tega pojava v prejšnjem obdobju, s tem pa je na poseben način v novem okviru strukturiran besedilni pomen z neke vrste deaktualizacijo, ki je nasprotje postopkom v realistični pripovedi.

V besedilu je »povabilo« k posebnemu branju izraženo v oblikovanosti, to je pomenski in oblikovni zgradbi prvega poglavja, uvodnega dela, v katerem je že eksplicirano tudi avtorjevo osebno razmerje do temeljnega sporočila črtice in do njenih sestavin. Navedene besedilne enote si sicer okvirno sledijo v zapovrstju opisanih treh krajših poglavij, a so organizirane na način, ki kaže temeljno naravnost novega sloga: iskanje ubesedovalnega načina, ki se razlikuje od tistega v obdobju realizma. Opisani tematski preplet in znotraj tega posebno figuriranje besedila z drobnimi oblikami,¹⁵² težnja po prenavljanju ustaljenih izraznih sredstev in s tem ustvarjanje novega besednoumetnostnega slovarja v skladu z izbranimi vodilnimi in opisanimi povezovalnimi temami so temeljne lastnosti slogovnega preoblikovanja v tem Cankarjevem ustvarjalnem obdobju. Pripisujemo jih poznemu impresionizmu, ki ga je mogoče prepoznati po naglih menjavah v prepletu tematskih enot, v skladu s tem pa tudi po skladenjski raznovrstnosti, dopolnjujejo in določajo pa ga zlasti v izbiri besedišča in delni naravnosti v ironijo prvine, ki jih slogovno spoznavamo kot izrazila secesije (besede in oblike, ki vidno izstopajo kot nenavadne glede na veljavno predstavo o tedanji normi slovenskega knjižnega jezika, npr. nekatere redke besede iz slovanskih jezikov), dekadence (posebej pripoved z zanikanjem, izraženim stavčno ali z uporabo besedja, ki ima v svoji pomenski zgradbi zanikanje), pa tudi izrazna sredstva, ki označujejo civilizacijsko stopnjo časa (kulturne tujke in z njimi povezano izrazje, posebej samostalniki in glagoli). Poprej omenjeno načelo menjave nosilnih delov besedila z vidnimi izraznimi in slogovnimi kazalci in s tem tako opazno oblikovanih, da opozarjajo na namen celotnega umetnostnega sporočila, in delov pripovedi z manj izrazito oblikovanostjo spoznamo tudi ob besedilih naslednjih obdobjih, a v razvoju besedilne zgradbe je mogoče že kmalu

način ne dosežem ničesar, – niti pogleda ne iz njenih oči in da nisem drugega kot čisto navaden tepec ... Po tem rezultatu svojega razmišljanja sem ogrnil suktno, plačal ter odšel iz kavarne ... (Ivan Cankar, *Tisti lepi večeri*, *Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969, str. 11.)

¹⁵²Breda Pogorelec, Vloga oblike za razumevanje smisla v Cankarjevi prozi, 26. SSJLK, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1990/91, tipkopis.

po *Vinjetah* spoznati pomenljive razvojne premike. Posebej oblikovani deli besedila in deli besedila, ki so manj zaznamovani s posebnimi prvinami (ta dvojnost je pri nekaterih obravnavah prikazana kot slogovna neenotnost), sestavljajo koherentno in enovito besedilno celoto, ki je ustvarjena iz razvrstitve besedilnih prvin in razmerij med njimi. Že prej je bilo opozorjeno na spremembo v sporočanjškem težišču nove proze, katere namen ni več zbuditi čustvovanja ob izbrani (literarni) pripovedi o (zamišljenem) dogajanju v stvarnem svetu, ampak bolj ali manj naravnost sporočati avtorjevo razumevanje sveta in njegovo občutje, spremembo, ki se najbolj izrazito kaže v vlogi posebne besednoumetnostne oblikovanosti kot označevalca novih vsebin. Določena stopnja razlikovanja med obema besedilnima prvinama (z različno oblikovanostjo glede na vsebino) je bila spoznana že v obdobju realizma,¹⁵³ a je besedilna oblikovanost nove proze dosežena ne več s klasičnimi retoričnimi sredstvi, ampak v okviru celotnega novega umetnostnega izraza Moderne z novo izbiro besedja in izdelavo pesniškega aparata. Prav zaradi tega je kljub načelni oblikovanosti razloček med umetnostnimi besedili pred Moderno in novo umetnostjo tako zelo občuten, da si le počasi pridobiva veljavo, spoznanje, da slogovni prehod iz realizma v različico impresionizma ni bil skokovit, ampak je nastal ob vseh časovnih spodbudah tudi kot posledica notranjega umetnostnega razvoja. Posebej oblikovano besedilo ali njegovi deli pa so tudi v zgodnjih obdobjih po svoji pomenski zgradbi ali sporočilnem namenu raznovrstni: aktualni pomeni in smisel so razvidni iz besedilne celote, opozorilo, kako brati in razumeti pa je pogosto nakazano z načinom uporabe pesniških sredstev, z njihovim preobiljem in z uporabo besedja¹⁵⁴ v osnovnem ali prenesenem pomenu, iz

¹⁵³ Tomaž Sajovic, Funkcija uvodov v Kersnikovem besedilu Ponkerčev oča in Tavčarjevem Kobiljekarju, Ljubljana: Društvo za uporabno jezikoslovje Slovenije, 1994, str. 100–117.

¹⁵⁴ Oblikovanost besedila je v svoji prvi funkciji izraz pisateljeve distance do sporočila, vidni znak pisateljeve stvaritve v nasprotju z izrazom »naravnega«, neoblikovanega v vsakdanjem, neposrednem sporočanju. Ob tej prvi funkciji umetnostnega oblikovanja pa obstajajo še druge, ki so povezane z zvrstnostno in pomensko aktualizacijo besedil. Tako na primer pretirana razvrstitev različnih stilemov, zlasti metafor, metonimij in epitetoneze mestoma dodatno nakazuje ustvarjalčev posmeh bodisi kot celotno razmerje bodisi kot delno razmerje do pripovedne predmetnosti. V črtici *Kako je gospod adjunkt rešil svojo čast* (Ivan Cankar, *Kako je gospod adjunkt rešil svojo čast*, Zbrano delo 9, Ljubljana: DZS, 1970, str. 182–194) je to posebej vidno v enem od treh pomenskih polj, ki sestavljajo pripoved, in sicer v polju, v katerem so orisane zunanje okoliščine. Od prve pojavitve tega polja v besedilu (str. 182) ta del besedila s hipertrofijo epitetoneze, posebitev in posebnih sredstev kljub na videz idilični vsebini in nekakšnemu pri-

vzdignjenemu, skoraj himničnemu načinu pripovedi bralca napeljuje k potrebnim skepsi pri razumevanju besedilne celote.

Nekaj zgledov: *Izza listja se je bleščalo, kakor da bi se usipali na tla sami kristali. Ob robu kotline se je prikazoval smaragden studenec [...] je prihajalo tisto čudovito gozdno šuštenje in trepetanje, ki je bilo toliko skrivnostnejše in nemirnejše, kolikor tesneje se je ovijal mrak starodavnih debel in sivih, poraslih skal, kolikor dalje in širje so segale sence s črnimi rokami. [...] glasovi, kakor bi se kdo dotikal strun na goslib ... velik črn brošč je krožil po dolini kakor v sanjابه, in njegovo brenčanje se je spajalo v čudovito harmonijo z enakomernim šumenjem studenca. (Kako je gospod adjunkt rešil svojo čast: 182.)*

Parodija je v črtici nakazana že v samem naslovu, podčrtani deli besedila so sicer oblikovani v smislu nove proze, preobilje v retoričnih sredstvih in trivialni natančnosti realističnega opisa (... *veliki črni brošč ... je sedel na visoko cvetico, ki se je zazibala pod silnim bremenom ...*) parodira šolsko retorično maniro opisovanja s povsem aktualnim sporočanjiskim namenom karakteriziranja z ironijo, v te dele besedila pa so že vgrajene tudi prvine novega načina avtorskega komentarja opisovanega sveta (... *mlad zajec ... buljil vanja z velikimi očmi ...*, *studenec je šepetal z libelami ...*; *veliki črni brošč se je bil naveličal letanja ...* itd.). V črtici, objavljeni v *Ljubljanskem zvonu* že leta 1898, a uvrščeni šele v zbirko *Ob zori* (1903), je nova oblikovanost že lastna besedilni celoti, zasnovani kot kritični prikaz izbranega človeškega in socialnega razmerja (v obliki klasične pripovedi v tretji osebi), čeprav je besedilo zgrajeno iz dveh tematskih delov (pomenskih polj) in povezano z literarnim orisovanjem okoliščin (to je tretjega pomenskega polja). Omenjena ironična distanca, ki v uvodnem odstavku rahlo nakazuje osnovno pripovedovalčevo razmerje, je v nadaljnjem besedilu bolj ali manj dosledno povezana s portretom naslovne osebe in pripovedjo o njegovem a priori smešnem in pokvarjenem ravnanju, medtem ko je drugi tematski del s sliko nepokvarjenega vaškega dekleta kot idealizirano nasprotje »gosposki« pokvarjenosti brez znakov ironije. V pripovedi se obe pomenski polji stikata, ponekod prepletata, ob takih mestih interpolirano tretje pomensko polje opravlja nalogo osrednjega vrednotenjskega usmerjevalca. Za ponazorilo tega spoznanja nekaj odlomkov iz prvega poglavja pripovedi: *Gospod adjunkt je pel z enakomernim, nosljamim glasom.*

Naslanjala je glavo na njegove prsi, svetle, razpletene kite pa so se ji vile čez ramena in prsi. Ob robu tratine je čepel v grmu mlad zajec, buljil vanja z velikimi, neumnimi očmi in stresal z ušesi; studenec je šepetal med mahovjem z libelami in metulji; velik črn brošč se je bil naveličal letanja ter sedel na visoko cvetico, ki se je zazibala pod silnim bremenom; detel je bil splezal že višje na drevo, trkal v navadnem taktu in čakal noči. Sonce se je zavilo v prašno meglo in je padalo na obzorju; njegovi žarki so postajali krvavi in so lezli po deblih vedno višje proti vrhovom.

Tinica se je zdrznila, pogledala na zabod in se izvila njegovemu objemu. (Kako je gospod adjunkt rešil svojo čast: 184.)

S podobnimi besedilnimi postopki uporabe istega besedja v besedilih (ali njihovih delih) z raznovrstno splošno pomensko usmeritvijo (npr. z različno stopnjo ironičnega) se je postopoma izoblikoval posebni Cankarjev umetnostni slovar; aktualni pomeni besed, frazemov in konvencionalnih in na novo ustvarjenih pesniških figur v njem so

opazne pomenske ali zvrstnostne nezdržljivosti besednih zvez ali iz smisla besedila v celoti ali njegovega dela.¹⁵⁵

S prvimi preoblikovanji besedil po programu nove umetnosti so bili sicer ustvarjeni temelji besedilnih postopkov za vsa obdobja Cankarjeve besedne umetnosti, pri tem je nastajal tudi nov pesniški jezik, odprt za prvine obeh prenosnikov, pisnega in govornega, in nekaterih zvrsti, posebej tistih, ki so bile običajne v intelektualnem pogovoru, a hkrati zaprt za banalni in trivialni izraz, nakazana je bila smer prenavljanja v besedju, frazeologiji, metaforiki. Sprememba v težišču umetnostnega sporočanja pa je nastala postopoma, prav tako je postopoma prišlo do takšnega prepleta sestavin posameznih tematskih polj, da so postale meje med njimi zastrate in umetnostno sporočilo vse bolj enovito. Navedene spremembe so se nam lepo pokazale na izbranem gradivu prvih treh zbirk kratke proze. Že v zbirki *Vinjete* (1899) so poleg besedilne zasnove s prepletom pomenskih

dobili virtualne razsežnosti dodatno pozitivnega ali negativnega, kar je seveda odvisno od pomena celotnega besedila. V ta slovar spada tudi izraba nekakšnega »neumetnostnega« besedja, z njim je ustvarjena opisana distanca do sporočanijske usmeritve. Zgled tega je zveza *žarki ... so lezli po deblih ...* v besedilu: *Sonce se je zavilo v prašno meglo in je padalo na obzorju; njegovi žarki so postajali krvavi in so lezli po deblih vedno višje proti vrhovom.* (*Kako je gospod adjunkt rešil svojo čast*: 184.)

¹⁵⁵ V prvem odstavku drugega poglavja črtice *Kako je adjunkt rešil svojo čast* (str. 184) je rahla ironija komajda nakazana z uporabo nekaterih redkih besed ali zvez, ki imajo svojo ironično vrednost že v splošnem slovarju, razbrati jo je mogoče iz odstavčnega pomena in nato iz delnih ponovitev v črtici. S podčrtanjem takih izrazov želim pokazati na raznovrstnost sredstev v besedilni celoti in na način ironizirajočega slikanja kot posebnega načina ubesedovanja: *Adjunkt Malar je bil popolnoma pameten, razborit človek brez vsakih vzvišenih idealov, visoko letečih misli ali romantično nadahnjenih želj – skratka, bil je c. kr. sodni adjunkt v najboljšem pomenu besede. Vse Brezovje ga je visoko spoštovalo kakor človeka, ki nima nobenih nepotrebnih muh, hodi redno v pisarnico, kakor se spodobi, ob svojem času pije in keglja, ne ostaja zvečer nikdar čez deseto uro na cesti in občuje familiarno samo s finjšo družbo.* (*Kako je gospod adjunkt rešil svojo čast*: 184.) Izrazi, ki smo jih izpostavili, diskretno pomagajo bralcu vzpostaviti kritično razmerje, ki ga sicer narekuje izkušnja tako predstavljenega besedilnega sveta. V nadaljevanju ima na primer podoben učinek zveza *orientalsko vprašanje*: *Spominjal se je, kako se je tod izprehajal prvič sam in ves zamišljen v čudovite vozle orientalskega vprašanja. [...]* *In adjunkt Malar pač ni mogel nič za to, da je bilo v Brezovju prav ob tistem času orientalsko vprašanje na dnevnem redu.* (*Kako je gospod adjunkt rešil svojo čast*: 185.)

Navedena besedna zveza je za pripoved o nekem vaškem dogajanju nenavadna glede na splošno pričakovanje. Zaradi tega učinkuje ironično pesniška oznaka v zvezi v *čudovite vozle orientalskega vprašanja*, absurdnost pa je stopnjavana z zadnjo povedjo, v kateri besedna zveza v remi (*na dnevnem redu*) učinkuje trivialno.

polj, kakor je bila predstavljena ob ponazoritveni razčlembi *Tistih lepih večerov* (in omembi posebne pomenske aktualizacije v kratki prozi z naslovom *Kako je gospod adjunkt rešil svojo čast*), že tudi drugačni oblikovani pristopi, ki nakazujejo razvoj Cankarjevega oblikovanja v zgodnjih obdobjih. V primerjavi z obravnavanim vzorcem prepletanja tematskih polj, nakazanih bodisi že v naslovu ali v uvodnem izhodišču, in sistema (besedilnih) ponovitev iz navedenih polj, ki učinkujejo na eni strani kot mejniki oblikovanosti, na drugi strani pa kot nekakšni fatični ali celo konativni deli umetnostnega besedila (podobno kot v govoru) »vzdržujejo« komunikacijo z bralcem, postaja njegovo izrazito nasprotje vzorec, pri katerem je že z uvodnim delom ali uvodnim odstavkom vnaprej izpostavljen ali vsaj napovedan smisel umetnostnega spoznanja ali občutja, ne da bi bile v njem tudi že prvine pripovedi, ki je bodisi enotna ali sestavljena iz več nanizanih zgodb. Ves uvodni del ali njegove sestavine se lahko ponavljajo na različnih mestih besedila, kadar pa so ponovljene tudi v sklepnem delu, je z njimi ustvarjen besedilni okvir. Taka zgradba besedila pa ne učinkuje več kot pripoved v pripovedi, z iluzijo, da avtor le povzema pripoved nekega tretjega pripovedovalca in sporoča tako njegova razmerja do vsebine, kakor je to pogosto v obdobju realizma, ampak uvodno besedilo in njegove morebitne ponovitve v besedilu skupaj z zaključkom vsebujejo neke vrste »tezo«, ki je v osrednjem delu besedila razvita in razširjena.

Tudi v drugi Cankarjevi samostojni zbirki kratke proze, v *Knjigi za labkomiselne ljudi* (1902), je kakor poprej v *Vinjetah* omenjena oblikovalna novost izpostavljena v prvem besedilu zbirke, v *Spomladanski noči*.¹⁵⁶ Delna ponovitev besedila v samem sklepu kaže na okvir, v katerem je smisel vsega umetnostnega sporočila izražen in povzet v uvodnem odstavku, ki vsebuje na začetku trinajst vrstic dolgo figuro primere, izraženo s primerjalnim odvisnikom v stavčni vlogi povedkovega določila:¹⁵⁷ *Kakor [...]*,

¹⁵⁶ Ivan Cankar, *Spomladanska noč, Knjiga za labkomiselne ljudi*, Zbrano delo 8, Ljubljana: DZS, 1968, str. 93–104.

Besedilo (napisano v začetku leta 1901) vsebuje, kakor navaja urednik osme knjige zbrana dela Dušan Voglar (str. 333), neke vrste programski prolog v zbirko, s svojim naslovom pa korespondira s starejšim besedilom z naslovom *Jesenske noči* (1900, napisana 1899), ki je grajeno na način vinjete *Tisti lepi večeri* iz zbirke *Vinjete* (1899).

¹⁵⁷ Povedkovo določilo (predikativ) je v tej enodelni zvezi prvotno prislov: *Težko (budó, lepó) mi je*. Tisti, ki doživlja to stanje, je izražen s samostalnikom (samostalniškim zaimkom) v 3. sklonu. Samostalnik v dajalniku (običajno osebkov dajalnik, v nekaterih zvezah tudi svojilni) je strukturna sestavina takih brezosebkih stavkov in del slovnicega vzorca, sestavljenega iz glagolske vezi (v 3. os. ednine sr. sp.) + povedkovega

tako je meni v tem življenju močnem, ki ga uvaja primerjalni vezniški členek *kakor* in ga nato v glavnem stavku povzema kazalni prislov *tako* kot kataforični kazalec na pomen odvisnega stavka. Členek *kakor* in prislov *tako* tvorita korelativni vezniški par, ki nezaznamovan nastopa v zaporedju *tako ... kakor* (kadar gre za stavke) ali celo *tako kakor* pri uvajanju besedne zveze. Obrnjeni stavčni red v Cankarjevem besedilu kaže slogovno zaznamovanost, ki je še potencirana z navedeno razliko med dolžino primerjalnega odvisnika z razsežnostjo dolge, razčlenjene periode in lapidarno tezno »razrešitvijo« v glavnem stavku ter ob tem s pomenskim nasprotjem med splošnim in konkretnim pri obeh samostalnikih v dajalniku, to je med samostalnikom splošnega pomena v primerjalnem odvisniku (*kakor človeku, ki ...*) in osebnim zaimkom v prvi osebi (*tako je meni*) v glavnem stavku, ki nakazujeta nosilca primerjalnega skladja. Struktura dolge periode s primerjalnim odvisnikom je skladenjsko in pomensko razčlenjena tako, da je pred samo razrešitvijo v glavnem stavku, ločeno od prejšnjega dela ne z vejico, ampak z močnejšim pomišljajem, poudarjeni pomen tega dela je ekspliciran naravnost (... *in ne čuti, da mu diha smrtni dih v obraz*), pred tem pa je primera oblikovana kot zgodba, ki je razdeljena na več delov z nesimetričnima ponovitvama dveh različnih delov besedila.¹⁵⁸ Uvodno besedilo je s ponovitvami razdeljeno na nekakšna dva, po splošnem pomenu nekako vzporedno oblikovana dela. Prva polovica obeh besedil govori o človekovem pozitivnem pričakovanju, druga polovica nakazuje neke vrste dopustno protivnost, katere slogovni učinek je z uporabo priredne vezniške zve-

določila (predikativa) + samostalnika v 3. sklonu. (Miroslav Grepl, Petr Karlík, *Skladba spisovné češtiny*, Praga: SPN, 1986, str. 117–119.)

¹⁵⁸ Prvo besedilo ponovitve vsebuje metaforično parafrazo opisa jutranje zarje, izraženo v pasivnem deležniškem polstavku, drugo ponovljeno besedilo vsebuje zanikano dopustno protivnost, členek zanikanja v zvezi *in ne* je priredna različica, ki jo Cankar uporablja namesto podredne zveze *ne da bi*. Okrepljeni so tisti deli besedila, ki vsebujejo nespremenjene besedilne ponovitve, sopomenske ponovitve niso upoštevane. Besedilo uvoda se glasi: *Kakor človeku, ki stoji nad prepadom in gleda navzdol po neskončni ravnini, oškropljeni s solzami jutranjega sonca, in gleda začuden, ves otroško vesel in širi roké v čudovitem brepenenju, in širi roké in se sklanja in trepeče in pada, in pada in ne vidi, kako rde skale od njegove krvi, ne čuti bolečine, ne strahu, ne kesanja, in odpira velike, vesele oči in gleda navzdol po neskončni ravnini, oškropljeni s solzami jutranjega sonca, in vidi čudovite, vse bele device, obraze nedolžne, oči sanjajoče in tihe smehljaje, poslušá pesni, otožne in sladke, in vzdihá od pijane, razbrzdane sreče in iztega roké po belih rokab, ki trojsjo rože na postelj njegovo, in ne vidi, kako rde skale od njegove krvi, in ne čuti, da mu diha smrtni dih v obraz – tako je v meni v tem življenju mračnem.* (Spomladanska noč: 93.)

ze *in ne* (zanikana trditev) večji, kakor bi bil, če bi uporabil (za njegov jezik nepesniško vezniško zvezo *ne da bi*). Opisani paralelizem razvrstitve pomenskih polj pozitivnega pričakovanja in njegovega (naklonskega) nasprotja združuje dva dela pozitivnega, prvega, ki riše razpoloženje *človeka ... nad prepadom (in gleda navzdol ... in gleda začuden, ves otroško vesel in širi roké v čudovitem hrepenenju ... in pada ... in ne vidi ...)*, in drugega, v katerem je naslikan njegov svet dobrih, srečnih ljudi (*in odpira velike, vesele oči ... in vidi čudovite ... device, obraze nedolžne, oči sanjajoče ... in iztega roké po belih rokah*) s stopnjevanjem pozitivnega pred nasprotno ugotovitvijo o neizbežni in usodni zaznamovanosti tega *človeka* z minljivostjo in smrtjo (*... stoji nad prepadom ... in pada ... in ne vidi, kako rde skale od njegove krvi ... in ne čuti, da mu diha smrtni dih v obraz*). Zaplet v pomenski zgradbi je dopolnjen z ustrezno oblikovanostjo in členitvijo posameznih pomenskih polj na zaokrožene krajše stavčne, polstavčne ali besedne zveze,¹⁵⁹ ki v svoji menjavi (povezane sindetično in asindetično) ustvarjajo ob pomenskem stopnjevanju, ki je doseženo tudi z ustrezno skladenjsko obliko nizanja delov besedila, izrazno podobo valovanja v besedilnem ritmu.¹⁶⁰ Izrazita oblikovanost je dosežena tudi z izrabo možnosti menjave zaznamovanih in nezaznamovanih položajev v besednih zvezah in z drugimi izrazili v odstavku, posebej z besedjem, epitetonezo, metaforo in medbesedilnim preoblikovanjem,¹⁶¹ s katerim je v tem odlomku poudarjeno temeljno na-

¹⁵⁹ Zgled stavčne zveze: *... ki stoji ... in gleda navzdol ... in gleda začuden ... in širi roké ... in se sklanja in trepeče in pada, in pada, in ne vidi ... ne čuti (priredje) ali ... in ne vidi kakó rde skale od njegove krvi ... ali ... ne čuti, da mu diha smrtni dih v obraz... ali po belih rokah, ki trosijo rože na postelj njegovo (podredja); zgled polstavčne zveze: *po ... ravnini, oškropljeni s solzami jutranjega sonca...* (ob trpnem deležniku v prilastkovem pristavku) ali *gleda začuden, ves otroško vesel...* (s povedkovima prilastkoma); zgled besedne zveze: samostalniške – *... in ne čuti bolečine, ne strahú, ne kesanja ... ali ... vidi čudovite, vse bele device, obraze nedolžne, oči sanjajoče in tibe smehljaje* itd.*

¹⁶⁰ Prim.: *Kakor človeku, ki stoji nad prepadom in gleda navzdol po neskončni ravnini, oškropljeni s solzami jutranjega sonca, in gleda začuden, ves otroško vesel in širi roké v čudovitem hrepenenju, in širi roké in se sklanja in trepeče in pada, in pada in ne vidi, kako rde skale od njegove krvi, ne čuti bolečine, ne strahu, ne kesanja, in odpira velike, vesele oči in gleda navzdol po neskončni ravnini, oškropljeni s solzami jutranjega sonca, in vidi čudovite, vse bele device, obraze nedolžne, oči sanjajoče in tibe smehljaje, posluša pesmi, otožne in sladke, in vzdihla od pijane, razbrzdane srče in iztega roké po belih rokah, ki trosijo rože na postelj njegovo, in ne vidi, kako rde skale od njegove krvi, in ne čuti, da mu diha smrtni dih v obraz – tako je v meni v tem življenju mračnem. (Spomladanska noč: 93.)*

¹⁶¹ Metafora v besedilu *po ravnini, oškropljeni s solzami jutranjega sonca* je razložljiva

sprotje med svetom idealov (v tem uvodnem besedilu se zdi kakor brez ironije ali samoironije, ki je sicer opazna prvina v nadaljnji besedilni zgradbi) in med *mračnostjo* razpoloženj lirskega subjekta.

Pomen tega uvodnega dela za razumevanje besedila *Spomladanskih noči* v celoti je razviden spričo nespremenjene ponovitve začetnega dela uvoda v sklepnem odstavku, ki je sicer grafično – to je z vrstico pomišljajev od osrednjega dela povsem ločen. Pet pomišljajev na koncu začete ponovitve uvodnega dela pa bralca po eni strani usmerja k dopolnitvi izpuščene- ga, po drugi strani pa izpust učinkuje tudi kot neke vrste zamolk.¹⁶² Izrazi- ta literarna oblikovanost uvodnega odstavka in njegova sklepna ponovitev jasno kažeta, da je treba brati besedilo ne kot pripoved o dogajanju, saj so v besedilu nanizane kvečjemu skopo stilizirane doživljajske zgodbe,¹⁶³ da bi bil z njimi argumentiran pogled (lirskega subjekta, avtorja?) na svet, poja- snjeno njegovo čustvovanje in razpoloženje.¹⁶⁴

z vidnim vtisom (*rosa* = solza jutranjega sonca; zarja jutranjega sonca je rdeča, rdeča je barva krvi; kapljice jutranje rose v soncu so kot kaplje krvi; ravnina je oškropljena s solzami jutranjega sonca, ki so kot kapljice krvi); tej razlagi pa je mogoče dodati še medbesedilno naslonitev na svetopisemsko zvezo *dolina solz, solzna dolina* (= svet).

¹⁶² Osrednji del besedila se konča s pomenskim poljem, ki je kakor utemeljitev končne zveze uvodnega odstavka: v *življenju mračnem*.

S pretrgano črto je osrednjemu delu dodano sklepno besedilo v dveh odstavkih.

Večni filister je stopil med nas, vkoval nam je roke ter nas pognal v blato nazaj, kakor čredo ovac.

Vzdignil sem nekoliko trepalnice. Zvezde so sijale na nebu zaspano in hlad je prihajal skozi odprto okno. V tistem trenutku me je obšla globoka otožnost...

Kakor človeku, ki stoji nad prepadom in gleda navzdol po neskončni ravnini, oškropljeni s solzami jutranjega sonca. (*Spomladanska noč*: 104.)

¹⁶³ Zgled: *Zakaj bi ne dosegel tiste zvezde na nebu? – Vstanem z zofe, iztegnem roko in zvezda je v moji roki; zakaj nocoj je noč vseh noči. [...] Iskali smo njega, ki nam je bil ugrabil našo mladost [...], iskali smo večnega filistra, ki nas je bil zastrupil s strupom večne laži in večne ponižnosti in večne nezaupnosti. Naše plamenice so gorele kot sonce [...] in našli smo ga v tempeljnu.* (*Spomladanska noč*: 103.)

¹⁶⁴ V sklepnem delu besedila *Spomladanske noči* je uvodna sintagma v življenju mračnem razložena takole: *Pijani od veselja smo postavili veličastne vislice; vlekli smo ga* (op. = *večnega filistra*) *in smo mu položili blagoslovljeno vrvo okoli vratu. Njegova zunanost je bila znamenita. To je bil tisti dvorni svétnik z dostojanstvenim, resnim obrazom; a oblečen je bil v popovsko haljo.*

Gledali smo navzgor in ko smo gledali, – takrat se je nenadoma zasmel široko njegov široki obraz, njegove oči so veselo pomežiknile, vzdignil je desno roko ter pomignil z dolgim kazalcem:

»Mladine najlepša lepota je ta:

Osrednje besedilo te proze je zgrajeno iz niza samostojnih besedilnih enot, odstavkov, ki so med seboj razdeljeni z vrsticami iz pomišljajev, sicer pa so podobno kakor v kratki prozi iz poprejšnjega obdobja povezani v besedilo z različnimi povezovalnimi sredstvi, najprej pa s posebno razvrstitvijo nekaterih nosilnih tematskih enot in v tej zvezi z igro med podstavno pomensko zgradbo in njenim izrazom v besedju, skladnji in v izrazni podobi. V besedilni zgradbi so z novimi izrazili nevezano na izvorni slogovni okvir uporabljena načela besedilnega strukturiranja, izoblikovana v obdobju zgodovinskih slogov, zlasti renesanse in baroka, in sicer tako, da je vzorec baročnega besedila podlaga za razvijanje spoznavne poti k sklepnemu argumentu,¹⁶⁵ vzorec renesančnega besediljenja pa je za razvijanje delno samostojnih pomenskih odstavkov z zgodbo ali razmišljanjem, povezanih s ponovitvami delov besedila, ki naj bralca opominjajo na lokaliteto pripovedovalčevega (pripovedovalca nastopa kot lirski subjekt) premišljevanja in spominjanja (mestoma posebej zaznamovano s ključnim simbolnim izrazom *zvezde*).¹⁶⁶ Poleg uvodoma poudarjene posebne vloge zanikanja¹⁶⁷ je v tem besedilu še nemara bolj izrazita kot v Cankarjevi zgodnji prozi ironija,¹⁶⁸ klasična besedilna pomenska figura, kot izraz posrednega zanikanja, natančneje pripovedovalčeve distance do sporočenega ali njegovih

ponižnost, nedolžnost, pa žlahtnost srcá...«

Stresel nas je leden mraz in ozrli smo se drug na drugega: na vseh obrazih so bile krinke, vse suknje so bile tesno zapete in svetloba je izginila, plamenice so ugasnile. Večni filister je stopil med nas, vkoval nam je roké ter nas pogнал v blato nazaj, kakor čredo ovac. (Spomladanska noč: 103–104.)

¹⁶⁵ *Spomladanska noč: 103–104.*

¹⁶⁶ Literarno izhodišče je oblikovano postopoma. Začetek osrednjega dela pripovedi ima časovno opredelitev v delu dneva:

Utrujen od dolge večerne poti sem ležal na zofi z zatisnjenimi očmi. Zmračilo se je bilo; skozi odprto okno je prihajal v sobo vlažen hlad... (Spomladanska noč: 93.);

Na nebu so se zasvetile zvezde; zdele so se mi tako blizu, da bi jih skoro dosegel z rokó. (Spomladanska noč: 94.)

¹⁶⁷ Zanikanje je izraženo s členki zanikanja, zlasti z nikalnico *ne*: zanikanje pomena cele povedi ali člena ima lahko negativni ali pozitivni pomen, odvisno od besedila in aktualnega besedišča. Nadalje je zanikanje lahko izraženo s tvorjenkami, ki imajo v svojih propozicijskih (tvorbnih) sestavinah negacijo. Posebna vrsta zanikanja je besedilno zanikanje: pri tej vrsti zanikanja je iz besedilnega pomena razvidno zanikanje v sporočanski perspektivi. O slogovnem učinkovanju zanikanja v umetnostnem besedilu govorimo predvsem, kadar je z zanikanjem izražena pozitivna trditev.

¹⁶⁸ Ironija je izražena z besedo ali z besedilom, ki na viden način odstopa iz besedilne celote, kakor v zgledu: *Vse bi potrpeł, ker prenesem mnogo in nisem razvajen. Kolikokrat me je že zgrabila burja žiuljenja! Odneseł mi je klobuk, druge škode ni bilo. In tako se človek*

delov. Kakor zanikanja tudi izrazi in deli besedila z ironijo učinkujejo v Cankarjevem *besedilu* v več vlogah. Po eni strani gre za prenovljeno in na novo aktualizirano izrazilo, sporočeno iz literarne tradicije. V Cankarjevi zlasti zgodnji prozi spada ironija skupaj z različnimi vrstami zanikanja med znake posebne slogovne naravnosti ob prelomu stoletja, na konkretnem mestu v besedilu pa je navodilo za razumevanje pomenske večplastnosti, posebnih poudarkov (izrazi, ki naj učinkujejo v besedilu ironično, ali ob njih razširjeni deli besedila učinkujejo kot skrajno poudarjanje besedilnih pomenskih nasprotij, posebej nasprotja med pomeni temnega in svetlega). Prehodi v besedilu so v tem obdobju navadno stopenjski, pomenske spremembe niso nepričakovane,¹⁶⁹ prav tako so postopni tudi prehodi v ironijo,¹⁷⁰ ki izvirajo iz stopnjevanja nasprotja – ali pa jih omogoča ne-

privadi; zavije se v suknju ter se vda svoji usodi. Ali to bi se ne bilo smelo zgoditi. (Spomladanska noč: 93.)

Poseben tip ironije nastane kot pomenska usmeritev posameznega pomenskega polja kot besedilne sestavine. Spremenjena ponovitev je v nadaljevanju izhodišče za posebno besedilno zastranitev in glede na pomen celotnega besedila za ustvarjanje neke vrste »pozitivne«, »prijazne« distance:

Moje trepalnice so težke, skoro so zlezle popolnoma na oči. Ali kljub temu vidim zvezdo tam nad streho, poleg dimnika. Vidim jo natanko, kako trepeče; obstala je v zadregi in si ne upa dalje. Lepo bi bilo in prijetno, da bi se spotaknila ta lepa in prijetna zvezda ter padla naravnost v sajasti dimnik in zažvenketala v kubinji baš tisti trenutek, ko bi stala debela kubarica v sami srjaci pred posteljo ter si obirala bolhe ... Čudne reči se pripete časih. (Spomladanska noč: 95.)

¹⁶⁹ Zgled postopnega prehoda od slikanja vidnega vtisa v orisovanje razmišljanja in čustvovanja s posebitvijo (*zvezde*) so *hitele* in v nadaljevanju z metaforo *in moje misli so hitele z njimi*: *Na nebu so se zasvetile zvezde; zdele so se mi tako blizu, da bi jih skoro dosegel z roko. Vse so hitele na južno stran in moje misli so hitele z njimi. Moje staro, izsušeno in izpraznjeno srce [...]. (Spomladanska noč: 94–95.)*

¹⁷⁰ Nasprotje je v odstavku uravnano od temnega k svetlemu. V prvi povedi *Moje staro, izsušeno in izpraznjeno srce* je bilo **polno melanholije** je z zapleteno figuro nasprotja med pomeni treh pridevnikov, s katerimi je stopnjevan pomen *praznega* ob izrazu *srce* v osebkju, in med zvezo *polno melanholije* v povedkovem določilu izražen »bistroumen nesmisel«, oksimoron. Z njim je bralec opozorjen na pozitivni smisel sporočila in na podrejenost negativnih pomenov, vključno z ironijo, s tem pa na afirmativnost avtorjevega odnosa do sporočenega. Ob tej glavni razvrstitvi pomenov v odstavku in v prvi povedi je med posameznimi deli povedi tudi drugačna razvrstitev: med uvodno povedjo in njenim nadaljevanjem je princip linearne razvrstitve, torej negativno : pozitivno in pozitivno : negativno, ta struktura se ponovi s figuro paralelizma in se konča z izrazom, ki v tem besedilu nakazuje ironijo: *pomive* (Pleteršnik besede ne pozna, podobna beseda bi bila *pomivine*): *Toliko je človek doživel, toliko je mislil in toliko trpel; kar mu je bilo nekdaj oddaljeno in sveto, leži danes v vsakdanji umazanosti na njegovi dlani;*

pričakovana razširitev besedila (tako zgodba o *dimniku*, skozi katerega bi padla *zvezda*).¹⁷¹ V pomenskih igrach, besednih in skladenjskih figurah, s katerimi je oblikovano besedilo, so kakor v prejšnjem obdobju pomembne tudi spremembe v pripovedni optiki, kakor so lahko v slovenskem jeziku dosežene z besedilnimi pomeni glagolskih oblik, ki omogočajo prehajanje od (na videz) realnega v irealno, naklonsko.¹⁷²

izpraznil je tisto znano čašo življenja in ljubezni in spoznal je prepozno, da je pil ostudne pomive. (Spomladanska noč: 95.)

Opisano razvrstitev pomenov okvirno delimo po Daneševem načelu razvrstitve besedilnih težišč v remo in na razmerja med remo in temo, ki ga razumemo ne le med povedmi, ampak tudi med deli besedila v istem odlomku (František Daneš, Dieter Viehweger (ur.), *Probleme der Textgrammatik*, Studia Grammatica 18, Berlin: Akademie der Wissenschaften, 1977).

¹⁷¹ V spremenjeni obliki se ponavlja bodisi besedilo ob pomenu *zveza* (*na nebu*) kakor besedilo o *zvezdi* in *dimniku*: *Ležal sem na zofi in gledal s trudnim, zaspanim očesom na tisti majhni košček jasnega neba tam gori. Zvezda je stala pred dimnikom in si ni upala naprej. Uboga zvezda! – Trepalnice so mi zakrile oči, ali videl sem tudi zvezdo poleg dimnika (Spomladanska noč: 96.)*

V teh in drugih delno spremenjenih delih besedila so navedeni samostalniki v različnih aktualnih pomenih: dejanske predmetnosti, zamišljenega dogajanja (zgodba o zvezdi, ki bi padla v dimnik). Besedilni odlomek, ki naj opozarja bralca na lokaliteto in čas, v katerem naj bi lirski subjekt razvijal svoja razmišljanja, ima obenem vlogo signala besedilne povezanosti. V delno spremenjenem četrtem odlomku s to vlogo se ob pomenih *nebo*, *zvezde*, *dimnik* razvije še en pomenski sklop: *noč*. (*Zmračilo se je bilo ... str. 93; na nebu so se zasvetile zvezde ... str. 94; Znočilo se je popolnoma; nebo je bilo temnejše barve, a zvezde so lesketale svetleje nego prej. Dimnik se je izgubljal v temi; dvigal se je proti nebu kakor oddaljen zvonik. Noč ni bila mrzla [...]* str. 98.)

Opozoriti je treba, da je s ponovitvami tega tematskega sklopa (kohezijskega pramena) in z njihovo pomensko širitvijo nakazana kakor dinamika v opisu realnega pripovednega dogajanja na »potovanju skozi noč«, navedeni ključni pomeni pa so kljub temu toliko osamosvojeni, da je z njimi v zadnji ponovitvi to »potovanje« presenetljivo sklenjeno v trenutek zunajčasovne iluzije: *Zakaj bi ne dosegel tiste zvezde na nebu? – Vstanem z zofe, iztegnem roko in zvezda je v moji roki; zakaj nocoj je noč vseh noči* (str. 103), izražene z deliberativnim retoričnim vprašanjem, posebno, naklonsko rabo dovršnih sedanjikov v pomenu (samo) vstati moram ... itd. oziroma priredno izraženim podrednim razmerjem med prvima dvema in tretjim delom prve povedi. Besedilno opozorilo je doseženo z oklepajočo figuro, ki je v začetni in sklepni povedi uveden s soimenkama: prvi *zakaj* je vprašalnica, drugi priredni vzročni vezniški členek. Tako oblikovano besedilo je uvod v zadnji oddelek kratke proze *Spomladanska noč*.

¹⁷² Zgled: *Ležal sem na zofi in gledal s trudnim, zaspanim očesom na tisti majhni košček jasnega neba tam gori. Zvezda je stala pred dimnikom in si ni upala naprej. Uboga zvezda! – Trepalnice so mi zakrile oči, ali videl sem tudi zvezdo poleg dimnika (Spomladanska noč: 96.)*

Posebnost besedilne strukture v *Spomladanskih nočeh* je zanimiva igra med potekoma dveh tematskih enot (polj, kohezzijskih pramenov), izhodiščne z oznako kraja in časa »pripovedi o premišljevanju«, ki v besedilu v spremenjenih ponovitvah (besedila prim. v opombah) nakazuje utekanje časa (*večerna pot, zmračilo se je, znočilo se je*), v zadnji pa irealnost sanjskih predstav (*iztegnem roko in zvezda je v moji roki*) tako, da na začetku odstavka nakazuje smisel končnega sporočila (*večni filister je stopil pred nas, vkoval nam je roké ter nas pognal v blato nazaj, kakor čredo ovac*) ter ključne s ciljem premišljevanja, izraziti odpor in zaničevanje do *večnega filistra*. Ta tematska enota je v besedilo vpeljana kataforično, kot nekakšna splošna nasprotna igra prvi. Besedna zveza *večni filister* je izražena šele med potekom pripovedi. V prvem odlomku je nakazan z glasovno neizraženim anaforičnim zaimkom¹⁷³ (... *izguba ... ženske ... ugrabil mi jo je bil ...* itd.), v četrtem odlomku¹⁷⁴ o revoluciji in revolucionarjih je označen (... *ste navaden filister in drugega nič. [...] Vsi tako imenovani revolucionarji, kolikor jih je meni znanih, so bili filistri ... vi ste oblekli popovsko haljo! Oglasil se je v vas večni filister ... filister je večni in se boji svobode, ker misli, da je zanjo preslab, prezloben in preneumen*).

V besedilu naslednjih odlomkov *Spomladanskih noči* je tematska enota *filister* razvita z novo zgodbo, v kateri se pripoved od spominjanja spusti na zemljo (*Prisedel sem nekoč v gostilni k debelemu, rdečemu, resnemu človeku...*),¹⁷⁵ da se v sklepnem delu spet vrne k posplošitvi, v kateri so povzete vse poprejšnje označitve *večernega filistra*, zraven pa s citatom iz zakladnice moralne vzgoje določen svet, v katerem zmaguje *večni filister* nad svojo *čredo ovac*. Z naštetimi spremembami v aktualnem pomenu posameznih tematskih enot, ki so v novem obdobju kakor bolj urejene in načrtno razvite v na videz povsem nevezani pripovedi, ki se razvija ob asociacijah na posamezne besede ali dogodke, je prišlo v Cankarjevem jeziku do nove stopnje, za katero je v besedišču značilna dvojnost med pomeni, ki označujejo ali posnemajo, ustvarjajo v besedilu iluzijo dejanskega dogajanja, in med pomeni (istih besed), ki zaznamujejo premislek, abstrakcijo, čustvovanje.

Uvod v *Spomladansko noč* in temeljni način oblikovanja tematskih enot v osrednjem besedilu sta bila navedena z namenom, pokazati ne le novo stopnjo v Cankarjevi prozi, ampak predvsem razvijanje novih izra-

¹⁷³ Ta nima imenovalnika. Na podobi osnovne besede, ki jo anaforični zaimek v besedilu zastopa, kaže morfem ujemanja pri opisnem deležniku v povedku.

¹⁷⁴ *Spomladanska noč*: 97–98.

¹⁷⁵ *Spomladanska noč*: 99.

zil za temeljni namen novega umetnostnega sporočila. V podobni zasnovi besedil in ubeseditvah se ta kaže tudi v zbirki črtic *Ob zori* (1903), vendar pri tem delu zdaj ne opisujemo več uvodnih in drugih besedilnih vzorcev, razmejitev med tematskima sklopoma z orisi razpoloženja in zgodbo, ki naj bi ga utemeljila, spodbudila čustvo. V prozi, ki je nastajala pred to črtico, je bil izdelan osnovni pripovedni način, v katerem se je sčasoma ne le zabrisala meja med ustvarjenim posnetkom dejanskega življenja in pisateljevim razkritjem lastnega sveta (bodisi prek lirskega subjekta ali druge oblike pripovedi) in se je težišče sporočila preneslo v vidnem nasprotju do preprejšnjih literarnih obdobj k izražanju notranjega. Slogovni razvoj na tej poti od impresionizma k posebne vrste ekspresionizmu se je za nekaj časa na videz zaustavilo v poskusu, upočasniti za trenutek minevanje občutij in spoznanj s prozo, ki poimenuje z neposrednim poimenovanjem – in drugega, ki razširja predstave in občutja posredno, s primerjanjem. Oba načina se odslej prosto prepletata. Ta prevladujoči način, ki ga je Cankar razvil že v prvem obdobju, a ga je zdaj še izpopolnil, je razviden že iz uvodne črtice, po kateri je navedena zbirka¹⁷⁶ dobila ime.

Navedeni zgledi analitičnega vstopa v Cankarjevo besedilo kažejo smer spoznavanja in razkrivajo njegov namen ter nakazujejo nadaljnje raziskovalne in spoznavne naloge, tako v zvezi s študijem nastajanja in spreminjanja Cankarjevega pesniškega jezika – kakor posredno v zvezi z razvojem slovenskega knjižnega jezika nasploh in njegovim odpiranjem v 20. stoletju. Prav zaradi tega jezikoslovnoslogovnega vidika se je zdelo na tej stopnji odveč, pritegovati v razvid spoznanja, do katerih so prišli zlasti v literarnih vedah. Celovit prikaz Cankarjevega razvoja seveda te študije ne upošteva.

¹⁷⁶ *Naši koraki so odmevali samotno po tlaku. Mesto je spalo tisto zadnje, smrti podobno spanje pred jutrom. Noč je bila čudovita; vse široko nebo se je svetilo v posebni svetlobi, kakršne nisem videl še nikoli. Ta srebrna sinja, sanjava svetloba je lila na zemljo v mrzlih žarkih ter je izbrisala vse konture. Poslopja so stala naokoli kakor nerazložni sivi kolosi in cesto so prepregale široke sence. Lahko nam je bilo in sladko [...].* (Ivan Cankar, *Ob zori*, Zbrano delo 9, Ljubljana: DZS, 1970, str. 145.)

VLOGA OBLIKE ZA RAZUMEVANJE SMISLA V CANKARJEVI PROZI

Za odgovor na zastavljeno vprašanje o razmerju med obliko in smislom sem izbrala prozo Ivana Cankarja ne samo zaradi tega, ker gre pri njej za na prvi pogled vidno oblikovanost – ta je bolj ali manj razvidna in spoznana tudi pri drugih avtorjih, ki so ustvarjali pred Cankarjem ali za njim v znanem skladju s časovno navado (torej v pesniškem izrazu svoje dobe) in osebnim pesniškim izrazom – ampak predvsem zaradi tega, ker prav pri Cankarju nemara najbolj izrazito in najbolj hoteno oblika ni le vidna, okrašena posoda umetnikovega besedila, ampak predvsem odločilna sestavina njegovega sporočila. Če v prejšnjih obdobjih morda še lahko govorimo o jeziku in slogu, je proza slovenske Moderne dosegla stopnjo, ko moramo govoriti o *jeziku, ki je slog sam po sebi*.¹⁷⁷

Prispevek je bil prvič objavljen v 26. zborniku SSJLK, 1990, (ur. Tone Pretnar), dodatek, tipkopis.

Dojemanje smisla Cankarjeve umetnosti potemtakem ne bi bilo najbolj uspešno, če bi se omejevali le na ugotavljanje posameznih slogovnih posebnosti, med katere spada tudi prepoznavanje in določanje različnih časovnoslogovnih prvin, kakor so v Cankarjevih besedilih na novo uresničene: nova, osebna umetnostna stvaritev vsebuje poleg novih tudi prvine, znane iz prejšnjih obdobj, vendar skupaj z novimi v prepletu, ki ga določa ob posameznih stopnjah te ustvarjalnosti vsakokratno pisateljevo sporočanje. Prelomnost te nove oblikovanosti in njeno vlogo v (pomenski) zgradbi umetnostnega besedila bomo lažje razumeli, če si bomo priklicali v razmislek nekatera umetnostna izhodišča, ki so se iz slovenskega izročila ponujala avtorju, ko je začel ustvarjati svoje novo, »drugačno« umetnostno besedilo.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Prim. Eugenio Coseriu, *Textlinguistik*, 1981, Tübingen: Narr.

¹⁷⁸ a) Prim. Breda Pogorelec, *Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja*, 5. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1969. b) Breda Pogorelec, *Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti*, 12. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976, str. 27–45. c) Breda Pogorelec, *O dveh značilnostih Cankarjevega sloga – gramatična figura in*

Razvoj slovenske besedne umetnosti v 19. stoletju kaže spopadanje med dvema vodilnima slogovnima načeloma, med umetelno retorično oblikovanostjo, kakor se je razvila v stoletjih tako imenovanih zgodovinskih slogov¹⁷⁹ (v besedni umetnosti zlasti renesanse in baroka), in med »naravnim« in »preprostim« neposrednim načinom, manj obteženim z okraski, in znanim predvsem iz ljudske ustvarjalnosti. Ta drugi način je vnašala kot novost predvsem romantika, znan pa je tudi iz predhodnic, iz racionalističnega klasicizma in predromantike. Po načelih te druge, ustaljenemu okrašenemu izraznemu načinu nasprotne smeri so si prizadevali vsaj na prvi pogled opuščati vidne retorične prvine in so uvajali umetelno preprostost oblike najprej pesniki (že Prešeren, posebej pa Jenko in Levstik). Poleg tega je vse devetnajsto stoletje ostajal retorični princip vodilo številnih avtorjev, za teoretika tega, kar »klasičnega« načina upovedanja velja v drugi polovici tega stoletja zlasti Stritar, opozoriti pa kaže tudi na opazno retorični pesniški jezik Simona Gregorčiča s številnimi klasicističnimi prviniami. Umetelnost tega izraza je tudi v programskem smislu pomenila skrajno stopnjo intelektualne literarne konvencije v smislu Aristotelovega pojmovanja kot nasprotje profanemu v smislu vsakdanjega.¹⁸⁰ Ta princip se je v tem času uveljavil tudi zunaj umetnostnega v mejnih besedilnih zvrsteh, kakor na primer v leposlovnem ali poljudnoznanstvenem eseju.¹⁸¹

Prav ta razširjenost retoričnega aparata v različnih zvrsteh besedil je eden glavnih argumentov za našo tezo, da prvine retorične umetnostne konvencije v 19. stoletju še ne učinkujejo kot neodtujljiva sestavina besedilnega pomena (razen kolikor ne vnašajo v besedilo po medbesedilni poti posebnih pomenov splošnega kulturnega konteksta), ampak predvsem kot tradicionalna pisna navada. To seveda ne pomeni, da so v besedilu brez

metafora, *Simpozij o Ivanu Cankarju*, Ljubljana: Slovenska matica, str. 290–304. č) Breda Pogorelec, Slogovni razvoj v Cankarjevi prozi, Obdobja 4, Ljubljana: Filozofska fakulteta, str. 213–222. d) Breda Pogorelec, O vlogi (slovenskega) ekspresionizma za umevanje slovenskega umetnostnega izraza 20. stoletja, Obdobja 5, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1982, str. 477–487.

¹⁷⁹ Tomaž Sajovic, *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*, Doktorska disertacija, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1991.

¹⁸⁰ Aristoteles, *Poetika*, Ljubljana: CZ, 1982.

¹⁸¹ Tomaž Sajovic, *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*, Doktorska disertacija, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1991.

funkcije: nasprotno, ustvarjanje slovenskega svetnega leposlovja je podaljševalo nalogo, ki je bila ugotovljena za Prešerna:¹⁸² ustvariti slovenski umetnostni jezik in ga s tem »normirati« in ločiti od neumetnostnih jezikovnih zvrsti in predvsem od vsakdanje trivialnosti.

To malodane več kot stoletje trajajoče obdobje ustvarjanja temeljev slovenskega umetnostnega jezika je bilo sklenjeno šele v zadnjem obdobju slovenskega realizma. Seveda to ne pomeni, da knjižno izročilo tudi v umetnostni vrsti ni obstajalo že v prejšnjih stoletjih in da v tem razvoju ni bilo kontinuitete – v cerkveni vrsti jo spremljamo vse od najstarejše dobe sprejetja krščanstva v 9. stoletju do 16. stoletja, nato v sorazmerno velikem obsegu v dobi katoliškega nadaljevanja izročila po protestantskem obdobju. Novejša obdobja slogovno pripadajo pozni gotiki, renesansi in manirizmu, baroku in njegovim odvodom, klasicizmu. Namenska omejenost tega slovstva na pretežno cerkvena besedila je sicer pogojevala literarizacijo zgolj določene vrste izraznih in pomenskih prvin, ne še jezika v vseh njegovih funkcijah: vendar je znotraj teh besedil že v reformaciji, pa tudi v baroku tematska raznovrstnost pomagala zajeti v knjižnem zapisu velik del osnovnega besedišča, deloma tudi v zvrstnosti različnosti, prek šole in z naštetimi besedili pa se je ustalil tudi osnovni fond kulturne metaforike in se deloma leksikaliziral v frazeologiji.

Pot do pesniškega jezika si s stališča lingvostilistike danes zamišljamo v več smereh: nasledek teh prizadevanj je tako ne le *pesniški slovar*, ki je po mojem tudi prvi razlog za medbesedilnost literature, ampak predvsem *pesniški preskus jezika v umetnostno oblikovalnem postopku*, ki je trajal več slogovnih obdobji. Ob nastopu Moderne je bilo pionirsko obdobje končano: naloga novega obdobja ni bila več ustvarjati vzorce, ampak literaturo v dialogu piscev z duhovnimi vzgibi in oblikovnimi zapovedmi časa in z izročilom. Prosta dotedanjih nalog se je tako ob slovenskem izročilu in v njem načrtanih smereh, ki so klicale k spremembam idejnih in oblikovnih izhodišč že zadnje slovenske realiste,¹⁸³ morala tudi slovenska književnost dvigniti na novo raven. Odmik od preteklega, ločitev, »secesija« se je zgodila najpoprej na sporočanjškofunkcijski ravni: bistvo te spremembe je mogoče posplošeno izraziti iz naše današnje teme: vloga besedilne oblikovanosti se je spremenila, besedilo je odslej še vedno oblikovano, to je

¹⁸²Tone Pretnar, *Mickiewicz i Prešeren, Ze studiów nad polskim i słoweńskim wierszem romantycznym*, Doktorska disertacija, Varšava: Instytut badań literackich PAU, 1988.

¹⁸³Breda Pogorelec, Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih, *Jezik in slovstvo*, 28, št. 7/8, 1982/83, str. 285–292.

»okrašeno«, toda ta lastnost je dobila dodatno, novo vlogo. Oblikovanost besedila ni več predvsem kazalec estetskega sporočila, ampak tudi kazalec sporočilnega smisla, nekakšen smernik razumevanja. Da je velik in do poprejšnje umetnosti naravnost razločevalno odločilen pomen oblike, je zlasti ob Cankarjevi prozi spoznala tudi sočasna kritika, ki je pogosto občudovala Cankarjev izraz, tudi kadar se ni strinjala s sporočilom umetnine, pomena oblike za razumevanje sporočanja smisla pa se je le deloma zavedala.

Cankar je skušal pojasniti namen sporočila in njegovo obliko večkrat. Za naš razpravni namen sem izbrala navedek iz pisma Adi Kristanovi:

Najvažnejša in najlepša je bila ta misel: da pripovedujem vso stvar samo nji in prav nikomur drugemu ne; tako čista in lepa, brez vseh madežev mora biti, kakor da ni vzrasla iz mojega srca, temveč iz njenih oči. Tako, kakor da sem jo nji sami razložil v izbi, ko je bil že mrak; kadar ni v duši nič zlega več in je vse mirno. Nobena beseda jo ne sme žaliti; pokazal ji bom življenje, kakor je; toda s takimi podobami in besedami, da bo vse trpljenje obžarjeno od lepote [poud. B. Pogorelec].« (*Opombe k Zbranemu delu* 17: 369.)¹⁸⁴

Smisel izbranega izraznega načina, besedja, metaforike in besedilne organizacije je torej Cankar videl v sporočanja namenu ob konkretnem delu (*Njeno življenje*), vendar bi ga bilo mogoče okvirno posplošiti na vso njegovo umetnost: podobe in besedišče morajo biti izbrane tako, da bo lepota *obžarila tudi trpljenje*. V tem je temeljni slogovni razloček do prejšnjih slogovnih smeri, zlasti do naturalizma, ki je prav tako želel slikati svet, kakršen je bil, torej tudi v »grdoti«, pa tudi do poznega realizma, pri katerem je bilo estetsko še zmeraj pojmovano pretežno po merilih klasične retorike, čeprav govorimo tudi o predhodništvu nove smeri.¹⁸⁵

Kako je sočasno slovensko literarno občinstvo sprejemalo novi Cankarjev izraz, nam pojasnjujejo odlomki iz ocene *Hiše Marije Pomočnice*, ki jo je zapisal znani Cankarjev kritik Fran Kobal in je bila objavljena v *Slovenskem narodu* 28. marca 1904:

S temi vrsticami je podan na kratko predmet, ki si ga je takrat izbral Cankar, označena pa je zaeno tudi vsa vsebina tega najnovejšega umotvora. Dejanja ne najdemo nikakega in da hočemo kategorizovati, nazvali bi 'Hišo Marije Pomočnice' sliko. Dejanja tedaj ni, marveč na-

¹⁸⁴ Ivan Cankar, *Opombe k Zbranemu delu* 17, Ljubljana: DZS: 1974.

¹⁸⁵ Breda Pogorelec, Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih, *Jezik in slovstvo*, 28, št. 7/8, 1982/83, str. 285–292.

nizana nam je vrsta slik, dovršenih in pretresujočih, kakor jih more naslikati edinole Cankarjev nedosežno okretni čopič. [...] Vzlic tej medsebojni neodvisnosti pa tvorijo posamezne slike vendar neko celoto, kajti one niso drugo, nego pastozne poteze na široki plošči, ki dajo šele skupno enotno sliko, sliko življenja v 'Hiši Marije Pomočnice' živo in popolno dramatskih efektov, polno pretresujoče tragike. Cankar je pač velikan v risanju miljeja, v štimungi. To je neoporekljivo in tudi neoporekano. Cankar slika minuciozno, ne izpusti niti najmanjšega detajla. Vendar pa ne nahajamo nepotrebnih stvari, marveč tudi posamezni detajli so izbrani, izbere samo on, kar more kot bistven detajlni faktor vplivati v vsej enoti. [...] Druga njegova finesa pa je ta, da važne momente štimunge opetuje, s čimer doseže naravnost neverjetno plastiko. K obema tema momentoma se pridružuje še njegova bleščeča dikcija. Cankar napiše stavek, ki se zbog njegove krasote jedva ločimo od njega. Banalnosti pri njem vobče ni. [...] In ta občja konsekventnost vedno primerne dikcije, je najboljši dokaz njegovega istinito umetniškega estetičnega občutenja. Kajti lepote njegovega stvarjenja niso slučajnosti, marveč rafinirane hotenosti. [...]

Razločevati pa nam je dvojje vrste štimunge: objektivno ali štimungo zunanosti, okolice in pa subjektivno, duševno razpoloženje risanih oseb. In Cankar je mojster v risanju obojih vrst štimunge, vendar pa je večji v objektivni štimungi nego v psihološkem risanju. Dočim je namreč v risanju zunanosti vedno jasen, postaja v risanju psihološkega razpoloženja prav pogostokrat temen, celo neumeven. (*Opombe k Zbranemu delu* 11: 309–313.)¹⁸⁶

Med največje »hibe« Cankarjevega pisanja je Kobal v tej kritiki pristel nejasnost. Ne da bi dojemal v novem načinu novo sporočanje, je kritik zahteval malodane realistično jasnost. S to oceno se je kritik nehote dotaknil vprašanja bralcev za drugačno recepcijo umetnosti, kakor so je bili vajeni doslej:

Mesto da bi nam pisatelj ostro izrazil svoje čutenje, svoje misli, poda nam jih take, kakršne so v njem, ki jih doživlja sam. Pri tem pa ne upošteva, da mi nismo identični z njim, da se misli ne porajajo v nas, marveč da jih mora on šele vzbuditi v nas, da treba v to prvo jasnosti, da sicer naše misli ne morejo hoditi povsem paralelno z njegovimi, da se nam tedaj ne bodo vzbudili isti asocijacijski kompleksi in da zatorej mahoma postojimo pred povsem tujo mislijo. Tedaj moramo brskati in razvozljevati voz, ne da bi se nam to moralo posrečiti, ker nismo

¹⁸⁶Ivan Cankar, *Opombe*, Zbrano delo 11, Ljubljana: DZS, 1972.

v istem kontekstu kot pisatelj. Njegova dolžnost je, povedati vse jasno, razvozljevati vozle, označiti vsak skok, vsak najmanjši okret iz one ostrooznačene bele ceste.

Druga velika Cankarjeva hiba je razblinjenost. Včasih, sosebnost v delih, ki se jim pozna, da jih piše za kruh, stran za stranjo, razprede malenkost tako na dolgo in široko, da izgubi iz vidika centralno točko. [...] V 'H. M. P.' se ta slaba Cankarjeva stran ne kaže posebno akcentuirana. Edinole ono pripovedovanje, kako so umirale posamezne deklice, nas spominja nanjo. Čemu neki v vrsti malenkostnih variacij pripovedovati isto. Znano je, da ima oni epiški princip opetovanja efektno moč edinole, če se ponavljajo le kratke misli. Celi odstavki ponavljani in le malo variirani učinkujejo baš nasprotno. (*Opombe k Zbranemu delu* 11: 311.)¹⁸⁷

Navedene kritične pripombe F. Kobala izhajajo od normativnega vrednostnega sistema poprejšnjih literarnoprogramskih in v tej zvezi slogovnih smeri, nikakor pa ne kažejo ambicije, ustvariti ob novi poetiki nova vrednostna merila, ki bi bralcem sprejemanje nove umetnosti približala. Ta kritika je slog in izraz ločevala od vsebinskih in idejnih lastnosti besedila. Tovrstni pristop je razumljiv ob ustaljenem pojmovanju jezikovnega izraza kot »posode«, v katero je ustvarjalec »spravil« vsebino svojega sporočila. Kakor je »posoda« lahko preprosta ali dragocena, za vsakdanjo rabo ali za praznične priložnosti, tako smo nanjo bolj ali manj pozorni, jo občudujemo, sprejemamo ali se od nje odvrčamo, ker je nimamo za lepo. Vsaj deloma je tako analitično ločevanje prvin lastno tudi novejšim kritičnim izdajam Cankarjevega zbranega dela (DZS, Anton Ocvirk, Janko Kos, France Bernik) in izbranega dela (CZ, Boris Merhar) in je nasledek klasičnega literarnoteoretičnega in stilističnega pristopa k literarni umetnini, vendar je treba pri vseh naštetih poudariti tudi poskuse, razumeti sporočilni smisel nove oblikovanosti.¹⁸⁸

Drugačno branje pa je od sodobnikov prvi in najgloblje terjal Izidor Cankar v uvodih in opombah k *Zbranim spisom* (Nova založba, Ljubljana), prvi izdaji vseh Cankarjevih del. Zavrnil je očitke kritikov zaradi Cankarjevih ponavljanj s temle pojasnilom:

Črtice in manjši spisi se po stilu in zato po umetnostnem smislu redoma razlikujejo od glavnih povesti istega časa; nekateri fabulistični motivi se večkrat ponavljajo; davni doživljaji včasih leta živijo kot spo-

¹⁸⁷ Ivan Cankar, *Opombe*, Zbrano delo 11, Ljubljana: DZS, 1972.

¹⁸⁸ France Bernik, *Tipologija Cankarjeve proze*, Ljubljana: CZ, 1983.

min v pesnikovi duši, negibni, neizoblikovani, in se potem nenadoma zganejo, nabreknejo in postanejo umetnostna stvar; idejni motivi se vračajo, a se tudi spreminjajo in včasih v isti dobi bijejo med seboj. [...] In vendar se pesnikov življenjski nazor, če ga sledimo skozi večji kompleks njegovih del, stalno in organsko razvija, pri čemer je paziti zlasti na glavne ali vsaj obširnejše spise, medtem ko so črtice, ki nastajajo med njimi, po večini kratki zapisi o snovno zanimivih doživljajih ali umetniško–kritične opombe k lastnemu življenju ali življenjskim pojavom; zaradi tega se po stilu in umetnostnem pomenu ne razlikujejo mnogo med seboj ter po svojem značaju spominjajo na risbe velikega mojstra, ki tiho spremljajo njegovo glavno delo, a so mu predpogoj in mnogokrat najboljša razlaga. (*Uvod k Zbranim spisom* 10: V–VI.)¹⁸⁹

Izidor Cankar je bil prvi, ki je iskal smisel Cankarjeve oblikovanosti s logovno in strukturno analizo, ki jo je razvil v uvodu v XV. knjigo *Zbranih spisov* ob analizah zbirke *Troje povesti*. Spodbudo za to analizo je dobil v sočasnih kritikah, posebej v kritiki dr. J. Glonarja v *Vedi*:

Knjiga je izšla v publikacijah družbe, ki ima med svojimi člani ogromno večino neliterarnih ljudi. Ali je na ljudstvo vplivala in kako, tega ne morem povedati, ker mi manjka poročil, izkušenj in opazovanja. Da bi v vsem mogla vplivati, se mi ne zdi verjetno. Saj ima vse tipične znake, po katerih spoznamo pri nas, ne da bi pogledali na firmo (ki je ni mogoče kopirati), »ex ungue leonem«; nikjer ni sledov, da je Cankar ob misli na svoj publikum dal kakšne koncesije. Najbolj se to opaža v prvi povesti, ki operira z artistično umljivo, za neliterarnega bravca pa moteče prozorno in neverjetno paralelno mehaniko. [...] Realnost in simbol prehajata drug v drugega, tako da neuki bravec največkrat ne bo prav vedel, kje neha direktno pripovedovanje in kje se začne primera. Da bodo ljudje drugo in tretjo povest brali z večjim užitek, ko prvo (ki je po koncepciji najgloblja), to je precej lahko umljivo, konec tretje, ki je klasičen primer lapidarno, a vendar organsko zaokrožene povesti, bere tudi literaren človek s pritajeno sapo. (*Veda*: 200.)¹⁹⁰

Izidor Cankar začenja svojo strukturno analizo tematskega poteka v besedilu in z njegovim grafičnim prikazom (ZS XV, XII). Pri tem ugotavlja za prvo črtico, da

kompozicija spisa ni absolutno simetrična, a je pravilna, je osnovana

¹⁸⁹ Ivan Cankar, *Uvod, Zbrani spisi* 10, Ljubljana: Nova založba, 1930.

¹⁹⁰ *Veda*, dvomesečnik za znanost in kulturo, 2. letnik, Goriška tiskarna, 1912.

na načelu svobodne simetrije, kakor so na istem načelu zgrajeni tudi paralelizmi stavkov in dogodkov.

Tudi v »Krčmarju Eliji« je opaziti paralelni ritem besed, misli in dogodkov. Kar se tiče misli in besed, je dovolj, če opozorim zlasti na zadnje odstavke zadnjega poglavja; kar se tiče dogodkov, je snov povesti razdeljena tako, da se skladata prvo in šesto, drugo in peto, tretje in četrto poglavje. [...] Kompozicija je zgrajena absolutno pravilno okrog svoje srede, urejena po načelu stroge simetrije. (*Uvod k Zbranim spisom* 15: XIII–XV.)¹⁹¹

Vendar Izidor Cankar nadalje ostro zavrača očitke kritike, da »Cankar žrtvuje vsebino obliki« (*Slovan* 1912, 16).

V resnici ni neka docela svobodno izbrana forma primarna pri postanku literarne umetnine, marveč je za formo in snov odločilno vse umetnikovo razmerje do sveta, njegov način gledanja in doživljanja realnosti, njegovo svetovno »naziranje«. To določa hkrati formo in snov ter ustvarja iz obojega umetnostni organizem; skupnost formalnih lastnosti tega organizma, kakor se javljajo na obdelani snovi, imenujemo njega stil. (*Uvod k Zbranim spisom* 15: XVII.)

Ta stil Iz. Cankar ureja po načelu časovnih in stilnih oznak in sopolstavlja v gledanju na svet in v izrazu dva pola: naturalizem in idealizem. Za oba ugotavlja »pogojne stilne napake«. Ker se na Cankarja nanaša predvsem drugi, navajamo za sklep tega prikaza kritičnih obravnav Cankarjevega jezika in sloga odlomek iz obravnavanja idealističnega naziranja in stilnega principa:

Ta umetnost je introspektivna, iz umetnikove notranjosti izhajajoča, iz popolnejšega znanja o stvareh in ne iz njih delnega ter slučajnega videza izviraajoča. Časni in zunanji pojav je malo pomemben in njega prave biti nam ne more pokazati naše kratkotrajno izkustvo; stvari je treba videti v njih večnostnih zvezah, v »duhu«, zakaj tam šele imajo svoj pravi nadizkustveni pomen. Zato bodi umetnina izraz tega »višjega reda«. Nič naj se ne zgodi v njej, kar bi bilo po vsakokratnem mnenju nemogoče, toda kar je izkustveno neverjetno, more postati v njej ne le možno, marveč tudi potrebno, če je izraz onega »višjega« reda, ki ga umetnina simbolizira. Stilna napaka je v taki umetnini sestavina, ki je izkustveno verjetna, a ki ruši oni idejni red, na katerem je delo zgrajeno: videz resnice se mora umakniti »višji« resnici. Zato umetnina ni reprodukcija delne realnosti, marveč aplikacija večne zakonitosti, po

¹⁹¹ Ivan Cankar, *Uvod, Zbrani spisi* 15, Ljubljana: Nova založba, 1910.

kateri se ravna vse, kar je, na realni izrezek iz življenja, iz preurejanja in preustvarjanja realnosti v novo konfiguracijo, ki z vsem svojim sestavom simbolizira v malem veliki red vesoljstva. (*Uvod k Zbranim spisom* 15: XVIII.)

Podobna pojmovna izhodišča, kakor smo jih nakazali ob izbranih komentarjih enega naših prvih teoretikov umetnostnega sloga, Izidorja Cankarja, ponuja danes teorija besedilne lingvistike,¹⁹² ki nam pomaga iskati smisel besedne umetnosti. Smisla ne iščemo po poti pomenskih sestavin k celoti, ampak v nasprotni smeri, iz sporočilne celote skušamo prodirati v estetsko koherentnost njenih sestavin. Cankarjevo besedilo razumemo pri tem kot individualno ustvarjalno dejanje.

Zastavljena tema oblike in njenega smisla se nam postavlja tako na več ravneh. Nanjo skušamo odgovoriti znotraj umetnostnega besedila kot posebne vrste sporočanjejskega dejanja. Umetnostna oblikovanost besedila je usmerjevalec našega branja, to je iskanja sporočilnega smisla. Oblikovanost je nasledek izbranega ubesedovalnega umetnostnega postopka, ki pripelje bralca do spoznanja smisla. (Kar je seveda glede na bralčeve zunajjezikovne in jezikovne referenčne zmožnosti ob ustvarjalčevem sporočilnem hotenju relativno. Tega se je zavedal tudi kritik Fr. Kobal, ki pa je v svojem normativnem postulatju rajši žrtvoval Cankarjevo umetnost, kakor da bi jo poskušal spoznati iz nje same.) Obenem je oblikovanost tudi znamenje umetnostne stvaritve: opozorilo bralcu, da gre za ustvarjeni svet in ne za poročilo o kakem resničnem dogajanju, opozorilo, da je treba umetniškovo sporočilo iskati v globini umetnostne zgradbe in v pomenskem preoblikovanju, ki iz te zgradbe izvira.

Umetnostna zgradba besedila je določljiva iz tematske ureditve in stilistično-slovnice uresničitve. Pri tematski ureditvi gre za razvrstitev glavne in stranskih tem, pri drugi za uresničitev te razvrstitve v besedilu, ki je povezano in razširjeno z eksplicitnimi in implicitnimi ponovitvami posameznih besed ali besednih pomenov, pa tudi z izpusti in preoblikovanji, in ima na umetnini lasten, prepoznaven način urejeno stilistično podobo. V tem širšem pomenu namenoma ne navajam posebej skladijske in stilistične zgradbe, ker menim, da je stilistična zgradba obema nadrejena. V Cankarjevi prozi je zanjo značilna posebna retorika, ki pa se po obliki (zlasti glede na besedišče), pa tudi po sporočilni funkciji pomenljivo razlikuje od retorike 19. stoletja.

¹⁹²Prim. Eugenio Coseriu, *Textlinguistik*, Tübingen: Narr, 1981.

Črtica *Za križem* uvaja v zbirko črtic z istim naslovom; izšla je l. 1909, torej v času zrelega, morda že počasi zahajajočega obdobja Cankarjevega simbolizma. Podatki o tem delu sporočajo, da je nastajalo v času Cankarjevega političnega angažmaja ob volitvah leta 1907, da je vsa zbirka uresničitev hotenja, napisati večji socialni roman; pa tudi, da je bil prvotni naslov črtice, ki je izšla najprej sama v *Rdečem praporu*, *Kristusova procesija*. Med obema naslovoma je viden oblikovni in sporočilni premik: prvi naslov z udeležbo imena *Kristus* in z njim povezano biblijsko zgodbo razkriva osnovno biblično besedilo, drugi naslov, *Za križem*, s simbolnim izrazom poudarja umetnikovo nadgraditev bibličnega besedila z eksplikacijo lastnega razmerja do njegovega sporočila.

Črtica je razdeljena na dva dela. Na uvodni del, ki dovoljuje le zastrto slutnjo smisla umetnostnega sporočila. Ta se odstre šele na koncu črtice. Do njega pelje v drugem delu stilizirano besedilo, sestavljeno iz več delov, delni smisel vsake take enote je v razreševanju skepse, ki pa se kaže v prologu.

Gospod je s trpljenjem svojim svet odrešil. Tako se je izpolnil ukaz, ki je bil od vekomaj. Preko gore trpljenja drži cesta v večno radost, preko gore smrti drži cesta v življenje. Visoko do neba se je vzdignilo znamenje in vse trudne oči so zastrmele vanj. Ura bridkosti je bila ura spoznanja. Teman je stal križ na Golgoti, kajti za njim je plamenela vsa daljava v zarji paradiža.

Upajte, koprneče oči! Ne kapljica plemenite krvi, iz čistega srca izlite, ni kanila brez koristi. Korak, pod križem trepetajoč, je namenjen veselju naproti.

Pride ura, ko bodo pogledale proti nebu zakrvavele oči, ko bo vzkriknilo srce od prevelike bolesti.

»Elohi, Elohi, lama sabaktani!«

Takrat se bo odpri čas in duri se bodo odprle! (*Za križem*: 115.)¹⁹³

Temeljno pomensko razmerje je iskati v prvinah prve povedi: *Gospod* / = *Kristus* / – *odrešitev* – *svet* / = *človeštvo*. To razmerje je pojasnjeno v sklepu drugega dela črtice, v katerem imajo posamezni odlomki dvojno besedilno vrednost: z njimi je najprej sklenjena poprejšnja besedilna enota, isti del besedila pa že uvaja novega.

Šli so in dolga je bila procesija. Vila se je s hriba v hrib, iz doline v dolino. Pod senco te črne procesije, pod senco rdeče halje in svetlih vihrajočih las so čudežno umirala polja, veneli so travniki; doline so se

¹⁹³Ivan Cankar, *Za križem*, Zbrano delo 17, Ljubljana: DZS, 1974.

vzdigale, padali so hribi. Bogastvo, iz prokletstva vzkliklo, se je vračalo v prokletstvo.

V klanec so šli, zmerom višje; vsa pokrajina je bila pod njimi, jasno razgrnjena kakor na dlani. Pred njimi se je svetila dolga rdeča halja, svetli lasje so goreli v soncu.

»Kam?«

Tujec ni odgovoril.

Obzorje je vse vzplamenelo, kakor pred tretjo uro nad Golgato; vzplamenel je na nebu križ, ki je segal s silnima rokama od izhoda do zahoda.

Tujec je stopil na hrib, nagnil je glavo in zakril obraz; zakaj velika je bila bridkost v njegovem srcu.

»Ne ozrite se v prokletstvo in trohnobo, vsi vi tisoči in milijoni, ki ste koprneli z menoj! Vsi vi ponižani in užaljeni, vsi vi zaslužnjeni in obremenjeni – zdaj, ko je naš dan, pojte hozana in aleluja! Iz bičanja in iz križanja, iz sramote in trpljenja je vzrasel naš dan, do nebes se je povzdignil naš križ – pojte mu hozana in aleluja!«

Šel je pred njimi, visok in lep, v dolgi rdeči halji, in vsi so šli za njim, vsi ponižani in razžaljeni, vsi zaslužnjeni in obremenjeni.

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

Šli so za njim v zmagoslavje in radost; tisti ponižani in teptani so šli za njim, ki jim je rekel: Božje kraljestvo je v vas! (*Za križem*: 118–119.)

Biblično besedilo, ki je podlaga črtici, je preoblikovano v smisel besedilnega sporočila o trpljenju, dvomu in odrešitvi in veri v poveličanje. Da gre za Cankarjevo prenovitev biblijskega obrazca, je oblikovno nakazano z opustitvijo narekovajev ob sklepnem navedku, čeprav je v vsej črtici premi govor praviloma s tem ločilom zaznamovan. Sklepna anafora ključne besede tega dela *šli so (za njim)* učinkuje v besedilni organizaciji pred samo sklepno povedjo – citatom iz osnovnega bibličnega teksta – kot opozorilo na končno, odrešujočo idejo, napovedano uvodoma s povedjo *Ura bridkosti je bila ura spoznanja*. Pomenska organizacija besedila se giblje med dvema pomenskima poloma *dobrega* in *zla*, *svetlega* in *temnega*, *veselja* in *trpljenja*, torej pozitivnega in negativnega, ki ustvarjata drugo ob drugem pomensko enoto. Preoblikovanje biblijskih prvin je doseženo še s stilističnimi poudarki retoričnega obdobja, kakor *Gospod je s trpljenjem svojim svet odrešil* v začetni povedi, v figurativni ureditvi sintagme in hiazemski igri korenov pred zadnjimi povedmi: ... *strašna noč; noč sodbe in obsodbe*, v ponavljanju in delnem variiranju ključnih simbolnih zvez, izraženih

najprej v nagovoru: *Vsi vi ponižani in užaljeni, vsi vi zaslužnjeni in obremenjeni* [...], nato v epifori [...] *in vsi so šli za njim, vsi ponižani in razžaljeni, vsi zaslužnjeni in obremenjeni* in nazadnje preoblikovano in v tekst vpeto s povezovalnim zaimkom v figurirani izpostavi zveze, postavljene v središče predzadnje, napovedne povedi: *Šli so za njim v zmagoslavje in radost; tisti ponižani in teptani so šli za njim, ki jim je rekel: Božje kraljestvo je v vas!* V sami zadnji povedi pa spet sopostavljeno ob prvo poved z glede na členitev po aktualnosti spremenjenim besednim redom zadnje povedi, ki se v obrazcu nauka glasi *V vas je božje kraljestvo!* Razlika v funkciji te spremembe je v primerjavi s sporočilno vlogo prve in zadnje povedi: prva nakazuje temo in z retorično figuro v sintagmi s *trpljenjem svojim* opozarja na posebno sporočilo, inverzija v sklepni povedi ni več klasično retorična, marveč je v skladu s Cankarjevo stilistično inovacijo narejena z izrabo možnosti jezika, da se v remo (jedro) besednoredne enote postavlja tisti del povedi, ki nosi pomensko težo.¹⁹⁴ To preoblikovanje ne le kaže na smisel besedila, ampak je tudi oblikovno znamenje besedilne pomenske dvojnosti: biblijske podstave in Cankarjeve razpetosti med biblijskim naukom in med lastnim svetnim razumevanjem tega nauka, razumevanjem z eksistencialno razpetostjo med dvomom in upanjem. Smisel tako oblikovanega besedila razbere bralec v skladu s svojimi notranjimi dispozicijami in nazorom, bodisi v duhu podstavnega biblijskega besedila ali v skladu z zastrtimi idejami Cankarjevega in današnjega časa.

Da gre za konstruirano sporočilo in ne za enoravninski posnetek biblijskega besedila, je Cankar nakazal še z drugimi oblikovnimi izrazi: med njimi vzbuja posebno pozornost homonimna raba besede *gospod*. Ta pomeni najprej Kristusa, v zvezi *gospodov dan* (= nedelja) Boga, v povedi »*Mi orjemo in sejemo, gospod žanje, zakaj njegovo je polje!*« *gospodarja. Kristus pa mu je tudi tujec. Za razumevanje tega pomena nimamo v besedilu nobene druge opore razen ikonografskega opisa, ki nas spominja na naslikane cerkvene podobe.*

Gospodov dan je bil; puhtelo je iz razoranih njiv, češnje so cvetele na vrtu in breskve v vinogradu. Na cesti se je prikazal tujec, bos in golglav; oblečen je bil v rdečo haljo, ki mu je segala do nog; rokavi so bili tako široki, da se je razgalila roka do ramen, kadar je ukazoval oblakom. Svetli lasje so mu padali na rame, nebeška glorijska v soncu; v tla je bil uprt njegov pogled. (*Za križem*: 115.)

¹⁹⁴ Jože Toporišič, *Nova slovenska skladnja*, Ljubljana: DZS, 1982. – Eva Hajičová, Eva Buráňová, Petr Sgall, *Aktuální členění věty v češtině*, Praga: Academia, 1980.

Kristus, označen v Cankarjevem besedilu z besedo *tujec*, je nakazan v prologu še s tujim, hebrejskim vzklikom. Da je tujec bog, je v besedilu nakazano s povedjo *kadar je ukazoval oblakom*, ki nakazuje njegovo iracionalnost – ali celo irealnost, in z implicitno besedilno ponovitvijo¹⁹⁵ v povedi (*Ozrl se je tujec z dolgim, tihim pogledom po vsem polju ...*;) in *kakor se je ozrl, so usehnile vse bilke* [...]. Sam ikonografski opis, ki na poseben način izraža, da gre za upodobitev, za predstavo iz nauka in ne za resničnost in ki se v nadaljnjem besedilu preoblikovan ponavlja v več oblikah kot sinonimna ponazoritev neznanega tujca, ki prinaša odrešenje, je seveda izrazilo tega drugega, Cankarjevega besedila, ki prekriva osnovno sporočilo Biblije, ga pomensko preoblikuje in ustvarja novi sporočilni smisel razpetosti med svetlobo in temo.

Potrdilo za to misel ponuja tudi stopenjska ureditev osrednjega besedila, ki bolj neposredno kot prolog in sklep kaže vodilno pomensko os Cankarjeve ubeseditve biblijskega nauka, ki jo poskušam parafrazirati z zvezo *Življenje je pot od trpljenja k odrešenju*. Ta pot je prikazana v petih paralelno zasnovanih, vendar nikakor ne paralelno uresničenih členih. Za njihovo obliko so v skladu s temeljno zasnovo tipični konvencionalna, pretežno biblična metafora, frazeologem, besedne igre (... *črn dim se je vil proti nebu; ni se dovol, vračal se je k zemlji, kakor Kajnova daritev* ...), različne skladijske figure poleg zlasti v tem delu besedila posebne, individualne metafore.

Pri interpretaciji oblike je treba opozoriti še na tretjo sporočilno raven, ki ima po mojem mnenju povezovalno vlogo med obema besediloma, biblijskim in Cankarjevim: na ravnino simbolov, ki so prav tako dvojni, splošni in posebni, Cankarjevi. Simbolna pomenska ravnina kot tretja besedilna ravnina soustvarja pomene neeksplicirane odmaknjenosti bivanjskih vrednot, ki jih Cankar iz biblijskega izročila in iz lastnega nazora usmerja v spoznanje upanja in zaupanja.

Črtica je vidno označena kot dvodelna, s splošnim prologom in jedrnim delom, ki je spet sestavljen iz dveh, med seboj besedilno sicer povezanih, a vendar slogovno in tematsko različnih delov. Zadnji del namreč pomeni odgovor na prolog tako v izbiri in razvrstitvi tematike kakor v njeni oblikovanosti, čeprav na prvi pogled kakor da logično nadaljuje jedrni del (prim. prva dva citirana odlomka). Takšna dvakratna razčlemba besedila, vidna in notranja, je nasledek omenjenega podstavnega razločka med obema

¹⁹⁵ Klaus Brinker, *Linguistische Textanalyse*, Berlin: Schmidt, 1985.

deloma besedila, ki izvira iz stopnje biblijske prvine v besedilni podstavi. Toda čeprav je ta skupna obema deloma besedila, pomeni besedilo prologa Cankarjevo reinterpretacijo biblijske ideje trpljenja in odrešenja, v drugem delu pa je opazno prevladovanje Cankarjevega (nad)besedila, ki soustvarja s svojimi pomenskimi in oblikovnimi prvinami smisel cele črtice. V tem delu so v oblikovni podstavi besedilnega jedra pripovedni vzorci legende, v epilogu pa prvine slavnih besedil (ode), medtem ko se podstavno besedilo zlasti v tem delu nanaša na različne biblijske motive. Biblijska besedilna podstava je izražena z znanimi stilemi biblijskega jezika,¹⁹⁶ med nje spadajo predvsem izrazila govorne naracije, kakor so navezovalni izrazi (zlasti veznik *in*) na začetku nekaterih odstavkov in povedi, slovesen, upočasnjen ritem s polisindetoni¹⁹⁷ in ponovitvami delov besedila, glagoli rekanja (*je rekel, je vprašal*) in izbrano privzdignjeno besedišče. Prekrivno »Cankarjevo« sporočilo je oblikovano z načinom razvrstitve tematskih prvin in s posebnim sistemom besedilnega »lepljenja« s ponovljenimi različicami posameznih besed in delov besedila.

Na vsebinsko-pomenskem planu gre za povezavo dveh sklepnih delov, prologa in sklepa zadnjega dela. V prologu je poudarjena biblijska misel o trpljenju, rešitev je nakazana zgolj kot smer in morda smisel trpljenja. V tem sklopu je izpostavljen, seveda v skrajno zastrti obliki, s hebrejskim citatom Kristusovega vzklika na križu (po Bibliji), človekov dvom nad smiselnostjo trpljenja. Je to Cankarjev dvom? Edino jezikovno znamenje, ki upravičuje tako interpretacijo, je v izbiri teme in v mestu njene postavitve v besedilo. Kot oblikovna smernika za prepoznavanje besedilnega smisla sta obe navedeni besednoredni posebnosti v začetni in končni povedi (*s trpljenjem svojim* in *Božje kraljestvo je v vas*). Prvi retorični stilemi nas usmerja k iskanju sporočilnega smisla v konvenciji nauka, medtem ko je z besednorednim postopkom prenovljeno besedilo zadnje povedi mogoče razumeti tudi v nekakšnem »reformacijsko-renesančnem« smislu kot znamenje obračanja se od »božjega« k »človeškemu«. Učinek obeh omenjenih oblikovnih lastnosti torej nikakor ni zgolj slogovno krasilen (tudi ne slogovno opazen), ampak predvsem pomensko razločevalen.

Delitev besedila na dva ločena dela in prav taka notranja delitev drugega dela temelji na osnovnem oblikovalskem načelu, ki postavlja skupaj po dve prvini: najprej v delitvi tematike, v izrabi vzporednih (paralelnih)

¹⁹⁶ Joža Mahnič, Slog in ritem Cankarjeve proze, Jezik in slovstvo, 2/4, 1957, str. 152–159.

¹⁹⁷ Breda Pogorelec, Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja, 5. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1969.

besedilnih enot ali v učinkovanju z nasprotji, pa tudi v stilemih tako imenovane dvojne formule.¹⁹⁸ Nanj je bilo že opozorjeno ob predstavitvi nekaterih oblikovnih posebnosti, ker pa se izraža na vseh oblikovnih ravneh, ga prikazujemo še nekoliko n drobneje. Ob to načelo postavljam še drugo, ki se pojavlja ob prvem: načelo trojnosti.¹⁹⁹ Tako v razvrstitvi besedilnih enot (povedi) kakor delov povedi Cankar največkrat ti dve načeli povezuje. S tem se izogiba učinkom stroge simetrije, pa tudi monotonosti, ki bi utegnili nastati iz dosledne izrabe le enega načela. Oba postopka imam za prenovitev zgodovinskega retoričnega oblikovskega načina. S takim oblikovanjem besedila je Cankar dosegel posebne vrste ornamentiranost²⁰⁰ in s tem značilni ritmični učinek.

Obe načeli sta uporabljene najprej v prologu. Tu najdemo tele dvojne prvine: besedilo prologa je najprej razdeljeno na po dva odstavčna dela. Nadalje sta prvi in drugi odstavek zgrajena iz pretežno dvostavčno zloženih povedi, izjemi sta le prva poved prvega odstavka *Gospod je s trpljenjem svojim svet odrešil* in osrednja poved drugega odstavka *Ura bridkosti je bila ura spoznanja*. Obe povedi imamo spričo glagolnikov v njih lahko za jezikovne zgotovitve z nominalizacijo prvotno podstavnih odvisnikov. Od dvostavnih povedi je v prvi formalni osebki pasivnega stavka razširjen z oziralnim (prilastkovim) odvisnikom *Tako se je izpolnil ukaz, ki je bil od vekomaj*. Drugi odstavek prologa se začne s po dvema ne le vzporednima, asindetično povezanima, ampak tudi izrazno, razen na dveh ključnih mestih, identičnima povedma: *Preko gore trpljenja drži cesta v večno radost, preko gore smrti drži cesta v življenje*. Tej splošni ugotovitvi sledi drugi del, ki opisuje svetopisemski »dogodek«: ta del je sestavljen iz treh povedi, od teh dve dvostavčni oklepata navedeno enostavno poved. Prvo od teh povedi sestavlja vezalno priredje, dodatno je ornamentirana s hiazemsko figuro iz formalnih osebkov: *Visoko do neba se je vzdignilo znamenje in vse trudne oči so zastrmele nanj*. Vmesna enostavna poved oblikovno in pomensko povezuje prvo in drugo dvostavčno: *Ura bridkosti*

¹⁹⁸ Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München: Max Hüber, 1973.

¹⁹⁹ Breda Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976, str. 27–45; Breda Pogorelec, O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. Gramatična figura in metafora, *Simpozij o Ivanu Cankarju*, Ljubljana: Slovenska matica, str. 290–304.

²⁰⁰ Breda Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976, str. 27–45; Breda Pogorelec, Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja, 5. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1969; Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana: CZ, 1964.

je bila ura spoznanja in dodatno opozarja na smiselno glavno dvostavčno poved tega odstavka, zadnjo, ki je še enkrat poudarjena z umestitvijo na sam konec odstavka. Ta poved je formalno zgrajena kot pojasnjevalno priredje, po pomenu pa je le opazna različica vezalnega: *Teman je stal križ na Golgoti, kajti za njim je plamenela vsa daljava v zarji paradiža*. Veznik *kajti* ima tu vendarle večjo vlogo od zgolj sinonimne različice vezalnega *in*: poudarja namreč osrednje nasprotje v biblični ideji, simbolizirani s križem na Golgoti na eni strani in z zarjo paradiža na drugi in s tem nanj opozarja: *Teman je stal križ na Golgoti, kajti za njim je plamenela vsa daljava v zarji paradiža*. Shematsko je mogoče prikazano zgradbo obeh odstavkov takole ponazoriti: 1. odstavek prologa: S – Ss; 2. odstavek prologa: S/S – S/in S – S – S/kajti S. V tej predstavitvi se vidno kaže dvojnostna delitev besedila, ki pa ni simetrična. Znotraj te delitve se načelo dvojnosti kaže tudi pri tako imenovanih drobnih oblikah, to je posebej oblikovanih besednih zvezah, sestavljenih bodisi pomensko s povezavo zatrjevane in zanikane prvine ali z zapovrstnim urejenim širjenjem besedila z implicitnimi ponovitvami izrazov, družljivih spričo ontološko pogojene kontigvitete (*Otrok ... Njegov drobni obraz se ni smejal prej nikoli, zdaj se je smejal; njegove plabe oči se niso svetile prej nikoli, zdaj so se svetile*).²⁰¹

Vse tri navedene povedi z dvojno stavčno zgradbo so povezane še z različicami besednorednih inverzij: [...] *drži cesta* (ponovljeno dvakrat) – *Teman je stal križ na Golgoti, kajti za njim je plamenela vsa daljava v zarji paradiža*. Inverzije imajo poleg učinka na izraznem planu pomemben delež tudi v hierarhični razvrstitvi besednih pomenov. V zadnji omogoča zamenjava običajnega reda stavčni poudarek obema besedama v zamenjanih položajih (*teman, križ*).²⁰² Opazna ureditev pomenov je tudi v prvi povedi drugega odstavka zaradi dobesedne ponovitve formalnih sintagmatskih jeder in urejenega nasprotja oziroma sinonimnega stopnjevanja med prilastki (*preko gore trpljenja – cesta v večno radost, preko gore smrti – cesta v življenje*). Taka pomenska urejenost nas usmerja tudi pri pomenski konotaciji besede *gora*, ki jo lahko razumemo kot količinski izraz z oslavljenim

²⁰¹ Breda Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976, str. 27–45; Breda Pogorelec, Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja, 5. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1969; Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*, Ljubljana: CZ, 1964.

²⁰² Breda Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976, str. 27–45.

prvotnim pomenom ali v metaforični razvidnosti prvega pomena, ki ima seveda veliko večji sporočilni učinek.

Drugi del prologa je urejen na videz bolj razgibano. Pokaže se, da je zgradba v nekakšnem nasprotju do prvega dela. Besedilo je po zunanji obliki razdeljeno na štiri odstavke, ker pa tvorita drugi in tretji odstavek smiselno celoto, lahko govorimo o dveh delih in zaključku. Miselni in vsebinski preobrat do prvega dela je napovedan z nagovorom, apostrofo *Upajte, koprneče oči!* Naslovnik nagovora je označen z eksplicirano, vendar v prilastkovem delu prenovljeno ponovitvijo²⁰³ metonimije iz prvega dela prologa: tam v pripovedi *vse trudne oči so zastrmele nanj*, tu *koprneče oči*. Metonimija je tretjič prenovljena v zadnjem delu prologa v povedi *ko bodo pogledale proti nebu zakrvavele oči*. Apostrofa ima glede na našete prenovitve v besedilu osrednji položaj in uvaja podobno kot začetni dve povedi prvega dela v besedilo ponovno pozitivno prvino upanja, ki je sestavni del biblijskega sporočila. V celotnem besedilu ima ta del osrednji položaj. Obe povedi, ki skupaj z apostrofo sestavljata drugi odstavek prologa, se na prvi pogled po pomenu razlikujeta, imata pa povsem vzporedni zgradbi z apozicijskim deležniškim stavkom za besedo ali besedno zvezo v osebku: *Ne kapljica plemenite krvi, iz čistega srca izlite, ni kanila brez koristi* in *Korak, pod križem trepetajoč, je narejen veselju naproti*. Tudi druga enota tega dela prologa ima sprva podobno zasnovo kot prva, le da stavčne enote niso samostojne, ampak sestavljajo složeno poved iz uvodnega glavnega stavka *Pride ura* in dveh s časovnim veznikom *ko* uvedenih in asindetično povezanih časovnih odvisnikov: *ko bodo pogledale proti nebu zakrvavele oči, ko bo vzkriknilo srce od prevelike bolesti*. Druga poved *bo vzkriknilo srce od prevelike bolesti* je ob navedeni Cankarjevi zunanji ureditvi posredni napovedni stavek, ki uvaja s svojimi pomeni biblijski Kristusov vzklik na križu »*Elohi, Elohi, lama sabaktani!*« (= Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil!).

Prolog je sklenjen z dvostavčno parafrazo biblijskega sporočila: *Takrat se bo dopolnil čas in duri se bodo odprle!* Ob tem moram opozoriti na tista mesta, ki že jezikovno nakazujejo nekaj neizrekljivega, tudi nedoločnega, čutom nedoseženega. Izrazila za to so različna. Od deagentne pasivne zveze, ki omogoča zamolčati »ukazovalca«: *Tako se je izpolnil ukaz, ki je bil od vekomaj*, do metonimičnih zvez, ki jih je mogoče razlagati iz besedila

²⁰³Prim. Klaus Brinker, *Linguistische Textanalyse*, Berlin: Schmidt, 1985; Breda Pogorelec, Okvirna tipologija metafore v slovenski prozi 20. stoletja, 22. SSJLK, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1986.

ali osamosvojeno (*koprneče oči – zakrvavele oči – srce*), pa vse do nepopolne aktualizacije besede *duri* v sklepni povedi. Ta je dana v podstavnem biblijskem besedilu, v prologu pa je izražena v samem osredju besedila, v sklepu prvega dela v zvezi v *zarji paradiza*. Bralec lahko njen pomen dojema iz biblijske referenčnosti, pa tudi iz natančnega razbiranja oblike. Neekspliciranost vseh pomenov na pričakovanem mestu stopnjuje občutje iracionalnega, tudi skrivnostnega, mističnega, in čeprav je verjetno tudi na drugih mestih aktualizacija na podoben način zakodirana, kakor je to razvidno iz obravnavanega primera, je tak oblikovalni način odlična prvina Cankarjevega sporočilnega hotenja, zabrisati ostre robove z jezikovnimi sredstvi ustvarjene resničnosti. V pomenski organizaciji prologa imajo poseben pomen tudi razmerja med glagolskimi oblikami: dovršni glagoli v pretekliku, ki praviloma ne izražajo časovne opredelitve, ampak pomenijo nasledek, rezultat dejanja (npr. *je svet odrešil – svet je odrešen*), kar je razvidno iz sinonimne uporabe deagentne in pasivne oblike (*se je izpolnil ukaz – korak je namerjen*), se srečujejo z neaktualnim sedanjikom (*drži cesta*) in s skupino glagolov v pomenu prihodnjega časa (dovršni sedanjik, ki pomeni prihodnji čas: *pride ura*, dovršni prihodnjik, *bodo pogledale ... oči*, *bo vzkriknilo srce*, dovršni prihodnjik v pomenu napovedi glagolskega rezultata: *se bo dopolnil čas in duri se bodo odprle*). Skupnega pomena časovne neaktualnosti²⁰⁴ ne morejo spremeniti niti pretekli dovršniki in nedovršniki v drugem delu obeh delov prologa, ki opisujejo apokaliptično sceno na Golgoti (*se je vzdignilo znamenje – oči so zastrmele nanj – je bila ura spoznanja – teman je stal križ – za njim je plamenela daljava* itd.). Oblikovna zgradba je dopolnjena še z novo, nepričakovano in zato opazno zvezo: *vse ... oči so zastrmele nanj*. Kakor glagol *strmeti* je tudi za glagol *zastrmeti se* slovarsko navedena le vezava v *koga/kaj*, medtem ko je vezava *na koga* lastna predvsem glagolu *pogledati na koga/kaj – zreti na koga/kaj*. Našteti zgledi kažejo, kako nas ne le oblikovne prvine, ampak tudi njihova razmerja v besedilu in predvsem vsa besedilna organizacija peljejo k Cankarjevi misli. Skupna lastnost te organizacije je v izkoristku vseh pomenskih in oblikovnih lastnosti jezika za uresničitev sporočilnega hotenja. Podobno zgrajen je tudi epilog. Toda ker se kot del Cankarjevega besedila veže na osrednji motiv »hoje za Kristusom«, bodo nekatere opazne prvine te organizacije nakazane za delno razčlenbo osrednjega dela besedila.

Ta je sestavljen iz niza povezanih scen srečanja skrivnostnega *tujca* –

²⁰⁴ *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, Składnia, Varšava: PWN, 1984.

Kristusa s ponižanimi in razžaljenimi predstavniki človeštva. Statičnost teh scen je besedilno oblikovno razgibana z dialogi, v katerih je *Kristus – tujec* stalnica, spremenljivka pa v vsaki sceni drugi predstavnik človeškega rodu (v prvi sceni metonimično v ednini kot posameznik – *otrok*, v preostalih scenah v množini množice, ki je v epilogu povzeta s ponovljenimi sekvencami deloma vsaj v enem členu prenovljenih posamostaljenih pridevnikov (*ponižani in užaljeni, ponižani in razžaljeni* itd.). Podobna zgradba posameznih scen in bolj ali manj eksplicitno ponavljanje nosilnih izrazov ali oblik poudarja statičnost, ta pa je spet zakrita z neposrednim dinamičnim pomenom glagola *iti* in izpeljank. Oblike glagola *iti* so po večini v preteklem času in zlasti ob izpeljanki *priti/prišel je, prišli so* pomenijo mestoma bivanjsko stanje kot nasledek dejanja. Spričo take oblikovanosti v besedilu od pomenske do izraznih ravnin raste notranja napetost med statično in dinamično prvino, vendar tako, da na koncu vendar prevlada statično nad dinamičnim, a le zato, da je poudarjena osnovna zunajčasovnost sporočila.

Oblike glagolov *iti* so v besedilu takole razvrščene:

1. Prišel mu je [= Kristusu tujcu] nasproti otrok. – [Odloži butaro in] pojdi z menoj! – [Otrok ...] je šel za njim. – In sta šla dalje.
2. Prišla jima je nasproti dolga vrsta ljudi. – [Odložite cule] in pojdite za menoj! – [...] in so šli za njim.
3. Prišli so v vas [...] – [»Odložite molke!« je rekel tujec. »Tudi svete podobe obrnite in žegnančke izpraznite in pojdite z menoj!«] [...] in so šli za njim.
4. Pa so prišli do velike črne hiše s črnimi okni [...] [Odprla so se ogromna vrata;] in prišli so iz temne veže in od vseh steza in potov in kolozov; ... in so šli za njim. [»Kam?« so vprašala usta. Srce je slutilo, kam. Tujec je šel pred njimi ...]
5. Šli so in prišli v kraj, [ki ga Bog ni blagoslovil]. [...] In iz koč so prišli ljudje. [...] in šli so za njim.
Šli so za njim in dolga je bila procesija.

Zadnja poved uvaja zadnji odstavek pete scene, ki je obenem tudi uvod v sklepni del besedila. Tudi v tem delu je glagol *iti/šel* glavni ponovljeni leksem in s tem tudi eden glavnih izraženih povezovalcev besedila. Vendar je v tem delu razvrstitev drugačna. Glavno znamenje te drugačnosti je štirikratni anaforični položaj tega glagola v besedilu, od začetnega *Šli so in dolga je bila procesija*, do treh zapovrstnih začetnih ponovitev pred samim sklepom črtice.

Šel je pred njimi, visok in lep, v dolgi rdeči halji, in vsi so šli za njim, vsi ponižani in razžaljeni, vsi zaslužnjeni in obremenjeni. Šli so v svetel dan, ko se je zgrnila globoko za njimi nad Sodomo strašna noč; sodbe noč in obsodbe. Šli so za njim v zmagoslavje in radost; tisti ponižani in teptani so šli za njim [...]. (*Za križem*: 119.)

Ponovitev osnovnega glagola ni edina v besedilu. Strnjenost besedila in stilizacija sta doseženi s ponovitvami tako zgradbe kakor posameznih izrazov, pomenov in predvsem obrazcev, pa tudi samih delov besedila. Tako je druga besedilna stalnica *Kristus tujec* ob razvijanju besedila ponavljana v različnih zvezah:

Na cesti se je prikazal tujec [...]. Tujec se je nagnil k njemu [= otrok] in ga je pobožal po licu.

In se je ozrl tujec po polju, bogato cvetočem, in je vprašal otroka. [...]

»Kam, ljudje božji?« je vprašal tujec.

Tujec se je ozrl nanje, pogledal je vse po vrsti [...].

»Odložite cule in pojdite z menoj!« je rekel tujec.

»Odložite molke!« je rekel tujec. [...]

Pogledal je tujec in hiša je vztrepetala.

Tujec je šel pred njimi v dolgi rdeči halji [...].

»Čegav je ta kraj?« je vprašal tujec.

Ozrl se je tujec, na levo je pogledal z žalostnimi očmi in na desno [...].

»Odkod, ljudje božji?« je vprašal tujec.

Tujec jih je pogledal, nagnil je glavo [...]. »Kam?« Tujec ni odgovoril.

Tujec pa je stopil na hrib, nagnil je glavo in je zakril obraz [...].

Zadnji dve ponovitvi sta iz sklepnega dela. V jedrnem delu ponavlja ob izrazu *tujec* pri napovedih premega govora izmenjuje glagola *je vprašal, je rekel*, kar spominja na biblijsko podstavo, besedilno pomembne pa so tudi zveze z glagoloma *ozreti se, pogledati*. V tej zvezi je zanimiva tudi perspektiva povedi: pričakovali bi, da bi bila beseda *tujec* v ponovitvah postavljena v témo, vendar je pri inverziji premega govora nekajkrat na zadnjem mestu, poseben oblikovno-pomenski obrat pa je v besedilu večkrat dosežen z besednoredno prestavitvijo. Pri zvezah *Tujec se je ozrl* ali *Tujec je pogledal*, ki se ponavljajo večkrat na začetku odstavka, pomeni inverzija opozorilo na zasuk v tematskem pogledu, obenem pa preprečuje morebitno enoličnost dobesednih ponovitev in omogoča ponekod desno razširjenje besedila ob besedi *tujec*. V besedilu so te povedi razvrščene v temle zapovrstju:

In se je ozrl tujec po polju, bogato cvetočem [...].

Ozrl se je tujec z dolgim, tihim pogledom po vsem polju. [...]
 Tujec se je ozrl nanje, pogledal je vse po vrsti; [...]
 Pogledal je tujec in hiša je vztrepetala.
 Ozrl se je tujec, na levo je pogledal z žalostnimi očmi in na desno; [...]
 Tujec jih je pogledal, nagnil je glavo in šli so za njim.

Glagola *ozreti se in pogledati* sta uporabljena sopomensko, vendar ne več v smislu nekdanje retorične dvojne formule, kakor je v primerih z *dolgim, tihim pogledom* ali [*Prišli so v vas,*] *tako temno in žalostno*, [...] ali *prokletstvo in trohno* – *vi tisoči in milijoni* – *vi zaslužnjeni in obremenjeni*. Cankarjeva prenovljena figura ima v besedilu različne učinke, sestavljena je največkrat tako, da so po možnosti vsi členi zveze poudarjeni, kar deluje tako na pomenski kakor na izrazni ravni (ritem): [... *tujec*] ***na levo je pogledal z žalostnimi očmi in na desno*** ali s polisindetonom [...] ***in prišli so iz temne veže in od vseh steza in potov in kolovozov: trudni so bili in črni in žalostni***, obenem pa taka ureditev spodbuja nadaljnje razvijanje besedila.

V besedilu je več vrst ponovitev. Poleg navedenih ponovitev iste besede je za slogovni učinek opazno zlasti ponavljanje glagolov, na primer figurirano v navedeni nasprotni zvezi trdilnega in nikalnega *Njegov drobni obraz se ni smejal prej nikoli, zdaj se je smejal*; ali v različnih zvezah, tudi stopnjevano v preimenovanjih, kakor »*Tisti domujejo v tej hiši, ki nimajo ne doma, ne zemlje, ne domovine. Njih delo domuje tam – sami domujejo v bridkosti!*«

Druga vrsta ponovitev je izpeljana iz sopomenskih zvez. Pomen zveze v *tla je bil uprt njegov pogled* je na drugem mestu izražen tudi glagolsko: *so gledali v tla*. Čeprav je intencija samostalnika drugačna od glagolske, se leksem *pogled* z različnimi prilastki pojavlja bodisi kot sopomenska različica glagolov *gledati, pogledati, ozreti se*: *Ozrl se je [...]* *z dolgim, tihim pogledom [...]*; *v njegovem pogledu pa je bila bridkost – Tujec se je ozrl nanje, pogledal je vse po vrsti; in kakor so občutili njegov pogled [...]* ali kot člen povezanih izrazov skupine *oseba [človek, otrok ...] – obraz – oči – pogled, usta – srce*, ki z različnimi vrstami pomenske kontigvitete učinkujejo kot skrite ponovitve.

Med obema vrstama ponovitev, izraženimi in skritimi, so posredne sopomenke, kakor v zgledu: *Dolga procesija je bila, dolgo so romali*, ki predstavlja figuro, sestavljeno iz dveh ponovitev, ponovitve istega leksema v prilastku in prislovu in sopomenske prenovitve v jedru zvez. Sama beseda *procesija* je sopomenska ponovitev besede *vrsta* v zvezi *prišla jima je*

nasproti dolga vrsta ljudi in se v nadaljnjem besedilu v preoblikovani podobi še enkrat ponovi: *Šli so in dolga je bila procesija*. V tem zadnjem delu je inverzija izhodišče za razširitev besedila v desno: *Vila se je s hriba v hrib, iz doline v dolino. Pod senco te črne procesije [...]*.

Posebne vrste ponovitev predstavljajo ponovitve z obnovitvijo delov besedila. *Kristus tujec* je v črtici opisan ikonografsko. Deli tega opisa se ponavljajo kot besedilni ustrezniki sopomenske ponovitve besede *tujec*, vendar preoblikovani vsakokrat s posebno besedilno intencijo. Iz besedila se ponavljajo tele zveze:

tujec [...]; oblečen je bil v rdečo haljo, ki mu je segala do nog [...], roka ... kadar je ukazoval oblakom. Svetli lasje so mu padali na rame, nebeška glorijska v soncu.

V besedilu se pojavljajo v peti sceni osrednjega dela črtice, ki napoveduje epilog, in v epilogu. Ta del besedila se takole glasi:

[...] in so šli za njim. »Kam?« so vprašala usta. Srce je slutilo, kam. Tujec je šel pred njimi v dolgi rdeči halji, njegovi svetli lasje so vihrali v vetru.

Obe ponovitvi v epilogu sta preoblikovani metonimično in deloma tudi skladijsko:

Pod senco te črne procesije, pod senco rdeče halje in svetlih vihrajčih las so čudežno umirala polja in V klanec [beseda je v Cankarjevi prozi znani simbolni izraz za trpljenje] so šli [...]. Pred njimi se je svetila dolga rdeča halja, svetli lasje so goreli v soncu.

V povedi *svetli lasje so goreli v soncu* je glagol *so goreli* uporabljen sopomensko ob glagolu *se je svetila*, beseda je tudi ponovitev istega leksema v zvezi *oči so gorele*, na obeh mestih je z njima ustvarjeno iz besedilnega postopka preimenovanje. Taka preimenovanja, ki so v tem besedilu malodane običajna sestavina ubesedovalnega postopka, so bodisi metonimična, pogoste so pomenske zamenjave s posebljenjem, ki spada v metaforiko:

Prišli so v vas, tako temno in žalostno, kakor da jo je bil Bog sam zapustil. Lesene bajte, s slamo krite, so visele ob klancih, strmele na procesijo s trudnimi očmi.

Pomensko zvezo med besedama *vas* in *bajte* je mogoče pojasniti kot kontigvitetu iz kulturne izkušnje, vendar zlasti glagol (*so*) *strmele* kaže na metaforični pomen. Ta je lahko dosežen tudi v posebnem skladijskem postopku, ki omogoča s preoblikovanjem spremembo pomenskih intencij.

Zgled za to je zveza *radost je zardela v njih obrazih* s kavzatorjem v položaju agensa, kar kaže smer preoblikovanja od podstavne zveze *njih obrazi so (bili) zardeli od radosti*. Nova zveza je figurirana tudi izrazno.

Posebna vrsta besedilnih ponovitev so ponovljene skladenjske oblike. Od teh so najbolj opazni pristavki, bodisi iz polstavkov (*Ne kapljica plemenite krvi, iz čistega srca izlite, ni kanila brez koristi – po polju, bogato cvetočem*) ali iz prestavljenega levega prilastka (*tujec, bos in gologlav, – otrok, mladoleten, v cunje oblečen, – v vas, tako temno in žalostno, [...] – [...] ljudje, tihi in upognjeni [...] – kože, plaho skrite pod skalami – bogastvo, iz prokletstva vzkliko*).

Te oblikovne ponovitve stare retorične figure učinkujejo zaradi svoje številnosti kot eden glavnih slogovnih postopkov in soustvarjajo vtis prizvdigjenosti.

Zanimive so prenovljene ponovitve frazeologemov. Načelo sopomenske ponovitve je v besedilnem razmerju zvez *prišli so v vas, tako temno in žalostno, kakor da jo je bil Bog sam zapustil in šli so in prišli v kraj, ki ga Bog ni blagoslovil*, načelo pomenske razvidnosti frazeologemskih sestavin pa v sopostavitvi zvez. »Črno zlato« [= premog] *kopljemo pod zemljo; črno zlato za gospoda, črn kamen zase!*²⁰⁵ Pri tem je beseda *kamen* navezana na simbolno vrednost besed *polje* in *kamen*, prav tako simbolni pomen pa ima tudi beseda *črn* (*črni molki, trudni so bili in črni in žalostni, počrnela je dolina*) kot oznaka za barvo in osamosvojeno. V besedilu je njej nasproti beseda *rdeč* v opisu Kristusovega oblačila kot kažipota v odrešitev.

Okvir naštetih ubeseditvenih postopkov je seveda odvisen od razvrstitve tematike in od oblikovanja besedila. V jedrnem delu je ta tematika razvrščena za nedoločno časovno umestitvijo dogajanja na neko nedeljo (*Gospodov dan*) neke spomladi (*češnje so cvetele*) in vzpostavitev Kristusa *tujca* kot prvega akterja. Za tem pripovednim okvirom so razvrščene skrajno stilizirane scene, od katerih imata prva in zadnja, peta, isto okvirno besedilno zgradbo. V prvi je tematika razvrščena na dve sceni, prvo, krajšo in ključno po zasnovi, vsebini in oblikovanosti, in drugo, daljšo. Prvo uvaja krajše pripovedno besedilo, v katerem so osnovni podatki o drugem akterju (*otrok*). Iz njih razvije kratek, z napovedjo pretrgan in stiliziran posnetek dialoga. Druga je zgrajena iz treh delov: pripoved na začetku in koncu je spet pretrgana z dialogom, ki opisuje pot spoznanja, ki je podlaga za kazni,

²⁰⁵Prim. tudi Erika Kržišnik - Kolšek, *Frazeologija v moderni*, Magistrska naloga, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1988.

sporočeno v sklepnem pripovednem delu scene. Notranje tri scene so zgrajene podobno, različice so pogojene s tematskimi prvinami, ki vstopajo v besedilo (zlasti umestitev delov množice kot tretjega akterja).

Epilog se po razvrstitvi teme pomenljivo razlikuje od dogajalnega dela in je zgrajen iz stopnjevanja motivov »hoje za Kristusom«, pretrganega z daljšim in končnim kratkim nagovorom na množico in morda posameznika v njej.

Razčlemba, ki je komaj nakazala nekatere glavne prvine ubeseditvenega postopka, je pokazala, da se je smislu tako oblikovanih umetnostnih sporočil mogoče približati le z razbiranjem umetnostnobesedilne oblike.

CANKARJEVO DELO – PRELOMNICA V OBLIKOVANJU KNJIŽNE BESEDE

V tem razpravljanju skušamo pojasniti delovno izhodišče za študijo o rasti slovenskega knjižnega jezika do konca 19. stoletja. Ugotoviti bo treba, katere zvrsti literarnega ustvarjanja so v tem razdobju odločilne za oblikovanje slovenskega knjižnega jezika in kako značaj tega oblikovanja še naprej učinkuje na podobo knjižnega jezika vsaj do druge svetovne vojne, a tudi po njej. Ob tem je za nas seveda pomembno tudi vprašanje, kateri pogledi na svet in stvari so se prepletali v naporih izraziti slovensko misel tistega časa. Ob robu bo razprava spomnila še na mesto slovenskega jezikoslovja v tem procesu.

Spričo številnih in raznorodnih analitičnih poti v jezikovna vprašanja se postavlja pred nas dilema, ali naj bo takšno vprašanje sploh zastavljeno in kakšen raziskovalni postopek naj reši problem. Zdi se, da je rešitev tega vprašanja potrebna za slovensko zgodovino in da je tem bolj nujna, če pojmujeemo zgodovino kot prikaz in razjasnjevanje nacionalnih stvaritev. Nasledki takega reševanja problema pa utegnejo biti tudi praktičnega značaja. Pomagajo naj namreč osvetliti in osmisliti posege v graditev slovenskega knjižnega jezika, to se pravi: poskusijo naj utemeljiti normiranje knjižnega jezika v vseh njegovih zvrsteh.

V vsaki dobi je knjižni jezik s svojimi zvrstmi celovit sestav, ki se razvija deloma pod vplivom svoje govorne baze, zlasti pa pod vplivom najrazličnejših posegov predvsem v njegovo pojmovno strukturo. Oboje, spremembe v govorni bazi (čeprav v manjši meri), kakor tudi vsak poseg v pojmovno zgradbo, prinaša spremembo strukture, to pa pomeni tudi spremembo značaja neke jezikovne podobe in odklon v razvojnih tendencah. Seveda pa ob tem ne moremo mimo znanega spoznanja pojava, ki se v knjižnem jeziku kaže v vsej svoji polnosti: v sočasju je mogoče iz logike posameznih

Prispevek je bil prvič objavljen v reviji *Problemi* 5, št. 59/60, 1967, str. 1528–1536. Iste leta je bil objavljen tudi v zborniku SSJLK 3, 1967, Ljubljana: Filozofska fakulteta, pod naslovom *Oblikovanje slovenske knjižne besede od Cankarja do druge svetovne vojne*.

funkcij jezikovnih znakov zaslutiti tudi logiko zgodovinskega razvoja jezika. V reševanju zastavljene naloge se bomo bežno dotaknili tega vprašanja.

Razvojno pot bomo prikazali z izborom za posamezne ožje dobe relevantnih karakteristik v sistemu slovenskega knjižnega jezika, izbranih iz popisa ali zanj določenih.

Izhodišče našega obravnavanja je čas, ki ga označujemo s širokim kulturnim pojmom: slovenska moderna. Kakor začetek dobe ni nikakršen revolucionarni odklon rasti knjižnega jezika v novo, prej nesluteno smer, tako je tudi končna omejitev le navidezna in bolj odprta na navado periodizacije v sorodnih vedah, ki postavljajo iz različnih razlogov vojno dobo 1941–1945 za odločilno prelomnico. V ocenah razvoja slovenskega knjižnega jezika se namreč preveč poudarjajo za knjižni jezik oziroma njegovo strukturo le trenutne posledice revolucije, slovarja, ki ga je prinesla revolucija s seboj, in nemara določene nivelizacije knjižnega jezika na tako imenovani standard, splošni, osebno kaj malo obarvani občevalni jezik množičnega sporazumevanja. Izmiritev in ob izbojevani nacionalni svobodi spontana poglobitev in razširitev narodovega kulturnega življenja, vse to je umirilo in uravnovesilo tudi razvoj jezika na pot, ki je bila načrtana v prvem razdobju do druge vojne.

V razvoju slovenskega knjižnega jezika je treba do konca 18. oziroma začetka 19. stoletja poudariti spremenljivost vloge vodilne literarne zvrsti pri oblikovanju knjižnega jezika. Verjetno bi bilo povsem naravno misliti, da opravlja to nalogo povsod in zmeraj lepa književnost, pač zaradi tega, ker je v svoji tematiki malone izčrpana in je zato nadvse bogat vir pri ustvarjanju zakladnice knjižnega jezika. Pa v vseh dobah ni tako in v vseh knjižnih jezikih ni enako. Za slovenski jezik je treba ugotoviti do konca 18. stoletja vodilo, če ne monopolno vlogo cerkvene književnosti, ki je ustvarila knjižno tradicijo. Iz nje ali ob njej se je najprej razvila v samostojnem izrazu poezija, kasneje – in še zdaleč ne v ravnem toku – proza. Jezik beletristične proze je, razumljivo, bolj odprt vplivom drugih proznih tekstov knjižnega jezika kakor poezija. Ker pa je bil na Slovenskem pišoči ustvarjalec od nekdanj »angažiran«, se pravi iz zgodovinske nuje pritegnjen v različne »akcije« pisanja – in ker je bila od konca 18. stoletja programirana razsvetljenska »akcija« preprostega poljudnega pisanja, ki je dala obilno bero poljudne strokovne in moralno-poučne proze, pa ker vrhunski slovenski književni ustvarjalec France Prešeren ni »začel« tudi sodobne moderne slovenske proze, se je zgodilo, da je na to v začetku jezikovno vplivala poljudno strokovna in moralno poučna proza, kasneje po izrazu

tudi poezija. Ni pa na to prozo vplivala znanost, zlasti ne filozofija, ki se je v tistem času na Slovenskem kljub nekaterim poskusom, da bi ustvarili filozofski jezik, gojila v nemščini. To je razumljivo spričo razcveta filozofije na Nemškem v tistem času, pa spričo dejstva, da še nismo imeli domače študijske ali šolske ustanove, kjer bi se bila znanost lahko razvijala v domačem jeziku. Tako je šla smer vplivanja na jezik proze od poljudnega slovstva in časopisja z ene strani, z druge strani preko poezije. Ob robu te sheme naj bo še ugotovitev, ki jo bo treba podrobneje pregledati: opisani potek vplivanja je učinkoval tudi na cerkveno književnost in jo potem, ko se je slovstvo razmahnilo, vključil v svoj tok kljub bogati tradiciji slovenske cerkvene knjige. Razlogi za to niso samo v razširitvi jezikovnega repertoarja, v veliki meri se pokrivajo tudi s prelomnico v stilnem razvoju: visoki stil baroka se je počasi izpel, novo literaturo je ustvarila poezija, proza se je po plahih, vendar stilno zanimivih poskusih (Vodnik) pripravljala za vzpon v 2. polovici stoletja, svoj fond izrazja in stavčnih zvez je zajemala iz poljudne knjige. Cerkevna knjiga tega časa se je v tem času približala prav temu poljudnemu izrazu, ki pomeni ne le stilno literarno, temveč tudi jezikovno vsekakor upad.

Zakaj se zdi tako zelo pomembno opozarjati na ta (v svojem pozitivnem poteku v času sicer znana) dejstva? Tak razvoj literarnih zvrsti je imel posledice v podobi knjižnega jezika, v njegovih strukturah in besedju. In ne nazadnje tudi v njegovi avtonomnosti. Kljub domala izoliranemu vzponu poezije na sodobno kulturno raven, kljub za današnje pojme sodobnim težnjam v oblikovanju knjižne besede in možnostim, ki jih je Prešernova poezija odprla z zgledom (Prešeren sam zlasti v korespondenci tudi teoretično), namreč ta literatura (kakor njen jezik) ni bila dovolj močna predstavnic slovenske besedne kulture tistega časa in njen jezik ni mogel biti absolutna osnova za rast knjižnega jezika v dani smeri. Kvantiteta drugačnega pisanja, spremembe v družbeni strukturi, različne predstave o nacionalni bodočnosti in kasneje prvi vseslovenski nacionalni program, vse to je povzročilo, da je šla sprememba, ki naj ustvari vsenarodni jezik, vsaj na zunaj in začasno mimo Prešerna. Z novimi oblikami, cepljenimi na staro strukturo, je postala norma knjižnega jezika še bolj umetna (dotlej je bila nemara najbolj umetna težnja knjižne norme od tradicije vodena zahteva, naj se ne upošteva pojav redukcije v govorni bazi središča). Hkrati se je knjižni jezik odprl tujim, zlasti srbohrvaškim in drugim slovanskim besedam in zvezam, ki so pogosto zamenjale pomensko povsem ustrezne ali celo boljše domače izraze. Od absurdnih konstrukcij, sprejetih v jezik

v tistem času, naj omenim le brezpredložni predikativni instrumental, ki smo ga v slovenščini našli zagotovo le v prvem Trubarjevem tekstu, pa še v tem primeru gre morda za napako v konstrukciji (*bodeta kakor Bogum = bodeta z Bogum*). Z obliko, ki naj nas »približa« Slovanom, seveda ta relikv nima nobene zveze. Prav v tem jezikovno – kulturnem pretresu 2. polovice 19. stoletja in še posebej v času, ki je izhodišče našega pregleda, v času moderne, se pokaže, kako dominantna je za tvorno smer v razvoju knjižnega jezika vloga književnosti, ki vpliva tako na izraz znanosti kakor sčasoma tudi na razmeroma že ustaljeno podobo množičnega sporazumevanja. V času, ko sledi velik del inteligence različnim modifikacijam južnoslovanske ideje in želi ustvariti širšo osnovo za sporazumevanje z drugimi Slovani, kažeta beletristična proza in poezija zlasti v moderni povsem drugo podobo pogledov na jezik. Jezikoslovje je ocenilo to dejstvo doslej predvsem kot kvalitetenost ustvarjalcev:

Čim močnejši je kdo po umetniški svarilni moči, tem čistejši in bolj slovenski je tudi v jeziku, tem manj išče tuje navlake in modnih izposojenk. (*Življenje besed*: 66.)²⁰⁶

Zdi se nam, da je treba to prizadevanje oceniti drugače: ustvarjalna samostojnost in moč gradi v besednih umetnikih globoko nacionalno samozavest, ki išče v svojem in se s svojim in v ustvarjanju svojega zadovolji, in sicer z redkimi izjemami in v svojih najkvalitetnejših dosežkih tudi ves čas izjemnih notranjih političnih dezorientacij ob pomanjkanju trdega nacionalnega koncepta.

Toda za literarni jezik – kakor ga skušamo danes ocenjevati – je pomembno vprašanje stilne vloge novih izrazov in konstrukcij. Nekatere oznake poznamo iz Breznikovih razprav, ponatisnjenih drugič v citirani knjigi. Za knjižni jezik druge polovice stoletja, posebej za tistega pred nastopom moderne, Breznik ugotavlja, da je bil domačemu izrazu »odmaknjen«, kadar so pisatelji hoteli pisati imenitno. Zamenjava prejšnjih slovenskih izrazov ali starih udomačenih tujk z novimi, na slepo sprejetimi besedami iz slovarjev drugih slovanskih jezikov, zlasti srbohrvaškega, pomeni izražanje političnega pogleda, takšne ali drugačne idejne zveze Slovencev z drugimi Slovani. (Mimo Breznika je treba ugotoviti, da je ta besednjak najdlje obdržalo liberalno meščanstvo in ga po prvi svetovni vojni obogatilo še z novimi besedami iz srbohrvaškega besednega zaklada. Poznamo ga predvsem iz liberalnega časopisja.)

²⁰⁶ Anton Breznik, *Življenje besed*, prir. Jakob Šolar, Maribor: Obzorja, 1967.

Pri razmišljanjih o neposrednih vzornikih ali predhodnikih moderne, zlasti Cankarja, sem bila pozorna na Breznikovo razpravljanje o Tavčarjevem in Kersnikovem jeziku. V citirani študiji se lahko poučimo, od kod v Tavčarjevem jeziku, zlasti v nekaterih delih, neslovenske besede: iz časopisja sem in tja izumetničeni način Tavčarjevega pisanja imenuje Breznik verjetno za Cankarjem afektacijo in ugotavlja, da je tako pisal do konca življenja, dasi je takšne izraze moderna struja s Cankarjem vred medtem že opustila. Druga ugotovitev primerja jezik povesti, ki so napisane po resničnem dogajanju, in jezik povesti, ki si jih je Tavčar izmišljal. V le-teh je slog pretiran in preobložen.

S temi stilnimi vrednotenji v slovenskem knjižnem jeziku (najpomembnejši je pač sestavek *Jezik v kmečki povesti*) je začel Breznik v ocenjevanju slovenskega knjižnega jezika reševati nove naloge. Ugotovil je genezo posameznih opaznejših pojavov, pravilno opazil, kje in kdaj se pojavljajo, pri oceni pa je včasih zgrešil. Tako se je zmotil v oceni Tavčarjevega jezika, ko je v Tavčarjevem pisanju po svoji normi po slovnica ter iz Škrabca imel za napako nekatera mesta, iz katerih v Tavčarju slutimo novo stilno možnost. Včasih so to slogovni učinki na novo sprejetih izrazov, npr.: To so kaplje veselja na *pustošno veselje*.

Drugič so domnevne napake zametki moderne predstave s svobodnejšo prostorsko in časovno reakcijo: *pastir je pel v temnojasni zrak; je pel svojo pesem v nastopajoči večer* – (glagolsko dejanje se tu ne more določati po smeri); *mesec je objel vso naravo v svoje naročje* – (objeti ne more imeti krajevnega določila); *pesem je zakipela čez ravan, čez plan do sinjega neba* – (ko pesem vendar ne more kipeti po ravnini).

K vsemu temu še očitek, da sta vse te izraze pridržala tako Levec kot Prijatelj. In vendar odpira Tavčar novo razdobje prav s temi grajanimi zvezami.

Tavčarju in drugim pisateljem na rob je zapisana še ugotovitev, da od tedanjih pisateljev nobeden ni vedel, da za isto dejanje ali pojem rabi zdaj domačo besedo zdaj izposojenko, ki se je iz časopisov vrnila v umetnostni jezik. Slovanske besede so si namreč izposojali približno, ne da bi jim vedeli pravi pomen.

Ob vseh teh Breznikovih ocenah se naravnost ponuja nadaljnje ali celo novo vrednotenje. Zdi se namreč, da je postal knjižni jezik, ki je vseboval slovanske besede in deloma tudi konstrukcije, ki je imel torej »umetni«, »neslovanski« značaj, splošen, vsakdanji, in to toliko bolj, kolikor bolj je lahko vplival iz časopisja na literaturo. Ta jezik je bil »afektiran«,

kot ga ocenjuje Breznik, le s subjektivnega stališča maloštevilnih kvalitativnih piscev, ki so v tem položaju vendarle pisali »slovensko« (ne le literati, tudi znanost – Škrabec), sicer pa bi ga – čeprav s pridržkom do strokovnega imena – najbrž upravičeno imeli za tedanji standardni jezik.

Še bolj neposredno kakor ob sprejetih ali zavrženih in spremenjenih ocenah Tavčarjevega jezika je treba razmišljati o vrednosti »neslovenske« in »slovenske« besede ob ocenah Janka Kersnika. Breznik poudarja Kersnikov odmik od Jurčičevega časnikarskega in pripovednega jezika in hvali »svežost«, s katero se je približal stopnji, na kateri je pripovedni jezik našel Ivan Cankar. A vendar mu je nerazumljivo, kako da Kersnik piše enako afektiran časnikarski jezik kot drugi in kako morejo imeti nekatere sprejete besede drugačen pomen kot v jeziku, iz katerega so sprejete. Pojav je najbrž pri vsakem spontanem ali tudi hotenem sprejemanju iz jezika v jezik normalen, saj se besede vključijo v drug sistem tako, da se mu prilagodijo. Breznik Kersniku priznava še to, da je zadel občevalni jezik meščanske družbe.

Vprašati pa je treba, kakšen je bil jezik slovenskega realizma oziroma posameznih piscev v vsej celovitosti, kako so izposojeni izrazi učinkovali v tekstu. Odgovor na to vprašanje bo povedal, zakaj je moral ta neslovenski tip knjižnega jezika polagoma izzveneti. Osnovni razlog za to je bila nedvomno nehomogenost tega jezika, ki so ga tako v povesti iz domačega sveta kakor v eseju sestavljale domače besede in stavki pa tujke in iz različnih slovanskih jezikov neposredno sprejete besede ali oblike, včasih celo zveze, ki so se prilagodile slovenskemu modelu. Estetski učinek takšnega pisanja je moral biti v času, ko so tako pisali, prav tako dvomljiv, kakor je danes. Seveda so bili ti »slovanski« elementi bolj ali manj v vsem jeziku, če ne drugače, pa skriti v nenavadno skonstruirane besedne in stavčne zveze (besedni red), ki so učinkovale neslovensko. Zgled iz Kersnika naj pokaže, kako lahko takšne prvine uničijo učinek sicer skrbno napisanega odlomka:

Stric, zanemaril sem Vas nekoliko, pa ne jezite se! Opravila imam preveč. Vi ste svojo pšenico že zdavnaj skozi parne stroje porinili, mi jo pa stoprav mlatimo; Vi se za otavo ne brigate, mi pa iz preplavljenih senožeti pobiramo bilko za bilko; blatna, umazana je trava, pa kaj hočemo, tudi taka mora na hlev.

Poleg tega sem pa tudi že puško snel s klina; prepelice in jerebice so že zdavnaj godne in tu in tam v močvirju pokaže se kaka račja tolpa.

Tako mi čas hiti! Vtem pa se mi je nabralo toliko gradiva, pripravnega

pismu za Vas, da nocoj, ko Vam pošiljam te vrste, v istini ne vem, kje bi pričel, niti kaj bi Vam izbral iz te sodrge. (*Stricu v Ameriko*: 144.)²⁰⁷

Besedni red na enem mestu, dve sposojeni besedi in ena, uporabljena »malo po svoje« – in že besedilo ni več celovito. Izraze bi bilo treba ovrednotiti tudi v zvezi z drugimi, neslovanskimi tujkami. Meščanska govorica je namreč brez pomislekov uporabljala tujke, ki so danes značilne po banalni vrednosti in so lahko zapisane le strogo funkcionalno. Za Kersnikov tekst to še ne velja. V jeziku Ivana Cankarja bomo videli, da je podobna, čeprav manj drastična raba tujk še zmeraj živa, videli pa bomo tudi, kako obsežna je funkcionalna lestvica teh izraznih sredstev v Cankarjevem jeziku. Kljub temu je izredna razširjenost teh besed, ki jih je v slovenski knjižni jezik naplavila zlasti moderna smer v umetnosti, verjetno povzročila, da je Breznikov pravopis l. 1920 skušal jezik »rešiti« s tem, da je skoraj vse moderne tujke kratko malo prepovedal.

Za dokaz primer iz Kersnika:

[...] le v rokah značajnih mož, ki stavijo zakon in prepričanje nad vse, bodo imele te ustanove dobrodejen uspeh. V rokah nepoštenega malomarneža pak postanejo nevarne in nemogoče ter demoralizirajo občinstvo. Tudi tu imamo dovolj famoznih eksemplarov, kako impertinentno si tolmačijo nekateri gospodje one svete pravice svojega stanu ter na eni strani hinavsko kadijo svojim višjim oblastnijam, na drugi strani pak menijo, da je ljudstvo le zaradi njih tu, ter po paševsko maltretirajo ubogega nevednega in boječega kmeta. (*Naši sodniki*: 237.)²⁰⁸

Zdi se, da so te tujke iz žargona izobražencev – seveda je njih učinek tudi v navedenem Kersnikovem tekstu drugačen, kot je verjetno nameraval pisatelj: ne doseže stopnjevanja negativnega in tudi ironije do tiste mere, kot bi jo tekst zahteval. Učinek teh besed bo treba v tekstih preiskati skupaj z vrednostjo nekaterih drugih pretiranih, drastičnih izrazov, ki razbijajo razpoloženje: *Pomislite, stric, najina korespondenca postaja imenitna. Iz prvega je lopnil Lipe v Ljudskem glasu ...* Zelo verjetno bo treba ob teh treh vrstah besedja glede na njihovo učinkovanje ugotoviti jezikovno nedognanost slovenskega realizma, ki spominja po svoji vrednosti na pesniške poskuse Urbana Jarnika pred razcvetom Prešernove pesniške besede. S Kersnikovim pisanjem je ustvarjena zveza med publicistiko in literatu-

²⁰⁷Janko Kersnik, *Stricu v Ameriko*, Zbrano delo 5, Ljubljana: DZS, 1952.

²⁰⁸Janko Kersnik, *Naši sodniki*, Zbrano delo 5, Ljubljana: DZS, 1952.

ro, zveza, ki je v naslednjem pomembnem slovenskem ustvarjalcu počasi pripeljala do premika vplivnih poti, namreč do pobude literature v vseh zvrsteh pisanja.

Mislim Ivana Cankarja. Njegovi začetki spadajo v devetdeseta leta, v čas nemara enega najintenzivnejših vzponov slovenske kulture in znanosti. V čas, ki je mimo drugega prinesel tudi doslej največji slovenski slovar, prvi pravopis, in sprožil živo polemiko v zvezi z nastajanjem knjižnega jezika. Toda vse skupaj na podobo slovenske knjižne besede, posebej tiste, ki bi ji lahko pripisali vzdevek kvalitete, ni imelo takšnega vpliva kakor delo moderne; zaradi obsežnosti in mnogoterosti še posebej delo Ivana Cankarja.

Tudi njegovo vlogo in nazor je od jezikoslovcev doslej najprej spoznal Breznik, ki je ob drugem poudaril, da Cankarja pri jeziku ni vodilo samo umetnostno merilo, tj. podajanje življenja, ampak posebej ozir na slovenstvo, zaradi česar da je Cankar že takoj v začetku opustil besede, ki jih je imel za slovanske izposojenke, in je uporabljal slovensko besedje. Iz tega mesta je videti, da je slovenska beseda Brezniku isto, kar je ljudska beseda – v nasprotju s tisto obliko knjižnega jezika, ki je sestavljena predvsem iz zgoraj prikazanih heterogenih leksikalnih prvin in konstrukcij. Bolj natančno, slovenskemu umetniku mora biti prav težnja po »slovenskem« pisanju umetnostno merilo. Kjer ni bila izoblikovana ali je poglobitveno podrejena drugim tokovom, nujno pade kvaliteta umetniške stvaritve. Od pisateljev, ki so na Cankarja neposredno vplivali, priznava Breznik samo Trdino. Toda če se ne oziramo po neposrednih vplivih – tudi z najbolj natančno statistiko bi jih le stežka dokazali – moramo ugotoviti zvezo Cankarja in moderne z zgoraj omenjenima pisateljema realistoma, s Tavčarjem in Kersnikom.

Osnovno Cankarjevo načelo v pripovednem postopku je skrajna funkcionalnost besede. Ta je zmeraj v službi Cankarjeve umetnostne ideje in njegovih pogledov na stvari. Slovenski značaj tega jezika, kakor sem ga za Breznikom omenila, je lahko nujna posledica te funkcionalnosti, a obenem samostojno in povsem jasno povedano pisateljevo stališče.

Besedje kakor konstrukcije so seveda tudi pri Cankarju »literarne«, toda ta »literarnost« ni več umišljenost »omikanega« izrazja slovenske jare gospode, temveč knjižni jezik kot sredstvo pisateljeve izpovedi na katerikoli stilni plasti. Cankarjeve stilne plasti se navadno prepletajo ne le v okviru različnih jezikovnih ravnin, tudi v nekakšni sintetični sočasnosti stilnih prvin slogov, ki jih je slovenska moderna sprejela in prekrasila. Strukture, ki predstavljajo v Cankarjevi prozi značilne stileme, še niso vse

ugotovljene, ravno tako niso enovite. Najbolj sporna je tako imenovana romanska stava, še zdaleč ne enoten pojav, za katerega so najbolj značilni tako imenovani nominalni stavki. Razjasniti bo treba, ali ne gre tu za domačo možnost – prav nič ni namreč tuja ušesu – ki je med stavčnimi zvezami eden najpogosteje izrabljenih Cankarjevih stilemov. Toda umetnostna izpoved slovenske moderne, prožna v svoji mnogostranosti in hkrati že znanilka novega, zahteva v svoji vseobsežnosti sproščeno jezikovno sredstvo, zmožno gnetenja in oblikovanja. K vidnejšim Cankarjevim konstrukcijam je treba zaradi tega prišteti še asinetone različnih tipov, stavke s paralelno ali hiatično zgradbo, vse vrste opozicij, razne tipe predikatnega atributa, prožen – in vendar zmerom funkcionalen besedni red.

Breznik je povedal, da so Cankarjevo prvo dobo, nekako do leta 1900, še spremljali sicer funkcionalni izrazi, vendar vzeti iz dobe, ko se je slovenska misel v knjigi praviloma izražala s sposojenimi besedami. Pozneje pa da je še to opuščal in pisal v vseh plasteh slovensko. Kljub temu je treba že za to obdobje poudariti, da je Cankar do takrat svoj literarni postopek utemeljil do take mere, da je kasnejše pisanje samo logično nadaljevanje tega začetka. Zgoraj žal kar povprek navedene posebnosti Cankarjevega jezika bo treba raziskati: pomembno je namreč, ali so posamezne konstrukcije omejene na eno ali na več stilnih smeri, na katere – ali pa jih Cankar uporablja (kar se zdi verjetnejše) v vsej svoji prozi in je njihova izbira podrejena snovi in ideji šele v tem zaporedju nemara določljiva tudi kot stilna posebnost.

Pri določanju teh posebnosti je pomembno vprašanje stilne vrednosti morfologije in leksike. Vseobsegajoča Cankarjeva beseda je podrejena osnovnemu zakonu, ki je značilen za moderno: ubranosti in harmoniji jezika tudi v sproščenih in svobodnih formah. Analiza mora upoštevati te prvine takoj v začetni dobi. Če na primer globokovaški župnik pripravlja govor:

Odgovarjal bodeš za sleherno nepotrebno besedo! ... Bratje, svet se je pomehkužil in človeške misli prihajajo čedalje plitvejše. Ni treba že posebne spretnosti, da se jih iz ene besede naredi petdeset ... (*Morala*: 16.)²⁰⁹

je tu prav gotovo bolj učinkovita dolga oblika prihodnjega časa, ki nekoliko arhaizira in ustreza ironični monumentalnosti tega mesta. Komentar, ki razlaga zvezo *misli prihajajo* kot *misli postajajo*, se zdi kljub ar-

²⁰⁹Ivan Cankar, *Morala*, Zbrano delo 6, Ljubljana: DZS, 1967.

gumentaciji, da je to v Trubarju, Jurčiču, Trdini in ljudski pesmi, prisiljen in ubija predstavo, ki je ustvarjena s samim pomenom besede *prihajajo* in ki ponazarja prihajanje miselnega toka. Tudi druge posebnosti v leksiki tega prvega Cankarjevega obdobja so že funkcionalne, pa četudi piše slovanske izposojenke kakor *izvestno* in podobno. Findesièlovske tujke (*gardine, havelok, divan, zofa* itd.) so sicer manj banalne kakor Kersnikove tujke, a prav tako omejujejo dobo, v kateri so uporabljene za poimenovanje, a beremo tudi: *odtrgala se je garnira od krila (Blage duše)*, kar se razlikuje od Kersnikovih tujk le po zapisu, prav nič pa ne po banalnosti. Klaviatura pisane funkcionalnosti Cankarjevih tujk pa je lahko izpopolnjena celo s primerom, ki je značilen zgolj za govorni jezik: »... *mlad, lep gospod, s cilindrom na glavi, svetlo, elegantno suktnjo, glacé rokavicami – skratka tako nobel, da me je bilo kar sram*«. Za izraz ironije je seveda uporabljena oblika *ženialen pesnik*. Stilno močno učinkovita sredstva ironije so tudi zveze domačega ali tujega adverbja intenzitete v zvezi s tujko: *vi ste grozno prozaičen človek ... ali ste se izrazili jako poetično*. Zlasti poslednja zveza z *jako* je prešla v govorico kot kliše ironije.

Te lestvice različnih vrednosti tujk (slovanske smo komaj omenili) nismo navedli z namenom opozoriti na najbolj tipično ali pogosto Cankarjevo izrazilo, še posebej zato ne, ker je bilo za Breznikom prej večkrat poudarjeno, da je Cankar enačil svoj umetnostni koncept z jasnim poudarjanjem in izražanjem slovenstva, to pa se mora kazati ne le v izjavah, ampak predvsem v pesniškem jeziku. Tudi tujke – kakršnegakoli izvora – kolikor jih je Cankar uporabil, ne morejo imeti tiste veljave, kot jo imajo v jeziku Cankarjevih predhodnikov ali sodobnikov, pač zaradi tega, ker so izpovedno in stilno učinkovite. Prikazali smo jih nekaj zaradi tega, da bi opozorili na navpično večplastnost v Cankarjevi besedi.

Pretres Cankarjevega jezika v vsem njegovem razvoju bo pokazal lok od prve dobe do praga dvajsetih let. Pokazal bo, kako so v tej razmeroma pozni moderni hkrati obstajale prvine nekdanjega in ob silnem vzponu vse tisto, kar velja še danes ob vse drugi umetnosti za najzlahtnejše v slovenski besedi. Kolikor smo to že opravili in nam je v nadaljnji analizi delovno izhodišče za natančnejši študij, moramo povedati, da nam je Cankarjev postopek – tako kot Prešernov – merilo kvalitete, merilo učinkovitega in skladnega knjižnega izraza. To je nemara tudi zaradi tega, ker podobnega in tako obsežnega vzpona slovenska beletristična proza ne pozna. Prav gotovo pa tudi zaradi zavestno načrtanega slovenstva, zavestne potrebe po izpovedovanju sebe skozi svoj svet in svojo besedo. Še danes nimamo dela,

ki bi bilo po kvaliteti enakovredno in bi postalo merilo za sodobno književnost, dosledno v izrazu tudi v ustvarjanju disharmonije.

Toda ob Cankarjevem opusu se je zgodilo nekaj drugega. Iz Cankarja se je bolj ali manj neposredno razvila malone vsa poznejša slovenska proza – in preko nje počasi tudi knjižna beseda. Zlasti po prvi svetovni vojni je s svojim postopkom vse bolj učinkoval na ustvarjalce, ti pa so iz tega obsežnega vira zajemali posebej tisto, kar se je skladalo z njihovim izpovednim hotenjem.

Težko pa razumemo, da Cankarjevega postopka tisti, ki so se ukvarjali z jezikovnimi vprašanji v njegovi dobi, niso hitreje spoznali in ocenili globlje in drugače, kot je to šele kasneje in v kratkem storil Breznik. Zaradi tega so pobude razvoja še do danes pri ustvarjalcih, ki sami iz njega sprejemajo tisto, kar ustreza njihovim estetskim in idejnim izhodiščem.

Časopisni jezik, ki ga je Cankar tako zgodaj zavrnil, se je dolgo povsem avtonomno razvijal, čeprav o kakem vplivu tega jezika na beletristično prozo ali drugo literaturo komaj kdaj lahko govorimo. Svojo pot je šel tudi znanstveni jezik, čeprav je marsikateri pomembni znanstvenik spremljal moderno (Iv. Prijatelj). Slovenska znanost je v nekaterih panogah že v realizmu dosegla živ znanstveni jezik (Škrabec). Primerjava jezika in stila teh dveh avtorjev – kolikor omogoča to različna snov – pa vendarle opozarja na to, da je treba tudi v znanstvenem jeziku razlikovati stilna razdobja, ki podobno kot literaturo prekvasijo tudi znanost. Najbrž je razumljivo, da se najvišja znanost – kadar ni pobudnik razvoja (in to je verjetno zaradi svojega pojmovnega obsega lahko samo filozofija) – zgleduje pri najkvalitetnejših literarnih delih. Za zgornja dva primera v slovenski zgodovini ta trditev nedvomno velja. Kljub temu se je znanstvena proza začela v večji meri osvobajati posledic slavizacije šele po drugi vojni.

Do druge vojne se je še večkrat bodisi v zahtevi ali v delih pokazala slovenska tendenca pisanja. Kolikor je slavizacija opravila pozitivnega, ker je osvobajala slovenščino od germanskega adstrata (Bezljaj), tako je močno škodovala, ker je načela sistem knjižnega jezika. Beletristična proza se veliko lažje izogiba čerem, ki so na poti njenemu toku, stroke pa so ogrožene, med njimi morda najbolj filozofsko pisanje. Iz stiske pisanja se razni pisci (Kocbek) rešujejo z brezupnimi poskusi oživiti že pozabljene izraze: *prikazen* za *pojav*, *mogočnost* za *možnost* itd. To nam potrjuje, da je za funkcionalen knjižni jezik potreben trden slovenski koncept.

Tako književni ustvarjalec kot bralec ustvarjata vsak zase. Pisec strukturira svoje besedilo prvi, bralec ga strukturira za njim. Pri tem je že v samem postopku literarne stvaritve izrabljena posebnost »žive« besede, ne tiste, ujete v slovar ali v kulturno zakladnico, pač pa posebnost sistema vsakega posameznika. Prav tako je že stara resnica, da ni samo pisec umetnik, temveč v nič manjši meri tudi bralec.

(Breda Pogorelec, *Jezik slovenskega ekspresionizma*, 1968)

JEZIK SLOVENSKEGA EKSPRESIONIZMA

Za umetnostno besedo kot predmet raziskovanja se spopadata literarna in lingvistična znanost. Vmesno področje, stilistiko, si prisvajata največkrat literarna znanost po navadi tako, da se jezikoslovju postavljajo meje, ki bi utegnile ogroziti cilj njegovih spoznavnih poti: pojasniti jezik in njegovo funkcioniranje v sočasu in v razvoju. Kajti raziskovalca, ki je ugotovil, da se je v dveh, treh zaporednih umetnostnih razdobjih spremenilo bodisi obnašanje besed v besedilu ali pa pomen besed, seveda mika vedeti, kaj je temu vzrok. Če seže pri tem preko meje svoje znanosti, kadar je to potrebno, pač dokaže, da je današnja znanost v svojo srečo spet prešla nekoč tesno postavljene ograde.

Prispevek je bil prvič objavljen v 4. zborniku SSJLK, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1968.

Od konca prejšnjega stoletja do danes moramo biti v umetnostni besedi pozorni na vidno spreminjanje vrednosti besed v besedilih. Sprva se to dogaja v okviru običajnega slovanskega pomena. V simbolizmu dobe nekatere besede, v skladu z izpovednim hotenjem ustvarjalcev, posebno pomensko razsežnost (dimenzijo), odslej so v jeziku prisotne v obeh pomenih, v »običajnem« in v tem drugem; še več, »nabitost« besede s pomeni na različnih ravninah izpovedi postane takšna, da v poslednjem razdobju nujno sprošča ustaljeni, preprosti komunikaciji namenjeni semantični sistem. Tako rabljena beseda (umetnostna) izgublja komunikacijsko moč pri tistih, ki za ta umetnostni postopek ne vedo, pri tistih pa, ki jih je zajel tok teh procesov, se izpoveduje v zadnjem času vera (credo) v totalno arbitrarnost pomena. Tako književni ustvarjalec kot bralec ustvarjata vsak zase. Pisec strukturira svoje besedilo prvi, bralec ga strukturira za njim. Pri tem je že v samem postopku literarne stvaritve izrabljena posebnost »žive« besede, ne tiste, ujete v slovar ali v kulturno zakladnico, pač pa posebnost sistema vsakega posameznika. Prav tako je že stara resnica, da ni samo pisec umetnik, temveč v nič manjši meri tudi bralec. Sodobna besedna umetnost je tako poiskala in izrablja določeno lastnost jezikovne tvorbe, s tem pa opozarja

nanjo tudi raziskovalca jezika. Potrebno pa je, da se ob teh teoretskih ugotovitvah seveda omejimo od presoje literarne vrednosti ekstremnih stvaritev v to smer.

Arbitrarna vrednost besednega pomena ostaja še zmeraj relativen pojem. Če si lahko sposodim primer iz fonologije, bi rekla, da gre tudi pri spoznavanju pomena lahko le za podobne razločke, kakor so v realizaciji fonemov od ust do ust. Tako majhni so ti razločki, da niso po navadi niti variante v ustaljenem pomenu besede.

Kakor iščemo jezikovni sistem iz besedil, razlagamo iz besedil seveda tudi slogovne zakonitosti. Razlika je morda v tem, da ugotovitve slogovnih analiz po navadi veljajo besedilom in jih le deloma uvrščamo v sistem (kolikor na primer slogovne spremembe polagoma pripeljejo do spremembe glagolskih rekcij in drugih sintaktičnih realizacij itd., deloma tudi do spremembe semantičnega sistema).

V besedilih pa seveda opisana razvojna pot ni omejena le na besedo, spremembe opazimo tudi pri organizaciji besed v stavke ter stavkov v večje stavčne enote oziroma odstavke. V posameznih slogovnih razdobjih nismo pozorni toliko na osnovno strukturo stavka (ta se spreminja zelo počasi, spremembe glagolske rekcije so na primer odvisne od miselnih premikov v posameznih dobah), kolikor na posebno graditev, ki ustvarja v skladu z idejo časa takšne ali drugačne celote. Pogosto jih je težko ugotoviti. Mogoče je najbolj otipljiv renesančni stavek z razširjenimi členi, uravnoveženimi v mejah enega samega stavka ali preko stavčne celote v odstavku.

Inu Gospud Bug sturi tiga človeka iz praha te zemle, inu je vdehnil v nega nus eno živo sapo, inu taku je ta človik ratal ena živa Duša. Inu Bug je stvaril tiga človeka po sujim Pildu, po Božjim Pildu je nega stvaril. Moža inu Ženo je on stvaril. (*Ena dolga predgovor k Novemu testamentu*, Ta XVI. Cap.)²¹⁰

Takšne bolj ali manj »simetrične zveze« so tipične za vsa slogovna obdobja, ki so zajemala iz antike. Konec 19. stoletja so umetnostne smeri, ki jih pri nas združuje umetnost, imenovana z enotnim imenom moderna, podobno kot likovna umetnost, zlasti arhitektura, oblikovale svojo formo po starih zgledih. Morda ima znani, tako imenovani tristopenjski stavek impresionizma svoje formalne korenine prav v teh starih poskusih ustvarjanja izraznega ravnotežja znotraj posameznih enot besedila.

²¹⁰ Primož Trubar, *Ena dolga predgovor k Novemu testamentu*, reprint, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986.

Milena je povešala oči; a ko je bil graščak dovršil, se ji je zazdel hipoma ves grad z okolico vred zelo pust in dolgočasen. Milan je hotel nekaj odgovoriti, toda premislil se je, še predno je znil besedo. Pogledal je graščaku v obraz, a ta obraz je bil čisto resen in miren ... (*Kralj Malhus*: 243.)²¹¹

Kaže, da je pri Cankarju to ena osnovnih stavčnih struktur, tristo-penjska seveda bodisi v zvezi stavkov ali sintagem znotraj stavka. Strukture, ki izražajo napetost med stavčnimi enotami, so do virtuoznosti do-gnane v baroku (primerjava, ob njej spopad nasprotij), vse to je izraženo z različnimi jezikovnimi sredstvi: od sopostavljanja antonimov do primer-jav, ekspliciranih preko adverbialne zveze *tako – kakor* in z drugimi kore-lacijskimi izrazi ter s protivnimi vezniki in adverbi in podobno. Različna izrazna sredstva si sledijo v hitri menjavi ali pa so stopnjevana s pomočjo vrste naštevanja. Členi naštevanja so največkrat v nasprotju z renesanso posamični izrazi. Baročni klasicizem na Slovenskem razvije prav to hitro menjavo, zgosti izraz in izrabi zato infinitivov stavek (npr. Prešeren: *Te videt', grji videti napake, je srcu rane vsekalo krvave*)²¹² ter konstruira deležniškega (npr. Matevž Ravnikar). Te konstrukcije so v sledečih razdobjih deloma dopolnjene z linearno strukturo govornje pripovedi.

Ves ta bežni ekskurz v nekatere slogovne manifestacije prejšnjih ob-dobjih naj bo v opravičilo razlagi stavčne zgradbe v slovenskem ekspresi-onizmu. To slogovno gibanje (Schneider) je namreč ustvarilo izraz, ki je ključ v razumevanje današnjih postopkov besedne umetnosti.

V besedni umetnosti na Slovenskem najdemo ekspresionistični izraz že zelo zgodaj, prav gotovo pa pred »uradnim« začetkom ekspresionistič-nega gibanja v nemški književnosti, vse to kot drugod v skladu s prvina mi slovenske likovne moderne. Te prvine se malone sočasno z nemškim gi-banjem razmahnejo v izpovedno hotenje, ki se vse manj izraža kot urbana celota slogovnih prijemov konca 19. stoletja, marveč je vse bolj enovita iz-poved podobe sveta, kakor ga je preobrazil in odmisllil umetnik. Le tako je mogoče, da so bile do leta 1917, to je do *Podob iz sanj*, v Cankarjevi prozi izoblikovane glavne izrazne možnosti ekspresionističnega gibanja. V tem izročilu je nemara tudi pojasnilo, zakaj je »slovenski ekspresionizem s futurizmom vred ob teh skrajnostih [v tuji, zlasti nemški literaturi – op.

²¹¹ Ivan Cankar, *Kralj Malhus*, Knjiga za lahkomišelnje ljudi, Zbrano delo 8, Ljubljana: DZS, 1968.

²¹² France Prešeren, *Slovo od mladosti*, Zbrano delo 1, Ljubljana: DZS, 1965, str. 109–110.

B. P.] v tehniki prava nedolžnost« (F. Zadavec). Začetki izročila so obvezovali in usmerjali razvoj celo tam, kjer je bil deloma pod močnim tujim vplivom presekani z individualnimi poskusi kontrastirati podobe z v tradiciji neobičajnimi sredstvi.

Cankar je gradil svoj ekspresionistični izraz s posebnim postopkom izrabe lastne pesniške besede, ki je dobila v simbolizmu najprej razsežnost simbola in tako ni več služila zaznamovanju stvarne dejanskosti. Zato pa jo je lahko uporabil za označevanje vizije, v kateri je simbolna beseda učinkovala ne s svojim osnovnim pomenom, temveč samo s pomenom simbola. Druga možnost pa je tista, ki je pozneje največkrat prevladala, in je v tem, da neposredno, z izraznimi ali z grafičnimi sredstvi loči dejanskost od vizije. Pojasniti je treba še, da raziskujemo vsa izrazna sredstva, ki so uporabljena za izražanje pesnikove podobe sveta, in se ne ustavljamo le pri tistih, zunanje značilnih z osnovno idejo tega gibanja, to je pri izrazih z mračnim pomenom.

Prva, močno vidna značilnost je v odstavkih, zgrajenih iz številnih razbitih enot. Ta zgradba učinkuje raztrgano in podobno kot v baroku zelo notranje razgibano.

O, ničesar več! Toda oči so uročene, da ne trenejo ne za hip, da gledajo verno tja, kamor jih je gledati strah in sram. Kolikor sem jih kdaj poznal obrazov, milih in nemilih, so vsi nezaslišano, grozotno pretvorjeni v svoje spake; in komaj časih, kakor samotna veščica nad močvirjem, se zasveti tiha lučka, trepetajoča, belo lice, ki ni bilo oškropljeno, čisto srce, ki je šlo skozi medeno goro greha in ga ni okusilo. V božjem ogledalu je laž z zobmi šklepetaje slekla ukradeno oblačilo resnice in gleda sama svojo nagoto. Videl pa nisem le posameznih obrazov, ki sem jih spoznal trudoma, z bolešno slutnjo; videl sem obiloštevilne gruče ljudi, roječe od hriba do hriba, čaščene prej in imenitne, svetu vodnice in vzglednice, zdaj kup smeti poleg kupa gnoja. In videl sem dolge procesije ljudstev, predputne procesije, kjer ni bilo s pisanimi capami našemljenih, pijanih teles, temveč so bili Kurentovi romarji brez cunj in trakov, brez krink in zvončkov, vsi goli, našemljeni edinole z iz prs visečimi, vsej cesti v zgledovanje odprtimi srci, v katerih so bili pljunki namesto krvi. In videl sem narode, silne, sijajne, človeštvu duh in pest, v izobilju, modrosti, slavi in mogočnosti Bogu kljubujoče; videl sem jih ... Oči, kaj nimate več solz? (*Ogledalo*: 16–17.)²¹³

Odstavek je v posameznostih (besedju) zgrajen iz besed – simbolov,

²¹³Ivan Cankar, *Ogledalo, Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

že znanih iz Cankarjevega pisanja. Tudi deloma simbolična metaforika in epitetonii so deloma že znani. Toda nova smer je tu v strukturiranju odstavka. Jedro teme (vizije o ljudeh, o »obrazih«) je razbito s pesnikovim odnosom do »obrazov«. Pomenska logika med zaporednimi stavki je zato skrita. Neposredne zveze med njimi ni na prvi pogled. Najbrž je treba povedati, da je tudi vizija o obrazih, pesnikova predstava o ljudeh, zgolj notranji nasledek naslovne teme o *ogledalu*, sicer je v besedilu podobna vizija drugače izpovedana. Prvi del je večje vkljenjena zveza prve vizije o obrazih med stavek o *očeh*, ki da gledajo »tja, kamor jih je gledati strah in sram«, in med brez kakršnega koli posebnega veznega jezikovnega znaka eksplicirano sodbo o teh obrazih. Da so ti strašni obrazi spake, lažnivi obrazi, ni rečeno nikjer. Le stavki si sledijo in če pozorno sledimo pisateljevim asociacijam, lahko iz te zgradbe natančno razberemo podobo pisateljeve prestvaritve. Za tem valovanjem vizije in sodbe v uvodu sledi jedro vizije – eno samo stopnjevanje, izraženo z naštevanjem v treh stopnjah in anti-tetičnim razmerjem med prvim in drugim uvajalnim stavkom. Vizijo uvažajo glagoli: *videl pa nisem le ...; in videl sem ...; in videl sem ...* Razreši se s pesnikovim stališčem, povedanem v lapidarnem retoričnem vprašanju: *Oči, kaj nimate solz?* Tudi tu ni nobene neposredne eksplikacije. S simboli, to je besedami s posebno razsežnostjo, je strukturirana pisateljeva predstava in sodba. Zgradba odstavka nas že po tej analizi spominja na baročni odstavek, kakor je bil omenjen na začetku. Ta posebnost v umetnosti tega razdobja in tudi pri Cankarju ni redkost, postane pa, seveda z različnimi variantami, v ekspresionističnem razdobju bolj ali manj pravilo. Seveda je poleg te napetosti med stavčnimi enotami odstavek prepoln napetosti znotraj samih stavkov. Ne le semantika besed in metaforika prispevajo k temu, tudi menjava različnih zvez bodisi z isto funkcijo in različno podobo (ki sem jih spoznal *trudoma, z bolešno slutnjo* itd.) bodisi z zgoščenimi podređenimi zvezami (deležniški stavek namesto atributivnega odvisnika: *gruča ljudi, roječe od hriba do hriba*; ali predložna zveza z glagolnikom namesto finalnega stavka: *z iz prsi visečimi, vsej cesti v zgledovanje odprtimi srci* itd.).

Seveda opisana zgradba ne izčrpa vseh različnih možnosti Cankarjevih ekspresionističnih besedil. Zelo pogosto je uporabil na primer tudi princip stavčne antiteze. V okviru tega pa je seveda risal s pomeni izbrane-ga besedja ostre konture svojih predstav.

Dokaj časa je že, da so zadobile moje sanje in pač sanje vsakega človeka čisto novo, prav posebno lice. Nič več niso puste blodnje, bežne megle, ki se brez smisla in vzroka prelivajo druga v drugo ter se nazadnje

razpuhte v nič. Nič več tiste sanje, ki jih človek zjutraj strmeč ugleda z zaspanimi očmi ter na pol smehljaje, na pol jezen zamahne z roko: »Vrag vas vzemi, odkoder vas je dal!« – in ki nato smešno grozno odkobalijo v brezno, kakor se ob rani zarji škrajte poskrijejo v gozd. Sanje, ki jih sanjam zdaj jaz in ki jih sanjaš ti, so senca prave resnice; pač pa so oblike strahotno povečane, nadvse čudno pokvečene in skrivenčene, toda resnica le ostane, spoznaš jo koj in srce ti je žalostno. (*Gospod stotnik*: 18.)²¹⁴

Če zanemarimo spoznanje, da izraža odstavek tudi pisateljevo mnenje o novi smeri svojega pisanja in o razmerju do dejanskosti – »resnice«, ki da jo je še mogoče spoznati, čeprav so oblike »nadvse čudno pokvečene in skrivenčene«, potem skušajmo ugotoviti, kakšna je ta oblika v primeri z obliko prejšnjega odstavka. Subjekt uvodnega stavka se ponovi v zaporedju antiteze: *nič več niso puste blodnje; nič več tiste sanje; sanje, ki [...] so senca prave resnice.*

Zgradba je intenzivirana pogosto tudi s kopičenjem posebnih oblik v okviru opisanih struktur. Naslednji odstavek je na primer zgrajen s prepletom pogojnih zvez, prostega kondicionala in naštevanja dejanj, izraženih z infinitivom.

Če je v pričakovanju in v grozi kakšna misel, je ena sama: da bi že bilo, da bi se zgodilo, pa bodi in se zgodi karkoli! Če je kakšna želja, je le ena: storiti, stopiti, prijeti, hiteti naproti – kam? – kamorkoli! Ne miru! Oči bi rade gledale, bi spoznale, same bodo planile iz jam! Roka bi udarila, zgrabila, pa če zgrabi samo smrt za golo čeljust! Saj smrt je le ena in je božja, pričakovanje pa je tisoč krivičnih smrti. Odprite se, vrata, prikaži se, sodba; strašnejša nisi od strahu! (*Obnemelost*: 38.)²¹⁵

K temu je v osrednjem vrhu izpoved v velelnem izrazu – vzkliku: *Ne miru!* V končnem vrhu je velelnik ponovljen: *Odprite se, vrata! Prikaži se, sodba!*

Kot figuro, ki jo srečamo ponovljeno v kasnejšem razvoju slovenskega ekspresionizma, moramo omeniti tudi naštevanje lastnih imen, naj bo krajevnih ali osebnih. Imena učinkujejo v teh besedilih kot simboli pokrajine, človeka, nabiti s pisateljevim čustvom, ki jih v taki rabi dviguje nad dejanskost.

Brez števila ljudi je bilo, glava ob glavi, lice ob licu; poznal sem vse.

²¹⁴ Ivan Cankar, *Gospod stotnik, Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

²¹⁵ Ivan Cankar, *Obnemelost, Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

Ne po imenih, le napol po obrazih, toda videl sem jih vse že nekoč, kjerkoli. Bili so otroci, mladeniči in starci, moški in ženske; gnetli so se in prerivali vsekrižem in vsevpek, kakor raki v jerbasu. Iz daljnih in bližnjih pokrajin in krajev so se bili zbrali na tem tihem semnju brez šatorov, brez kramarjev, mešetarjev in kupcev; videl sem kmete izpod Grintovca in izpod Nanosa, od Zilje, od Savinje in od Krke, iz Prekmurja in iz Vipavščine, s Posavja in z blagoslovljene ljubljanske ravni. Razložil sem jih po nošnji, po laseh in čeljustih in posebno po očeh. (*Obnemelost*: 36.)

Z variiranjem v atributih iz toponimov ponazori razlike v slovenski pokrajini: gore (*Grintovec* in *Nanos*), reke (*Zilja*, *Savinja* in *Krka*), pokrajine – ravnine (*Prekmurje*, *Vipavska*, *Posavje*, *Ljubljanska ravan*).

V okviru takšnih struktur učinkujejo deloma že znane, deloma v novem hotenju ustvarjene metafore posebej reliefno. Metafore so z različnih plasti: od onih iz vsakdanjosti do abstraktno odmaknjenih, skoraj že nadrealističnih. Svetopisemske najdemo od znanih, ki so že sestavni del slovarja in so tudi v slovenski literaturi že mnogokrat izrabljene, do takšnih, ki so ubrane posebej v ekspresionistično razpoloženje. Modaliteta metafor je povedana s *kakor*, z zvezami atributa *podoben*, lahko pa je izražena zlasti v vizijah zelo subtilno z adverbom *morda*. Zaradi tipa modalitete omenjam na tem mestu primer, ki bi sicer deloma sodil v prejšnje razlage.

Moja mati je bila doma z Vrzdence. Ta vas je, pravijo, tam nekje v Horjulski dolini; jaz ne vem, če je res, ker je nikoli nisem videl in je tudi na nobenem zemljevidu ni zaznamovane. Ali da je na svetu in da je celo prav blizu, je čisto gotovo. Morda sem bil že do nje samo še za uro hoda; morda sem jo bil kdaj na dolgih svojih potih ponevedoma že ugledal, pa je nisem spoznal po imenu in mi je bila tuja in nema kakor vsaka druga vas. Zdi se mi prav zares, da sva nekoč stala z materjo na hribu ter gledala nanjo. Zgodaj zjutraj je bilo, mislim. V dolini so bile še bele megle, iznad megla se je vzdigal holmec, na holmcu je bila cerkev z visokim obzidjem in na to cerkev je sijalo žarko sonce. Na materinem obrazu je odseval ta nebeški svit. Iztegnila je roko in je pokazala na cerkev. »Tam je Vrzdénc!« Njen glas je bil globok, mehak in zamišljen, kakor da bi rekel otrok: »Tam so nebesa!« In kakor da bi jetnik strmél skozi omrežje: »Tam je polje!« ... Morda pa je vas čisto kje drugje in čisto drugačna in so bile vse to samo sanje. (*Vrzdence*: 93.)²¹⁶

²¹⁶Ivan Cankar, *Vrzdence, Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

Primer je poseben, ker modaliteta doživetja, ki bi bilo lahko realno, ni poudarjena samo z adverbom *morda*, marveč še z drugimi modalnimi izrazi in celo stavki z modalno vrednostjo glede na celoto na začetku odstavka, pa s primerami na koncu. In vendar še zmeraj ne vemo, kaj je z Vrzdcencem – razjasni ga šele zgodba. Citirani odstavek je namreč uvodni.

Da ne bi modalitete sejala po razlagi, naj kar tukaj opomnim še na eno, ki jo je moderna že zgodaj razvijala. Gre za modaliteto glagola, ki je oblikovan v enočlensko zvezo, z adverbom ali brez njega, struktura, ki tako oblikovana potencirano naglašča človekovo nemoč.

Vzdignilo se je iz globočin, planilo je kakor silni krik človeka, ki je sam in v eni sami uri občutil vsega človeštva in vseh vekov gorje. Prosil je, vpilo do nebes, do samega Boga. »Da bi šel ta kelih mimo mene!« Do dna ga je izpil človek. Najhujšo bolečino je okusilo srce; ali razodelo se je takoj, da je bila ta bolečina samo poskušnja za silnejšo, samo označenje zadnjega, najglobljega trpljenja. Vse, kar odeva meglena beseda trpljenje, se je vzbudilo, je zaživelo devetkratno življenje. Greh, kesanje, strah ... nič več besed; ali je treba vseh, ali nobene. Tej veličastni pesmi o ponižanju in poveličanju človeka bi mogel napisati tekst kvečjemu Shakespeare; in še on bi jecljal. (*Veselejša pesem*: 52.)²¹⁷

Odstavek je naveden v celoti, ker je enočlenska zveza vpletena vanj, zaradi modalitete, ki je izražena v dejanjih, povedanih z glagolniki, najbolj pa zaradi svetopisemskega citata – metafore. Citirani stavek je razmeroma vsakdanji svetopisemski izraz. Manj pogosta je metafora iz *Stare zaveze*.

K tlom so bili prikovanani, drug na drugega priklenjeni, in vendar so hodili zasopljani, brez nehanja, kakor oslepelci, obtopeli sužnji, ki v večnem kolobarju kalajo vodo iz gospodovega vodnjaka. Videl sem, kako so črno zatekale oči, kako so se nabirale rdeče pene kraj usten; to je bila groza, ki strmi brez besed, brez misli in duše; in ne ve, kam strmi. (*Obnemelost*: 37–38.)

Tudi tu navajam citat do konca, da bi zraven opozorila na barve, ki jih uporablja z namenom kontrastirati, vendar še ne nastopajo nemotivirano, vsaj po večini ne, kakor pri nekaterih kasnejših ekspresionistih. Pač pa je tu že tipična tako imenovana adverbialna epitetoneza, še zmeraj živo pripeta na dejanskost, kolikor je mogoče v okviru vizije o tem govoriti. In tretje: značilni ekspresionistični slovar tega časa: *groza*, *ki strmi*.

²¹⁷ Ivan Cankar, *Veselejša pesem*, *Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

Aluzija na svetopisemsko skrinjo zaveze, hkrati pa bolj verjetno zveza z vsakdanjimi, domačimi podobami pa je nemara v podobi:

[N]obena vesela ura ni izgubljena za zmerom, temveč je nov cekin v skrinji bogastva, ki se ne da potrositi nikoli. (»*To so pa rože!*«: 62–63.)²¹⁸

Med vsakdanjimi metaforami jih je nekaj vrst. Za slovensko moderno so tudi v tem obdobju značilne podobe, ki so bodisi ljudske po svojem izvoru ali pa aludirajo na domačijsko, kakor ljudski opis v odstavku:

Prešinila me je nekoč misel, iz temne globočine, iz bolesti je bila segla, da bom ob tisti uri, ko se bo treba napraviti na zadnjo pot, ugledal s slamo krito kočo, kjer se je rodila moja mati, ugledal tudi še njeno zibko, z rdečimi srci pomalano; in videl drobnega otroka v predolgem zelenem krilcu, njegove prve nebogljene korake, slišal njegov tanki 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. (*Vrzdenc*: 93–94.)

Razen na domačijski opis opozarjam tukaj tudi na barvne kontraste, ki so sedaj nekako prvinski, drugačni od onih v zrelem impresionizmu in simbolizmu. Domačijska metafora seveda učinkuje na poseben način intimno, nekako kakor ponos berača. To hotenje je treba videti tudi v zavestni uporabi domače izposojenke *pomalati* namesto duši tujega, preveč strokovnega *pobarvati*. V isti črtici pa je zelo svobodno in v duhu novega hotenja ustvaril tole metaforo:

Človek, ki je imel pelin za kosilo in pelin za večerjo, ki je škropil ljubezen, koderkoli je hodil, sam pa ni okusil nobene kaplje, si natihem, prav na skritem dnu svoje duše ustvari svetle sanje, brez katerih bi moral skoprniti od vsega hudega. (*Vrzdenc*: 95.)

Podoba je v prvem delu ustvarjena pravzaprav samo s simbolom sredi navidezne konkretnosti (*za kosilo, za večerjo*). Ta konkretni simbol (*pelin*) abstraktnega (*grenkoba*) seveda potencira abstraktnost metafore. Ta postopek je povzet tudi v nadaljevanju. Tokrat je podobno kot v prvem primeru, le da nas potegne zveza med konkretnim glagolom *škropiti* in abstraktnim samostalnikom *ljubezen*, ki pa je seveda običajno poimenovanje in ne ljudski simbol.

Opisana razmerja med besedami različne vrednosti in včasih (pri sim-

²¹⁸ Ivan Cankar, »*To so pa rože!*«, *Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

bolih na primer) celo različnih ravnin pomenskih razsežnosti so tipična za postopek besedne umetnosti do današnjih dni. V skladu s hotenji posameznikov in deloma spremembami v času pa so seveda zmeraj bolj drzna, celo, vsaj na videz, absurdna.

Morda je pri Cankarju največ tega nenavadnega pri skupini prostorskih metafor, kakor imenujem tiste, pri katerih gre za primere, ki izrabljajo za osnovo človekov odnos v prostoru:

Mislil sem, da spe vsi drugi, da bedim sam med njimi. Da bi nikogar ne zbudil, sem se vzdignil tiho in počasi s svoje slamnice na tleh. Z očmi, odprtimi nastežaj, sem hotel odstreti mrak do kraja; ali kraja ni bilo – seženj za sežnjem se je udiral mrak sam vase brez konca. Podolž in počez so se vrstile slamnice. (*Tisto vprašanje*: 66.)²¹⁹

Razložiti moram, zakaj sem to metaforo uvrstila med prostorske. *Zveza odstreti mrak do kraja* kaže, da si pod besedo mrak predstavlja zaveso. Predstava v literaturi prav gotovo ni nova. Zato pa je abstraktno konkretna ponazoritev neskončne, nedosegljive megle nenavadna in uvodni akord novega razvoja slovenske besedne umetnosti.

Metaforično razmerje med glagolom in samostalnikom, vizija, ki jo je razumeti prav zaradi njene vsebine kot neresnično, je tudi v primeru:

Stopim in tudi zid stopi na stran, kakor da bi se otroci lovili ... (*Vrzdenec*: 95.)

V viziji se razmika prostor in pomensko razmerje med samostalnikom *zid* (= nepremično) ter glagolom *hoditi* učinkuje abstraktno.

Gibanje prostora v pisateljevi viziji je podobno ponazorjeno v naslednji podobi:

Tvoje oči so bile napol odprte, gledale so tiho in globoko, dvoje sinjih jezer; tvoje ustnice so bile napol odprte, smehljale so se trudno in žejno. Kakor ena sama ogromna ploskev se je nagnil in vzdignil svet pred mojimi omamljenimi očmi. (*»To so pa rože!«*: 64.)

Medtem ko so te metafore poskus premakniti nepremakljivo in jih navajam le za primer, da seže tak slogovni postopek pri ustvarjanju metafor že v ta zgodnji čas, pa je primera z zaprtim in odprtim prostorom – srcom – splošnejša. V črtici *Pobratimi* poteka takole:

Mnogokdaj se primeri, da se v enem samem trenutku odpro vsa srca in skozi široka vrata prikipi duša v lica, v oči in na jezik, tako da so si ljudje

²¹⁹Ivan Cankar, *Tisto vprašanje, Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

mahoma podobni kakor brat bratu; [...] Časih odpahne narahlo prislonjene duri src le bežen dih; prikaže se le ozka, svetla špranja, komaj za hip, toda prikaže se. [...] Ali kakor je bil bežen tisti trenotek, bratje so si bili v njem in srce se je poljubilo s srcem. Kadar pa buti v vrata vihar, jih odpre siloma in sunkoma nastežaj, da zaječe in se stresejo v tečajih, takrat ni več nobenih skrivnosti; kar bi drugače molčalo navekomaj, privre kvišku brez strahu. Srca, prej zaklenjene izbe, so prostrane, svetle veže, kamor stopi s ceste, kogar je volja. (*Pobratimi*: 97.)²²⁰

Metafora z *vрати srca* je pri Cankarju običajna, pravzaprav je to v svobodno metaforo razvita svetopisemska ideja. Metafora ni »moderna«, to se pravi, v njej ni pomenskih napetosti med pomeni abstraktnega in konkretnega, deluje pa v podobnem smislu, kot prej opisane, zaradi dinamike predstav, ki jih ponazarja.

Zelo različna je metaforika ob besedi *misli*. Abstraktna beseda je najpoprej ujeta v prostor:

Zapadel je sneg, da nikoli takega; na hribu nas je zamedlo do pasu in čez. Sedeli smo za pečjo, v topli ječi; in naše misli so bile uklenjene z nami, so se plahе in premražene skrivale v tišino srca, si niso upale do grla. Že smo bili zagnili okna; bela noč je bila zunaj, brezkončna v miru in hladni praznoti. (*Bebec Martin*: 84.)²²¹

Cankar strukturira odstavke iz dejanskega, vendar to dejanskost zelo vidno razbije z metaforami. Soba mu je *topla ječa*, v kateri so misli vklenjene, da se spet vrne vanjo z *belo nočjo*, kar je mogoče razumeti hkrati kot zvesto oznako dejanskega in obenem kot abstraktno zvezo, v kateri pa zaradi zveze z dejanskim še zmeraj ne moremo reči, da bi učinkovala barva samostojno, četudi se ta oznaka nekako ponuja. Pozneje so slovenski ekspresionisti to prvino razvili v samostojno in pravzaprav nemotivirano izrazno sredstvo.

Misel pa je tudi ptič:

Saj ni potreba, da bi vaju klical za Dioniza in Jacinto; lahko vama je ime Mate in Francka, Lojz in Hanca. Ime je igrača; kakor se obraz drugače nasmehne, tako mu je drugače ime. Misel pa je ena, nespremenljiva, stresa s perotmi, hoče v višave; bolečina je ena, eno je upanje. (*Veselejša pesem*: 54.)

²²⁰Ivan Cankar, *Pobratimi, Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

²²¹Ivan Cankar, *Bebec Martin, Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

In misli so kakor ljudje. Nemara je ta podoba, čeprav prav tako neeksplicirana, tudi v prvem primeru:

Rad bi govoril s teboj o tistih časih – oj, kako so še blizu! – ko smo bili močni in zdravi in so naše pogumne misli razmikale oblake, se žogale z zvezdami. (*»To so pa rože!«*: 63.)

Nenavadna podoba ni, neobičajno pa je prav gotovo nadrealistično povezovanje s človekovo igro, saj si lahko preprosto predstavljamo, da ne gre zgolj za artistično žongliranje z izrazi, kakor smo tega vajeni v več kot polstoletnem trajanju takšnih jezikovnih postopkov, marveč za dejansko nadrealistično predstavo.

Ne da bi hotela izčrpati snov, naj navedem še eno podobo. Pomembna je zaradi tega, ker je značilna za ves kasnejši ekspresionizem:

Iz vesoljne noči so švignili tenki, svetli plameni. [...] Hitreje kakor jutranja zarja se je bližala nebeška luč, se je bližalo odrešenje in poveljanje. (*Veselejša pesem*: 52–53.)

Čeprav sta tako prva kakor naslednja svetopisemski, ju zaradi kasnejše vloge tega izraza in predstav v zvezi s tem navajam šele na tem mestu:

Od prežarke svetlobe so mi trepalnice težke in zmerom težje, polagoma se je spuščala rdeča zavesa na oči. Tedaj so se nebeške zvezde nenadoma zgenile, vse hkrati, premikale so se najprej počasi, v velikih kolobarjih, zavrtile so se hitreje, še hitreje, v lesketajočih se lokih, ki so se križali, sekali in spajali, razmetano goreče snopje, v katero je bil udaril vihar in ga vzdignil do nebes, nazadnje je vse neizmerno nebo od obzorja do obzorja zaplesalo prečudežen ples bliskajočih se, prasketajočih pisanih luči, od razbeljene srebrnine do črno žarečega plamena. In vsa ta vesoljna luč se je nižala in bližala, dvigala me k sebi, uklenjenega, kakor sem bil; kolikor sem še razločil zvezd, so bile sama silna sonca, tako blizu, da bi si spalil roko ob njih robu, če bi jo mogel vzdigniti, kakor je bila od kamna. (*Med zvezdami*: 108.)²²²

Vsa razvejana primera je za ekspresionizem preprosto značilna: *plamen*, *luč*, *ogenj* in *sonce* so celo predmeti slikarskih upodobitev tega umetnostnega gibanja. Posebno človekovo razmerje do sveta je povedano na način, ki smo ga že spoznali:

Ta groza, ki je molče strmela iz mraka in tišine, se je bila razlila na vse strani, od obzorja do obzorja, v brezmejnost. Ob taki misli in v tem

²²²Ivan Cankar, *Med zvezdami, Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, 1975, DZS.

strahu sem rekel v svojem srcu: »Sam povprašam to tišino, sam jo presekam s svojim glasom! Govorila bo, ko jo vzbudim!« (*Tisto vprašanje*: 68.)

Oksimoron *zgovoren molk* je postal leksem. Prav nič bizarno ne učinkuje. Razvezanje dejanja pa učinkuje v skupini, o kateri je govora.

Že večkrat smo med primeri naleteli na pojav, ki je za jezik od nekdaj bistven: predmeti živijo, se gibljejo. V vsakdanjem jeziku je takih zvez vse polno in nanje sploh nismo več pozorni. Umetnik novega časa je ustvarjal po istem načelu, kot so nekoč izražali preproste predstave. V večjem številu in če je očiten izraz filozofskega pogleda na svet pa seveda v kasnejših obdobjih učinkuje kot pomembno slogovno sredstvo ali celo eden izmed prijemov, ki so se razvili iz izhodiščnega ekspresionizma:

Kadar plane razbičana boleost navrh plota, se prevrne na ono stran v humor. (*Sraka in lastovice*: 103.)²²³

Po stezah med njivami, na ravni cesti med travniki so vzkllili pisani cvetovi, beli, rdeči, modri, zeleni, vsi migljajoči v soncu; vzkllili so in shodili so koj, družijo se prijazno in kmalu se giblje in vije tam cvetoča procesija, kajti steze, poti, kolovozi in ceste se zlivajo v klanec, ki vodi pobožno in strmo do cerkve na hribu. (*Kadet Milavec*: 104.)²²⁴

Tam zadaj je grozota; in grozota hoče, da jo vidiš, drži te s kremplji za roko in za pas, da ji ne uideš; okreni se kamorkoli, če proti samim nebesom, ona je vsepovsod, edina je; nema je, ali vse, kar slišiš, je njen glas, tudi tisti glas, ki krikne ponevedoma iz tvojih ust. V vsakem utripu svojega srca, v vsakem dihu svojih misli, celo v sanjah si njen suženj ... (*Kadet Milavec*: 105.)

Ta zadnji primer oživiljanja pa je hkrati – bilo jih je že precej – tudi dokaz ekspresionističnega »črnega« slovarja *Podobe iz sanj*, slovarja, ki so ga ravno tako kot postopek sprejeli tudi drugi ekspresionisti. Toda ko ob omenjenih pojavih nekako zanemarjamo osnovni slovar, se zdi, da bi bilo treba ob izrazih groze primerjati tudi izraze svetlega, saj je v tem delu ustrezna napetost dosežena prav s to širšo pomensko antinomijo.

Sedaj bi bilo treba pokazati, kako se je to izročilo ohranjalo. Pa je

²²³Ivan Cankar, *Sraka in lastovice, Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, 1975, DZS.

²²⁴Ivan Cankar, *Kadet Milavec, Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

naloga preobsežna. Analize so pokazale, da so pisatelji v skladu s svojim izpovednim hotenjem razvijali postopek, ki ga je Cankar prvi dognal, pa ne samo Cankar, tudi drugi ustvarjalci moderne. Vse, kar se je dogajalo v besedni umetnosti kasneje, je treba zato razložiti iz tega izhodišča. Splošna ugotovitev, ki velja za vse, pa je, da je ekspresionistično gibanje rodilo ekspresionistično besedo, ki jo najdemo pri pomembnejših ustvarjalcih do danes kot sestavni del izraza. Torej se ni ohranjal samo postopek, v zakladnico jezika je prešel ustvarjeni ekspresionistični izraz.

O VLOGI (SLOVENSKEGA) EKSPRESIONIZMA ZA UMEVANJE SLOVENSKEGA UMETNOSTNEGA IZRAZA DVAJSETEGA STOLETJA

Prvi temeljni premik v novi literaturi in v razumevanju literature se je zgodil v obdobju moderne s simbolizmom.²²⁵ Umetnostno besedilo je tedaj s pomočjo posebne ubesedovalne dinamike in s posebnimi postopki na pomenski in skladenjski ravnini, pa tudi v izrazni podobi (ritem) dobilo posebne, izjemne, nadčasovne ali zunajčasovne pomenske razsežnosti. To temeljno novo lastnost besedil je prinesla t. i. metaforizacija besedila, postopek, ki je presegel vlogo metafore v pojmovanju tradicionalne retorike. Metaforizacija je seveda le okvirni pojem za raznovrstne sorodne pojave, med njimi tudi za uvajanje simbolov kot posebne, večplastne metaforične vrste. Metaforično polje ni le možnost posebne pomenske intenzifikacije, ampak temeljni sestavni del umetnostnega besedila. To je v skladu z vsebinsko usmerjenostjo nove umetnosti, ki so ji predmet medosebna in družbena razmerja, predvsem posameznikova razmerja do sveta iz antropocentričnega zornega kota besednih ustvarjalcev ne glede na dejansko pripovedovalčevo osebo v besedilih.

Spričo teh sprememb v umetnosti je bilo v izhodišče poetike že v prvi polovici našega stoletja pritegnjeno vprašanje jezika (pri nas prim. Pregelj, Iz. Cankar, Kelemina, Vodušek in drugi), saj so se vprašanja o novi umetnosti morala začeti z jezikovnostjo pesniškega dela. Razvoj družbe in jezikovne civilizacije je jezik umetnosti postavil v povsem nov položaj.

V okviru zgodovinskega razvoja, v katerega prebegu se zdi, da se jezik človeku in človek jeziku vse bolj odmikata, v katerem je komunikativna zmožnost jezika v temeljih vprašljiva in eksaktna znanost prav tako v temeljih zavrača njegovo poimenovalno in formulacijsko zmožnost in v

Prispevek je bil prvič objavljen v zborniku Obdobja 5, *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, ur. Franc Zadravec, Ljubljana: Znanstveni inštitut, Filozofska fakulteta, 1982, str. 477–487.

²²⁵O tem prim. Breda Pogorelec, Slogovni razvoj v Cankarjevi prozi, Obdobja 4, 2. del, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1983, str. 213–222.

katerem se jezik vedno intenzivneje prisposablja političnemu in družbenemu uravnavanju in se poezija v protestu zoper to kolektivizacijo in ideologizacijo z vso radikalnostjo bojuje za jezik, tako da med njo in družbo prihaja do zloma jezikovne hermetičnosti – v teh okoliščinah silovitega prevrednotenja jezika je človek na povsem nov način konfrontiran s svojo jezikovnostjo. Njegova jezikovna zavest je postala žarišče njegove zavesti dejanskega sveta in označuje stališče radikalne negotovosti. Ta splošna negotovost se kaže tako v literaturi kakor v posameznih vedah, ki postavljajo problem jezika z novo prodorno močjo v osredje svojih interesov.

Razvojne težnje v Cankarjevem opusu so že od zbirke *Vinjete* (1899) naravnane v smeri ekspresionizma. V *Vinjetah* je taka težnja posredno celo eksplicirana z znano mislijo, da so umetnikove oči pokoren organ njegove duše. Seveda pa se je taka težnja lahko v večji meri ustvarila šele v zadnjem ustvarjalnem desetletju, po prvem obdobju impresionizma z dekadenco in po drugem, simbolističnem obdobju. Posebnost tega notranjega razvojnega razpona je, da nenehno modificira pomenske in s tem slogovne vrednosti svojih izrazil. S pričujočim odkrivanjem skušamo ugotoviti notranje pomensko nasprotje v zgradbi besedila (seveda, kolikor se kaže z jezikovnimi sredstvi), in sicer med tradicionalno povezanostjo pomenov in besedilu (tudi med t.i. pomensko logiko, ki je navadno oprta na logiko izkušnje) in novimi težnjami po asociacijski svobodi, po zgolj domišljijem povezovanju, ali z drugimi besedami, notranje pomensko nasprotje med tistimi pojavi, ki sem jih poimenovala tradicionalne sredotežne (v pomenski ureditvi besedil) in med zametki nove sredobežnosti. S temi pojavi najprej v umetnostnem, pozneje pa tudi v neumetnostnem jeziku je postal jezik (tudi slovenski) dvajsetega stoletja vse bolj primeren tudi za izražanje abstraktnih razmerij.

Kratka črtica *Moje izbe*²²⁶ (napisana verjetno jeseni 1917) je bila po domnevi B. Merharja pripravljena za posebno zbirko *Moja prenočišča*. Izbrala sem jo kot zgovoren primer novega Cankarjevega sloga, za katerega je značilna taka »sredotežna« osrednja tradicionalna zasnova, ki se razpenja okrog naslovnega pomenskega polja (*Moje izbe*) in je v nadaljnjem besedilu povezana z bolj ali manj modificiranim ponavljanjem tega pomenskega polja v ključnih mestih. Najprej se ponovi v izhodišču črtice (tu sta dva odstavka istega pomenskega polja presekana z asociacijo), v nadaljnjem besedilu pa dobiva časovne določilnice za tri življenjska obdobja avtorskega

²²⁶Ivan Cankar, *Moje izbe*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975, str. 197–199.

(prvoosebnega) pripovedovalca, posebno pomensko določitev najdemo v sklepnem delu, ko so znane vse razsežnosti naslovnega pomenskega polja. To pomensko polje je ogrodje besedilne zgradbe, na pomenski ravnini pa učinkuje s svojo prvo poimenovalno vrednostjo (SSKJ II: 1. knjiž. *soba, navadno manjša* [...]),²²⁷ ki je izhodišče v absolutnem začetku črtice: *Spo-minjam se na svoje izbe* [...].

Prva časovna določilnica je zabrisana s pomenskimi polji, ki izražajo otroštvo, človekovo zgodnjo dobo. Ob ponovitvi denotata *izba* je značilna Cankarjeva epitetoneza:

Iz daljne davnine me šepetaje pozdravljajo otroške sanje, prve bolesi, nerazločne, jecljajoče misli, zgodnja upanja, prezgodnja razočaranja. Siromašna izba je, kakor od solz oškropljena. (*Moje izbe*: 197.)

Druga časovna določilnica in metaforično-simbolni prenos je *izba* – *postaja* (SSKJ III: 2. nav. ekspr. *kraj, prostor, kjer se kdo za krajši čas ustavi, zadrži*; terminološko: *postaja križevega pota*, od tod frazeološko in simbolno: *prehodili so vse postaje na svoji trnovi poti*).²²⁸

Mlad študent je romal po svetu, od postaje do postaje. Malokatera teh postaj je bila vesela, malo je bilo sonca, še manj prijaznosti, ljubezni skoraj nič. Ali te mračne, zatohle izbe [...] (*Moje izbe*: 198.)

Tretja določilnica je krajevno-časovna (in podatek o avtobiografskem značaju črtice):

Tebi, moja dunajska izba, med vsemi najlepši pozdrav! (*Moje izbe*: 198.)

Sklepna določilnica razreši vse tri pomene in vzpostavi pomensko ureditev ob enoumni konotaciji besede *dom* (= grob):

Moje izbe niso bile domovi, postaje so bile. Dom je popotniku samo eden. [...] Dolgo in težko bom spal, hudo bom sanjal; toda spal bom doma. (*Moje izbe*: 199.)

Črtica *Moje izbe* je torej zasnovana ob preprosti pomenski osi, ki jo je mogoče pričakovati (konotirati) iz naslova, je klasična črtica z razčlenjenim izhodiščem (v prvih treh odstavkih), z jedrom, ki postopoma zajema tri življenjska obdobja, in s sklepnim delom z mislijo na končno postajo, seveda zgolj opisano perifrazo.

²²⁷ *Slovar slovenskega knjižnega jezika* IV, Ljubljana: SAZU, 1975, str. 83.

²²⁸ *Slovar slovenskega knjižnega jezika* III, Ljubljana: SAZU, 1979, str. 875.

Toda tudi v tako na pogled trdno zgradbo, ki jo tvori ponavljanje v celoto povezanih pomenskih polj *izba* in *moj* (ki je meni, ki je bila meni, biti meni), je vsajena pomenska dinamika in celo zastranitev, ki sta izraženi najprej v simbolno zamenjavo leksemov *moje izbe/postaje*, to je prostori, v katerih sem se na poti svojega življenja za kratek čas ustavil. *Pot mojega življenja/moja življenjska pot* je kakor romanje ob postajah križevega pota (prim. črtico *Četrta postaja* v zbirki *Podobe iz sanj*). Odmik pa je tudi ob pomenski in časovni perspektivi pomenskega polja v sklepnih povedih: *Moje izbe niso bile domovi, postaje so bile. Dom je popotniku samo eden*. Iz primerjave je videti, da je s skladijskim figuriranjem izpostavljen pomen *dom* (in *eden*). Nasprotje med pomenom *dom* (= grob) in pomenom *izbe/postaje* je posebej poudarjeno še z opozicijo preteklika in gnomičnega sedanjika: *izbe niso bile, postaje so bile, toda dom je [...] eden*. Pomensko-slogovna izpeljava nasprotja se kaže tako na več ravneh. Na slogovni ravni so pomeni izpostavljeni najprej s hiazemsko (navzkrižno) postavitvijo samostalnikov v povedkovem določilu, kjer ornamentalna figura opozarja na prav vsa pomenska razmerja (*niso bile domovi, postaje so bile*). Na skladijski ravnini je ob hiazmu slogovno učinkovita asindetična zveza protivnega priredja, v drugi povedi pa pretvorbna zgradba, ki omogoča dvojni poudarek. Beseda *dom* na začetku je v nasprotju do poprejšnjih pomenov v povedku: *domovi, postaje*, v končnem jedrnem delu povedi je po aktualnem členjenju izpostavljeno povedkovo določilo *eden*. Pri razbiranju prvin tega pomensko in skladijsko izjemno zahtevnega mesta naj opozorim še na slogovni učinek arhaične zveze *je/biti komu = biti komu v lasti = imeti*. Nevtralna zgradba povedi bi bila zato *Popotnik ima en sam dom*. Na oblikoslovni ravnini pa poleg že omenjenega nasprotja v rabi časov učinkuje še nasprotje v številu med množino nasproti ednini: *izbe, domovi, postaje /so bile/ proti dom /je/.*) Z vsemi temi izraznimi sredstvi na slogovni, skladijski in oblikoslovni ravnini se v besedilu vidno zožuje pomensko polje (*moje izbe/domovi/postaje* in s tem usmerja konotiranje ob perifrazah:

Dom je popotniku samo eden. Nanj mislim zdaj, ko se truden in do kraja vdan poslavljam od poslednje postaje. Srce občuti na svojem nezmotljivem dnu, da je poslednja. Pozno je pod noč, težko, da bi bile duri še kje odprte. Veselo pozdravljena, hvaležno blagoslovljena zadnja prijateljica! Dolgo in težko bom spal, hudo bom sanjal; toda spal bom doma. (*Moje izbe*: 199.)

Nove možnosti izjemne jezikovne gibljivosti, ki jim je odprl vrata sim-

bolizem (s simbolizacijo, novo metaforizacijo in izrabo sinonimike), smo s tem našli že znotraj ogrodnega pomenskega polja črtice, zato sklepamo, da ogrodja kljub omenjeni trdni pomenski zastavitvi ne kaže razumeti v togem smislu. Še veliko izraziteje pa so novosti izrabljene v nekaterih pomenskih prestopih, zlasti iz metaforičnega v nemetaforično polje. Prestopi so čeprav zabrisani, vendarle razpoznavni (vsaj do neke mere) iz sobesedila. V črtici *Moje izbe* je tak najizrazitejši primer ob metaforičnem razširjenju ogrodnega in naslovnega pomenskega polja.

V izhodišču je primera: *spominjam se na svoje izbe s toliko prisrčnostjo, kakor na svoje prijateljice in ljubice*. Ne da bi posebej prikazovala razčlembni postopek, naj nakažem obe možni interpretaciji primere: prvo *moje izbe so kot moje prijateljice*, torej *izbe so prijateljice/izbe prijateljice* – in drugo: *na svoje izbe se spominjam tako prisrčno* (= s toliko prisrčnostjo), *kakor se spominjam na svoje prijateljice in ljubice*. Iz primere pelje prva interpretacija v metaforično polje, druga v nemetaforičnega. V črtici *Moje izbe* sta uresničeni obe možnosti in s tem prispevata k posebni ureditvi pomenov.

Da gre v izhodišču za metaforično polje, pojasnjuje sobesedilo: Spominjam se na svoje izbe s toliko prisrčnostjo, kakor na svoje prijateljice in ljubice. Na vas, ljubice, se spominjam zdaj, ko se poslavljam od poslednje. Komaj da si upam še pogledati na mizo, na stol, na stene; težko mi je srce, da se Bog usmili. (*Moje izbe*: 197.)

Prav tako skupaj s figuro apostrofo učinkuje metaforično polje *izba* = *prijateljica* (v vlogi razširjevalca ogrodnega pomena) še na dveh mestih v besedilu:

Še enkrat bi te rad videl, ti ljuba prijateljica moja, z enim samim pogledom bi te še rad pobožal! Kadar se spomnim nate, vem, da jasnejše zasijejo tvoje stene [...]. Miza, kjer sem pisal [...]. (*Moje izbe*: 199.)

In v zadnjem odstavku:

Veselo pozdravljena, hvaležno blagoslovljena, zadnja prijateljica! (*Moje izbe*: 199.)

V poslednjem primeru je mogoče metaforični pomen razbrati iz pomenske celote vse črtice, saj v neposrednem sobesedilu za razbiranje metaforičnosti ali nemetaforičnosti pomenov ni nobene opore.

V osamosvojeni rabi, in ne več znotraj metaforičnega polja *moje izbe* – *moje prijateljice*, skladno z drugo interpretacijo pa sta besedi *ljubica* in *prijateljica* v tretjem odstavku:

Na mnogotere duri sem potrkal, mnogotero ljubeznivih prijateljic je postiljalo popotniku. In na vsako posebej se spominjam s smehljajem in s pritajenim vzdihom. Zakaj več kakor prijateljica in več kakor sama ljubica je človeku gola stena, na katero je v samotnih urah pisal svoje tihe misli, tiste, ki jih drugače ni razodel nikomur. (*Moje izbe*: 197.)

Prehod med metaforično in nemetaforično rabo je zastrt s pomensko-skladenjskimi sredstvi:

Grem po ulici, pa se mi zazdi, da me je poklical, povabil iz temne veže prijateljski glas. »Kaj si že čisto pozabil name? Stopi na prag, pozdravi z besedo vsaj!« (*Moje izbe*: 198.)

Z opisanimi postopki širjenja pomenskih polj je ogrodna, nekako časovnologično urejena razvrstitev pomenskih polj, obogatena za nova, med seboj povezana pomenska polja, ki jih je mogoče razvrstiti na nemetaforična in metaforična:

nemetaforični pomeni

izba

prijateljica, ljubica

gola stena

metaforični pomeni

izba – postaja – (zadnji) dom

izba kot prijateljica, ljubica

na steno je pisal tihe misli

Prehajanje je prosto, od nemetaforičnega v metaforo in v nasprotni smeri, vendar v končnem pomenskem učinkovanju prevladuje metaforični pomen. Z njim prihaja do izjemne zmage jezika nad nejezikovno dejanskostjo, ki jo sicer jezik referira. Zaradi tega je mogoče metaforično razumeti tudi naslovni pomen: *obdobja mojega življenja*. Za tako razumevanje, ki bi ga lahko imenovali tudi simbolističnega, so opora ureditev besedila in vsi oblikovni postopki pomenske aktualizacije (skladenjska figura, izbira opaznih skladenjskih oblik za ustrežnejšo podreitev načela členitve po aktualnosti, sinonimika v dvojini, trojni zvezi).

Pomenska polja, ki so na opisani način ogrodno povezana, se vključujejo v besedilo navezovalno, to pomeni, da se deli besedila pomensko razvijajo iz nekega prejšnjega pomena, ali kot pojasnilo na celoten pomenski odsek besedila – ali pa asociacijsko, to je dejansko ali na videz nepovezano. V Cankarjevi prozi, zlasti kjer gre za avtorskega prvoosebnega pripovedovalca, so pomenska izhodišča še različni naklonski preoblikovalci (*se mi zazdi ali spominjam se* (na kaj)).

Prva taka zastranitev je navezovalna, izrazito metaforična, potek asociacije je mogoče razumeti iz razčlenbe zapovrstnih enot besedila:

Komaj da si upam še pogledati na mizo, na stol, na stene;
težko mi je srce, da se Bog usmili!
Jaz sem človek tiste stare sorte,
na grudo prikovan,
v dom zamaknjen.

Kadar se kmet poslovi, mu je pri duši,
da ga vklenjenega ženó žandarji skozi vas;
ponižan je, brez moči in brez upanja.
Rad bi se ozrl,
rad bi vsaj še s pogledom pobožal svoj beli dom,
pa ga je sram. (*Moje izbe*: 197.)

Asociacijski odstavek iz uvodnega dela črtice je s svojim začetnim nemetaforičnim delom na prvi pogled nemotivirano povezan z besedilom prejšnjega odstavka, pomenska povezava (kot vrsta besedilne kohezije) je v vzročnem pojasnjevanju okoliščin opisanega razmerja in razpoloženja. Večji del asociacije je metaforično polje z mnogimi, tudi simbolnimi razsežnostmi, tako v smeri pomenov delnega slovesa v predhodnem besedilu kakor glede na dokončno slovo, nakazano v zadnjem odstavku. Stilizacijo na ravni skladijske figure sem skušala grafično ponazoriti, tu naj opozorim na nenavadni naklonski preoblikovalec v metaforičnem delu: *Kadar se kmet poslovi, mu je pri duši, da [...]*, z dodatno prikrito primerom (elipsa primerjalnega členka *kakor v kakor da*) učinkuje posebej ekspresivno. Učinkuje tudi anaforična ponovitev istega leksema (*rad*) v dveh linearno (z zapovrstjem) sopostavljenih odvisnikih s sinonimnim pomenom (*Rad bi se ozrl in rad bi vsaj še s pogledom pobožal svoj beli dom*), poleg zapovrstja pa še asindetična povezava odvisniškega stavka *Rad bi se ozrl* z glavnim pa *ga je sram*. Kakor je bilo asociacijo komaj mogoče povezati v besedilo (z nadpomensko konotacijo splošnega razpoloženja, čustvovanja), saj je ob zgolj taki vpetosti na videz nemotivirana, je vzpostavljena besedilna povezanost z ostalim besedilom s ponovitvijo enega ključnih pomenov tega prvega asociacijskega polja v metaforični zvezi *izbe – prijateljice* v jedru glavnega odstavka: *Še enkrat bi te rad videl, ti ljuba prijateljica moja, z enim samim pogledom bi te še rad pobožal!*

Problem, ki se ob takem primeru odpira, je večobrazen. Najprej je logično, da ponovljena metaforična zveza z *enim samim pogledom bi te še rad pobožal* (sinestezija), tudi če je modifikacija prvotne zveze *rad bi vsaj*

še s pogledom pobožal svoj beli dom, ne more imeti več tistega enkratnega pomenskega učinka, zato pa učinkuje kot del Cankarjeve metaforične frazeologije. V besedilu, ki je zgrajeno z omejeno nasprotno igro povezanih pomenov in prostih in vpetih asociacij, učinkuje tako ponavljanje povezovalno (kohezivno), saj nima samo običajnega pomenotvornega učinka, ampak pozornega bralca spominja in opozarja na poprejšnje dele besedila (in na morebitna druga besedila), kjer se zveza pojavlja.

Primer vpete asociacije, ki pa se s svojimi prvina, tako epitetonom kakor metaforo, veže tudi na druga Cankarjeva dela, vpeta pa je preko omenjene metaforične poti: *izbe – stene, popisane z gorečimi besedami*:

Siromašna izba je, kakor od solz oškropljena; toda srce bi se mi paralo od radosti in genotja, če bi zdaj prestopil njen prag. Vem, da so bile vse te gole, vlažne stene od vrha do tal popisane z gorečimi besedami, ki bi ostale, če se odkruši ves omet, in ki bi jih ne izbrisalo niti živo apno. V začrneli strop so strmele oči, ki so bile takrat še jasne in široko odprte, še neskajljene od spoznanja. Njih čisti pogled je še tam svetel in neomadeževan kakor blagoslovljena svetinja. Besede šepčejo, že govoré naglas, jokajo in vriskajo; vzdihne slišim, pod odejo pritajene, obraz vidim in na njem smehljaj, še rosen od komaj posušenih solz. Mladost je sloka in bela vstala od smrti, ovenčana z glorio dolgih in strašnih dni, ki jim je bila mati. (*Moje izbe*: 198–199.)

S kurzivom je nakazano eno izmed metaforičnih polj, ki je prav tako del aktualne frazeologije v tej črtici, saj se na tem mestu že drugič ponovi, tokrat seveda kot začetek obsežnejšega metaforičnega polja (kjer deluje kot vodilna metaforična abstraktnost v pomenski protiigri s konkretnimi pojmi, ki stopnjujejo metaforično vizijo: *se odkruši ves omet, bi jih ne izbrisalo niti živo apno*). Podčrtano pa nakazuje zvezo med temeljnimi asociacijskimi obrati v besedilu, mogoče je slediti motiviranosti asociacij s kohezivno ponovitvijo leksemov (*popisane z gorečimi besedami, besede šepčejo, oči – pogled – besede – vzdihni – obraz – smehljaj*). Vse pomenske zveze niso označene. Zadnjo skupino povedi je mogoče vpeti v besedilo le z globljo pomensko analizo in z iskanjem skupnega pomena, nakazanega v začetku odstavka (ki na tem mestu ni naveden): *Iz daljne davnine [...], otroške sanje [...], mladost je sloka [...]*. Kakor učinkuje ta del malone nepovezano glede na prejšnje besedilo, je vendarle osnova, utemeljitev za naslednje odstavke, ki so pomensko napovedani metaforično z nenavadno igro vzroka in posledičnosti: *Mladost (v viziji) je sloka in bela vstala od smrti, ovenčana z glorio dolgih in strašnih dni, ki jim je bila mati*. V nadaljnjem besedilu je z

retoričnimi sredstvi (največ je retoričnih vprašanj), pa tudi z drugimi skladenjskimi sredstvi v sklepnih metafori navedenega odstavka zajeta metafora vsaj dvakrat eksplicirana, prav tako je večkrat ponovljen kontrast, ki ga vsebuje pomenska figura v zvezi *glorija dolgih in strašnih dni*. Od oblikoslovno-skladenjskih sredstev je treba na prvem mestu pokazati na izjemno menjavo glagolskih oblik, od časovnih do naklonskih. Z njimi je dopolnjeno sporočilo o iracionalnosti posameznih delov besedila. Vtis izredne pomenske razčlenjenosti je dosežen tudi z znano pogosto menjavo avtorske osebe. Čeprav prevladuje prvoosebna, omogočajo zlasti metaforični in metonimični prenosi, pa tudi asociacije, da razmerja do pripovedovalca niso zmeraj izražena. Ta pojav deluje glede na besedilo razdruževalno, zato stopnjuje vtis asociacijske nemotiviranosti.

Navedeni zgledi, izbrani ob razčlembi črtice iz poznega Cankarjevega opusa, kažejo smer novega Cankarjevega umetnostnega izraza, odprtost v asociacijo prek metafore, oziroma v asociacijsko polje prek metaforičnega polja. Pri tem je seveda kot v vsem Cankarjevem opusu igrala veliko vlogo izraba vseh jezikovnih sredstev, le da tokrat drugačna kakor v prejšnjih obdobjih – ali porabljena za nove naloge.

OKVIRNA TIPOLOGIJA METAFORE V SLOVENSKI PROZI 20. STOLETJA

Težava je le-ta, da ne stojim pred sliko kot človek sploh, ki je v vseh stoletjih enak, ampak kot popolnoma izrazit človek dvajsetega stoletja, ki je videl isto lepoto tolikokrat ponavljano, da je nje mik izgubil svojo prvotno razdražljivo sposobnost. Približno tako se godi dobrim primeram, ki postanejo zoprne, kadar preidejo v lastnino časnikarjev in šolskih nalog, resničnim trditvam, ki postanejo fraze, obrabljениm citatom. Vse to se objektivno nič ne spreminja, toda moje razmerje do njih je drugačno. Kadar boš naročal oltarno sliko, ali boš rekel umetniku, naj hodi Tizianova pota? Ni mogoče. Tizianova rešitev problema nas več ne zanima. Prav tako je z resnico; tudi v umskem spoznavanju je užitek, ki se menda krije z estetskim; toda užitek občutiš samo, dokler pridobivaš nove resnice ali dokler je vsaj dokazovanje novo. (*S poti*: 22–23.)²²⁹

Jezikovno odslikavanje sveta, kakor se kaže kot izraz človekovega zaznavanja, čutenja, določanja lastnih razmerij do sveta zunaj njega in do samega sebe v različnih besedilih zasebnega in javnega sporočanja, pozna dva v temelju različna načina predstavitve sveta: poimenovalnega in preimenovalnega. Pri poimenovalnem se predmetni (in pojmovni) svet identificira s pomočjo imen in izrazov za njih lastnosti in razmerja. Pri preimenovalnem prihaja do dejanske ali asociativne primerjave enega predmeta z drugim zaradi dejanske ali zamišljene podobnosti med njima (označitev ni opravljena neposredno s poimenovanjem, ampak posredno) prek poimenovanja asociirane predmetnosti. Preimenovanje se izraža na več načinov. Klasična retorika ima zanje različna imena, številne vrste je mogoče zvesti na dve, na metonimijo in metaforo, in ker je meja med njima zlasti pri

Prispevek je bil prvič objavljen v 22. zborniku SSJLK, ur. Ada Vidovič Muha, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1986, str. 7–20.

²²⁹Izidor Cankar, *S poti*, Ljubljana: Nova založba, 1919, str. 22–23.

večstopenjskih preimenovanjih težko določljiva, v našem razpravljanju zadošča pojem metafore, to je besednega prenosa v najširšem pomenu. Preimenovanje je teoretično lastno vsem jezikovnim zvrstem, vendar ni v vseh enako pomembno izrazilo. Redkeje je v spoznanju tudi dejstvo, da na ta način pogosto imenujemo osebe in zemljepisna dejstva: zlasti v priimkih, na primer ljudi po živalih (*Zajec, Medved, Volk ...*), in krajev po lastnostih drugih predmetov (*Miza, Stol, Kopa ...*).

Preimenovalni način kot manj pogosto izrazilo od poimenovalnega je bil od antike do današnjih dni upoštevan (in tako tudi pojmovan) predvsem v sklopu retoričnih oblik za obvezno razlikovanje med zvrstema vsakdanjega, praviloma govornega in navadno ne kultiviranega načina izražanja in med umetno oblikovanostjo pisnih in govornih besedil za izbrane javne in zasebne priložnosti. V luči novejših jezikoslovnih teorij, ki pojasnjujejo metaforo v njenih jezikoslovnih razsežnostih v sklopu govornega dejanja, se redoma in na različne načine pojavlja tudi kot predmet jezikoslovne pozornosti. Ta jo spoznava na dveh ravneh, ne le kot izrazno figuro, ampak tudi kot postopek. Oboje je lastnost vsakega govornega dejanja: metaforizacija je nekaj, kar »govorec in poslušalec počenjata«, je jezikovni pojav, pri katerem imata tako podoba kot metafora identično globinsko strukturo, kar pa se pokaže šele v besedilu. Le v besedilu se namreč lahko ugotovi »navzočnost primerjalnega izraznika, navzkrižja v sami zgradbi, domnevni kontekst in se dopolnijo MOŽNE dobesedne, MOŽNE anomalne in MOŽNE potencialne metaforične interpretacije«. Dejanski učinek metafore je možen le v poslušalčevi reinterpretaciji in je od nje odvisen: če dojema besedilo globalno, površinsko, se mu bo metafora izmaknila, reinterpretacija pa ga popelje po domnevni poti govorčeve sporočene misli in predstave v ugotavljanje njegovih trditev (asercije) in domnev (presupozicije).

Kot jezikoslovno dejstvo in jezikovni pojav je metafora obravnavana tudi v novejših poetikah. Nekatere med njimi poudarjajo v besedilu učinkovanje t. i. besednega (pomenskega) prostora. Kontrastiranje teh besednih prostorov, lastno umetnostnemu besedilu, je mogoče, če je postavljeno v nasprotje več ločljivih in različnih pomenskih nians (najmanj dve). Pomenska aktualizacija umetnostnega besedila je v tem, da postanejo v njem »hkrati razvidni možni pomenski poudarki, ki se normalno medsebojno pokrivajo ali izključujejo«. Metafora je po tej teoriji aktiviranje in razklenitev besednega prostora. Predstavlja pa zaradi svoje zgradbe tudi posebno besedilno intenzifikacijo, saj v njenem odprtem pomenskem

prostoru hkrati učinkujejo poimenovalni in preimenovalni pomeni. Poleg teh besedoslovnih (tudi stilističnih) vidikov naj iz množice spoznanih dejstev o metafori poudarim predvsem njeno lastnost posebnega besedilnega povezovalca. Ker spada med temeljne sestavine besedilnega povezovanja ponovitev predvsem pomenske lastnosti (rekurenca), je metaforično preimenovanje mogoče razumeti tudi kot izraz t. i. globinske referenčnosti in člen v pomenskem nizu, ki ga sestavljajo prvo poimenovanje (naj je to predmetno ali lastno ime) in njegove nadomestne oblike (proforme): zamki, eksplicirani ali strukturno opuščeni, sopomenke, ki v besedilu omogočajo ponovitev pomena, ne da bi bilo kršeno načelo (obveznega) neponavljanja leksemov. Vsaka rekurenca s sopomenko prinaša v besedilo seveda nova pomenska razmerja, kar izvira iz dejstva, da se sopomenke navadno nikoli pomensko povsem ne pokrivajo, vsaka prinaša poleg skupnega še poseben lastni pomen: z novimi pomenskimi odtenki se besedilo širi in razvija, medtem pa sopomenski rekurzni del besedilo lepi in utrjuje. Med prvim poimenovanjem in sopomenkami je lahko izraženo tudi vzročno-posledično razmerje. Da gre pri sopomenkah za isti leksem, je razvidno tudi iz teorij besednega reda. Za primer take tekstne širitve in povezave s serijo sopomenk navajam odlomke iz zgodnjega Cankarjevega ustvarjanja:

Svatba je bila nevesela in mrtva. [...] Do živahnega razgovora ni prišlo. Poznalo se je vsem, kakor bi bili v zadregi. Zdaj pa zdaj je vzbudila malovažna opomba prisiljen smeh, ki je utihnil nenadno, kot da se je spomnila vsa družba nečesa resnega in žalostnega. Raztresene besede so se dotikale popolnoma brezpomembnih in oddaljenih predmetov. Vsakdo je čutil, da bi moral govoriti in zabavati, a ravno ta neprijetna zavest je zapirala ustna. (*Nina*: 67.)

Del besedila navedene črtice riše svatovsko razpoloženje in okoliščine; zgrajeno je tako, da so njegovi okviri določeni s prvinami prvih treh povedi:

1. *svatba je bila nevesela in mrtva*
2. *do živahnega razgovora ni prišlo*
3. *poznalo se je vsem, kakor bi bili v zadregi.*

Prvo sopomensko razmerje je že med pridevnikom (povedkovnim) *mrtva* (svatba) in med ponovitvijo (utemeljivitvijo) tega pomena v drugi povedi *do živahnega razgovora ni prišlo*, kjer se na ravni sopomenjanja znajde še poved v celoti (z zanikanjem pomena *živahen*), obenem pa na površini pomena sosednjih besed v prvi in drugi povedi, *mrtev* in *živahen*, med

seboj kontrastirata. Pomen tretje povedi *poznalo se je vsem, kakor bi bili v zadregi* je drugo utemeljevanje prve. Razvijanje besedila teče ob pomenih *govoriti, govoriti nezbrano, govoriti malovažno, govoriti o brezpomembnih, oddaljenih predmetih, morati govoriti in zabavati, smeh, prisiljen smeh* (kakor bi bili v zadregi), *neprijetna zavest je zapirala ustna*. Znak rekurenčnosti, členek *ravno* in kazalni zaimek *ta*, v zadnji povedi povzema opisano razpoloženje in uvaja v sklepno pojasnjevanje uvodnega povedkovnega pridevnika: *[Svatba je] mrtva in [zavest] je zapirala ustna*. Navedene sinonimne linije se v besedilu nadaljujejo, tako da pomenijo določeno opornico pri oblikovanju besedila.

Podobno učinkujejo tudi retorična sredstva, med njimi ne nazadnje metafora. Njeno učinkovanje je seveda drugačno kot opisano delovanje sopomenskih nizov, ki jih je mogoče razumeti tudi s teorijo izotopij. Rekurzivnost metafore je zaradi zapletene pomenske zgradbe še veliko bolj prikrita, kot je pri opisanem učinkovanju sopomenk. Sprejemnik metaforo sicer mora prepoznati, saj bi bilo sicer besedilo zanj nerazumljivo. Domnevamo, da je prepoznavanje verjetno najprej globalno, iz sukcesivnega dojetanja besedila. Po tej poti je preimenovalni metaforični postopek mogoče sprejemati enako kot poimenovalnega, čeprav je zaradi metaforične zgradbe nastalo v besedilu pomensko vozlišče. Glede na to, da je metafora vsaj dvočlenska tvorba (kot podoba z izraženima obema členoma, kot metafora pogosto z izpustitvijo prvega), je mogoče domnevati, da spada izraženi (ali opuščeni) prvi člen v sopomenski niz, drugi člen pa vnaša v besedilo novo pomensko prvino, ki je pogosto uvod v besedilno zastranitev. Omenjeno celostno dojetanje metafore je najbolj pogosto pri neumetnostnih zvrsteh. Učinek take metafore npr. v publicistiki je v pritegnitvi bralčeve pozornosti in v njegovi čustveni angažiranosti, ne da bi mu bilo treba za dojetanje vsako metaforo posebej razčlenjevati. To je mogoče zaradi tega, ker so tovrstne metafore redko povsem nove, največkrat so to t. i. metaforične stalne zveze, frazeologemi, ki v jeziku delujejo predvsem globalno, to je s skupnim nadpomenom. Tako dojetanje je v tej zvrsti mogoče tudi zato, ker je v publicističnem kontekstu dovolj splošna referenčna vrednost takih metafor, katerih funkcija je v pritegovanju bralčeve pozornosti spričo nenavadnosti zveze v novem kontekstu, npr. ob časopisnih naslovih: »*ZIS je obrazložil ukrepe za popravni izpit iz gospodarjenja*.« *Zveza popravni izpit* je običajna (od tam izvira tudi njen prvotni, nemetaforični pomen) v besedilih o poteku šolanja. Podoben naslov s prenosom zveze iz ustreznega, običajnega sobesedila v neobičajnega imamo v naslovu: »*Izpraševanje vesti književni-*

kom.« Zveza je običajna v versko-moralčnih besedilih, od tam se je razširila na druga besedila in postala sinonim za kritiko. Odprto vprašanje je, ali je učinek takega prenosa iz običajnega v drugo, nenavadno besedilo zmeraj enak nameri, npr. *Revialni tisk ni več kokoš, ki nosi zlata jajca izdajatelju*.

Tudi v umetnostni vrsti je takšno skorajda avtomatično sprejemanje metafore mogoče in sorazmerno dovolj razširjeno, vendar zlasti v sodobni umetnosti predvsem, kadar oblikovanost besedila ni predmet (pot) recepcije. V nasprotju s prejšnjimi obdobji je v umetnostnih besedilih metafora čedalje bolj omejena na en sam tekst, torej na neponavljanje v drugih tekstih.²³⁰ Za polno dojetje umetnostne oblike ni dovolj opisano globalno dojetje metafore, ampak dojetje in razčlenjevanje same metaforične zgradbe kot nove, vidne, zgodbe, ki je kakor nekakšna enklava v umetnostnem besedilu. Če velja teorija zgodbe²³¹ z vsemi referencami, ki jih nudi, kot plodna besedilno-besedoslovna teorija za vsako polnopomensko besedo, z njo pa je poleg teorije resničnostnega modela povezana tudi pomenko-skladenjska teorija besedne družljivosti,²³² potem je mogoče učinkovanje metaforičnega prenosa primerjati prepletu dveh zgodb, od katerih je prva izražena (to je nakazana s ključno besedo) le pri t. i. podobah,²³³ medtem ko je pri t. i. (pravi) metafori²³⁴ prvi člen navzoč samo potencialno, v asociacijah, ki jih je skušal nakazati avtor in ki jih bralec, poslušalec uresniči odvisno od svojih lastnih zmožnosti razumeti/dojeti avtorjev model sveta. Drugi člen metafore je seveda izražen: bodisi z eno besedo (ki je pogosto tudi pretvorba celega izraza) ali z daljšim besedilom, ki se obeša na prvo besedo in ustvarja metaforično polje v ožjem pomenu besede. Tako metaforično polje predstavljajo v antiki in kasneje različne vrste metafor, kakor homerska metafora, alegorija itd. Razumevanje metafore je razumevanje razmerja med neizraženim (nevidnim) in izraženim členom in je odvisno od referenčne zmožnosti sprejemnika. Ker je lastnost metafore, da so z njo postavljena v zvezo referenčnih zgodb besedila praviloma

²³⁰Prim. Izidor Cankar, *S poti*, Ljubljana: Nova založba, 1919, str. 22–23.

²³¹Prim. v: Werner Kallmeyer, Wolfgang Klein, Reinhard Meyer-Herman, Klaus Netzer, Hans-Jurgen Siebert, *Lektürekolleg zur Band 1: Einführung*, Frankfurt: Athenäum, 1980, str. 140.

²³²Prim. *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, Składnia, Varšava: PWN, 1984, str. 15.

²³³Prim. Dorothy Mack, *Metaphoring as Speech Act: Some Happiness Conditions for Implicit Similes and Simple Metaphors*, *Poetics* 4, 2/3 (14/15), 1975.

²³⁴Prim. Ante Stamač, *Teorija metafore*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, 1978, str. 94.

bolj ali manj dispartna področja resničnostnega modela, ne gre pri njej za nikakršno ubranost zgodb. Skladnost je v metaforičnem besedilu šele konstruirana kot možna povezava.²³⁵ Ta potencialnost zlasti pri t. i. individualnih metaforah odpira prosto polje med avtorjevo izpovedno intencijo in bralčevim sprejemanjem in prepoznavanjem te intencije.

Našteti teoretični vidiki kažejo nekatera glavna izhodišča pri poskusu ob prerezu slovenske umetnostne proze 20. stoletja nakazati morebitne (spoznane) spremembe v vlogi metafore kot izrazila oz. metaforizacije kot posebnega (pre-)oblikovalnega postopka pri ubesedovanju. Oboje razumemo kot lastnost vseh funkcijskih zvrsti jezika, čeprav je z razvojem moderne literature (v slovenski književnosti od nastopa moderne) in ob poudarjanju umetnostne teorije, ki razlikuje med besednim ustvarjanjem in poročanjem o zunanjem (opazovanem) dogajanju, postala metafora (v najširšem pomenu) za umetnostno besedilo to, kar je za znanstveno besedilo strokovni termin. Razloček med njeno funkcijo v obeh vrstah besedil, umetnostni in neumetnostni, je pogojen z omenjeno komunikacijsko različnostjo²³⁶ in izvira torej iz besediloslovnih lastnosti, ne pa iz lastnosti same metafore. Obakrat gre za preimenovanje, le da je v umetnostnih besedilih v skladu z njihovo naravo izrabljeno dejstvo, da metafora omogoča z zlitjem dveh, med seboj različnih referenčnih zgodb na istem mestu, izjemno pomensko in besediloslovno intenzifikacijo, ki jo v sodobni umetnosti pogloblja postulat pomenske razvidnosti,²³⁷ kar vpliva tudi na usodo metaforičnega frazeologema, ki se preoblikuje bodisi z vstavljanjem novih izrazov na mesta pričakovanih ali z besedotvornimi postopki, ki ustvarjajo nenavadnost metafore z novo, tudi enkratno, redko besedo. V neumetnostnih besedilih je učinkovanje drugačno: tu gre za zlitje dveh različnih zgodb, vendar v funkciji ponazarjanja opisov, torej poročanja. Metafora tu učinkuje kot drugo besedišče (razen kot termin, seveda če ni sama termin).

Časovno zamejitev 20. stoletja smo pri obravnavi tega pojava izbrali zaradi tega, ker nam sodobna umetnost kaže današnje razumevanje me-

²³⁵ Prim. v: Werner Kallmeyer, Wolfgang Klein, Reinhard Meyer-Herman, Klaus Netzer, Hans-Jurgen Siebert, *Lektürekolleg zur Band 1: Einführung*, Frankfurt: Athenäum, 1980, str. 164.

²³⁶ Prim. Hans-Peter Bayerdörfer, *Poetik als sprachtheoretisches Problem*, Tübingen: Niemeyer, 1967; Bohuslav Havránek, *Studie o spisovném jazyce*, Praga: CAD, 1963; Matjaž Kmecl, *Mala literarna teorija*, Ljubljana: Borec, 1976.

²³⁷ Prim. Hans-Peter Bayerdörfer, *Poetik als sprachtheoretisches Problem*, Tübingen: Niemeyer, 1967.

taforičnega postopka in izrazila, ko so nekdanja retorična pravila za rabo metafore, veljavna še v 19. stoletju, presežena.²³⁸ Retorična kulturna metafora se je bodisi uveljavila kot preimenovanje in je prešla v slovar (to v veliki meri velja tudi za t. i. ljudsko metaforo) ali pa jo umetnostni jezik izključuje. Metaforični sistem je navadno lasten vsakemu ustvarjalcu znotraj njegovega dela. To potrjuje tudi izotopični²³⁹ značaj same metafore (kot postopka in kot izrazila). Kljub temu je mogoče najti zvezo med posameznimi ustvarjalci iste dobe kakor v razvojni črti. Naš prikaz metaforizacije in njene vloge v besedilih ima razvojni značaj (izbrane odlomke in zglede metafor prikazujemo v kronološkem zaporedju), izbor sam skuša zajeti tudi tipološke razločke v metaforičnih postopkih in podobi metafore. Izbor ni naključen in seveda tudi ne izčrpen. Menimo, da je za izdelavo natančne inventarizacije metafore in metaforičnega slovarja v novejši slovenski književnosti potrebna okvirna ugotovitev izraznih usmeritev. Predmet tega razpravljanja niso nekateri pojavi, o katerih menimo, da so predmet predvsem literarne vede, tako na primer metafore besedila ali morebiti metafore opusi. Metaforo kot preimenovalni postopek in kot izrazilo opazujemo v opoziciji do poimenovanja. Vsestransko umetnostno preoblikovanje, ki ga je uveljavila slovenska moderna, je terjalo zamenjavo ustaljenih pomenskih izraznih vzorcev z novimi, za katere je lastno sorazmerno prosto²⁴⁰ prehajanje z nemetaforičnega v metaforično polje. Že razmeroma zgodaj, še v prvem obdobju svojega ustvarjanja je Cankar ustvaril svoj pesniški slovar. Vanj spada kot sestavni del tako postopek metaforizacije kakor metafora. Pomenski okvir, v katerem je na tej prvi stopnji tega največ, je različen. Zmeraj gre za združevanje nezdružljivih pomenskih prvin, ki dosežejo svoje skladje v medsebojnem učinkovanju v besedilu.

Job Mermolja je imel jako lepo, v zeleno usnje vezano in le na robah nekoliko obrabljeno prepričanje. (*O človeku, ki je izgubil prepričanje*: 14.)²⁴¹

²³⁸Breda Pogorelec, O dveh značilnostih Cankarjevega sloga – gramatična figura in metafora, *Simpozij o Ivanu Cankarju*, Ljubljana: Slovenska matica, 1977.

²³⁹Prim. Werner Kallmeyer, Wolfgang Klein, Reinhard Meyer-Herman, Klaus Netzer, Hans-Jurgen Siebert, *Lektürekolleg zur Band 1: Einführung*, Frankfurt: Athenäum, 1980, str. 149 in 161; Paul Ricoeur, *Živa metafora*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1981.

²⁴⁰Breda Pogorelec, Slogovni razvoj v Cankarjevi prozi, Obdobja 4, 2. del, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1983, str. 213–222.

²⁴¹Ivan Cankar, *O človeku, ki je izgubil prepričanje, Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969.

Tako je nadaljevanje metaforičnega prenosa, pri katerem je s popredmetenjem že v naslovu črtice opravljen temeljni pomenski prenos (O človeku, ki je izgubil prepričanje), ki pa vendarle iz samega naslova še ni do kraja izpeljan. Pot zamenjave je razvidna iz pričakovanega pomenskega okvira glagola izgubiti, stalna zveza izgubiti vero²⁴² je v naslovu spremenjena, nova zveza izgubiti prepričanje pa spričo prvega pomenskega sklopa pri glagolu izgubiti omogoča širjenje zgodbe ob metaforičnem prenosu na novo vpeljane primere: prepričanje je kot predmet (je kot knjiga), ki ga lahko zamenjaš, izgubiš, ga imaš, nimaš. Pomenska razmerja ob glagolu izgubiti (SSKJ II: 1. nehote, nepričakovano priti v položaj, ko se ne ve, kje določena stvar je: izgubiti denarnico ...) omogočajo popredmetenje, ta prenos pa s širjenjem zgodbe groteskno osnovo kot vodilno pomensko razmerje celotne črtice. Prenosi so izpeljani na tej stopnji po večini z izrabo možnosti, ki jih ponuja slovenski jezik, na vseh jezikovnih ravneh je odpiranje norme prvinam, ki so na robu pogovornih vrednosti,²⁴³ odvisno od vsebine besedila. Poleg te vrste prenosov, pomembnih tako za Cankarjevo kasnejšo pot kakor za razvoj slovenske proze, se zdi za prvo obdobje in kot lastnost Cankarjevega pesniškega jezika sploh pomembnejši tisti del metaforičnih prenosov, ki nastopa skupaj z izotopičnim ponavljanjem posameznih delov besedila, zlasti tistih, ki izražajo osebna razpoloženja, komentarje in t. i. situacijsko fiksacijo.²⁴⁴ Izbrani zgled iz zgodnjega Cankarjevega obdobja²⁴⁵ je treba brati ob upoštevanju vseh naštetih prvin zgradbe.

V sobi je mrak; na steni oknu nasproti je zadremal neopazno zadnji žarek; krog naju so se zgrnile tihe sence ... Polglasno sva govorila nevažne, vsakdanje stvari; preteklosti se ni dotaknila o n a in nisem se je dotaknil j a z; toda čutila sva obadva, kako je objemala najini duši z vedno tesnejšim objemom... Za hip sva umolknila; tisti čas so se zazibale gardine v lahnem vetru; skozi okno je zasijal tenek trak rožnate svetlobe ter vztrepetal v njenih zlatih laseh ... Njene besede so bile tako tihe, pol nezavedne, da je slišala njen glas samo/moja duša. (*Tisti lepi večeri*: 13.)

Metafore so v tem besedilu različno intenzivne. Tipološko jih je mogoče uvrstiti v isto skupino kot poprej obravnavani prenos v zvezi izgubiti

²⁴²SSKJ II (1975: 102) pri geslu *izgubiti zveze izgubiti vero* ne navaja; pomene bi bilo mogoče prepoznati v skupini 3: s širokim pomenskim obsegom – *postati revnejši, siromašnejši ...*; b) za kako lastnost.

²⁴³Prim.: *Labko bi hodili brez roke, brez očesa, da celo brez nosa bi se dalo živeti. Vrh nosa ... solidni značaj ... delikatno vprašanje ...* itd.

²⁴⁴Tomaž Sajovic, Pomen krajinskih opisov v Tavčarjevi zgodnji prozi (1871–1875), *Jezik in slovstvo* 26/3, 1980/1, str. 99–104.

²⁴⁵Ivan Cankar, *Vinjete, Tisti lepi večeri*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969.

prepričanje. Po eni strani prevladujejo personifikacije, ki pa so v skladu s slogovnimi izhodišči smiselno utemeljene z vzročno-posledičnimi razmerji in prepoznavne spričo izotopične sinonimike s poimenovanji. Tako je v tridelni povedi:

V sobi je mrak;
na steni oknu nasproti je zadremal neopazno zadnji žarek;
krog naju so se zgrnile tihe sence ...

niansirana sinonimika na ta način, da je druga poved z metaforo personifikacijo je zadremal žarek (glagol dremati ima v pomenskem opisu prostor za prvi argument na levi strani z oznako človeško,²⁴⁶ pomenski prenos nastane, ko je v tem položaju samostalnik iz kake druge pomenske skupine) v vzročno-posledičnem razmerju do prve povedi. Obenem s tem razmerjem je med njima še časovno razmerje, ki pa je nakazano v inverziji. V smiselni zvezi je tudi pomen tretjega dela (krog naju so se zgrnile tihe sence), vendar znotraj Cankarjevega opusa tu verjetno ne gre za metaforični prenos, ampak za sestavino pesniškega slovarja nasploh. Ta vrsta metafore se nadaljuje s popredmetenjem v niansiranem opisu svetlobe v končnem delu odstavka. Glede na smisel uvodne povedi »na steni oknu nasproti je zadremal neopazno zadnji žarek« se zdi, da je treba ta opis svetlobe razumeti ali kot skrajno niansirano impresijo ali kot prehod od impresije (torej od vtisnega zapisovanja zunanjega sveta) k simbolnemu zapisu notranjega razpoloženja. Možnost obeh branj je ob povedi »skozi okno je zasijal tenek trak rožnate svetlobe ter vztrepetal v njenih zlatih laseh«. Čeprav je personifikacija ali vsaj popredmetenje lastno opisom svetlobe že v standardnem jeziku (*sonce sije, luna sije, luč sveti*), omogoča z epiteti preobložena zveza s premikom pomenskega jedra od besede svetloba na izraz, ki pomeni obliko svetlobe (*tenek trak rožnate svetlobe*), intenzivnejši vtis popredmetenja od ustaljene zveze svetloba je zasijala, ki že zdavnaj razvozlana deluje nemetaforično. Na drugi strani se kaže na robu metaforizacije zveza, v kateri postanejo zaradi umetnostnega oblikovanja prvine razvidne, s tem pa, podobno kot pri pomenski skupini svetloba, postane spet razvidna tudi prvotna metafora: *preteklosti se ni dotaknila ona in nisem se je dotaknil jaz; toda čutila sva obadva, kako je objemala najini duši z vedno tesnejšim objemom*. Da gre za oživitev zveze z metaforo v podstavi: dotakniti se preteklosti (določene teme pogovora, spominov) je kakor *dotakniti se koga, česa*, je pojasnjeno z nadaljevanjem zgodbe preteklost na ravni personifikacije: *(preteklost) je objemala najini duši z vedno tesnejšim objemom*.

²⁴⁶ *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, Składnia, Varšava: PWN, 1984.

Ti postopki, ki se v besedilu uvodne črtice v *Vinjete* prepletajo z opisi, so dopolnjeni z rekurentnimi vzkličnimi povedmi, kakor *Ej, moje sanje!* in *O tisti prejšnji dnevi, tisti lepi večeri! – O tisti lepi večeri! ... Ah ... tisti lepi večeri*, ki se kakor znamenja naslovnega razpoloženja (*Tisti lepi večeri*) ponavljajo kot očiten vodilni motiv. Ta položaj pa omogoča tudi opisano predstavitev z ravnine poimenovanj (na tej ravnini sta oba izraza v rekurentnih povedih: *sanje* in *večeri*) na poimenovalno ravnino. Postopek je v besedilu logično utemeljen z izrazom *sanje*. Ta omogoča tudi nadaljnje pomensko preoblikovanje besedila. Metaforizacija zgodbe o večerih, preteklosti je zapletena. Razlaga bi opozorila morda na neskladje med posameznimi prvimi metaforičnega polja.

In takrat, ko je gorela sveča ob moji postelji, takrat so prišli k meni tisti lepi, polpozabljeni večeri. Ležali so dotlej v moji miznici, poleg starih verzov in zaprašenih pisem. Ležali so tiho v mojem srcu, nedotaknjeni in neopaženi. In nocoj so prišli k meni, z jasnimi očmi, v krilih sneženih, rdeče rože v laseh ... (*Tisti lepi večeri*: 9.)

Metaforično polje je oblikovano tako, da je metafora ob personifikaciji *večeri* (*prišli, lepi, pozabljeni*), ki je mogoča zaradi poprejšnjih metonimičnih izpustov v pomenski podstavi (*spomini na večere*), razširjena z drugimi, le iz sobesedila utemeljenimi prvinami zgodbe (*večeri: z jasnimi očmi, v krilih sneženih, rdeče rože v laseh*) spričo rekurence (*takrat so prišli k meni*). In nocoj so prišli k meni uklepa drugo polje, ki ima v podstavi še druge podobe (*Ležali so dotlej v moji miznici, poleg starih verzov in zaprašenih pisem. Ležali so tiho v mojem srcu, nedotaknjeni in neopaženi*). Ves odstavek je povezan z obvezno neponovitvijo²⁴⁷ argumenta *večeri*, ki je v odstavku izražen le enkrat, in to v poudarjenem položaju ob inverziji predikatno-subjektovga zaporedja. Nizanje metaforičnih členov ni linearno razvito (razen deloma med prvim in četrtem delom), ampak gre za soperstavitev več zgodb, ki so vezane na besedo *večeri* in jih nakazujejo pomeni besed v posameznih povedih: *Ležali so [večeri] dotlej, v moji miznici, poleg starih verzov in zaprašenih pisem* (= spomin na večere je bil pozabljen, kot so [bile] pozabljene pesmi, nekoč napisane, zdaj *stare*, kot so pozabljena stara pisma, ki jih ni nihče jemal v roko, da so *zaprášena*; spomin na večere /pozabljen/ kot stari verzi, *zaprášena* pisma; spomin na večere je kot *verzi, pisma, večeri kot verzi, pisma, dnevnik*). Podobno širjenje zgodbe iz pomenskih asociacij je v opisani metaforizaciji zveze *izgubiti prepričanje*. Tudi

²⁴⁷ *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, Składnia, Varšava: PWN, 1984.

naslednja poved je z anaforo vpeta v besedilo. Ponovljeni začetni predikat *ležali so* na prvi pogled vsiljuje domnevo, da gre v globini za isto podobo, a tako domnevo zlahka ovržemo z analizo druge povedi *ležali so v mojem srcu*. V osnovi je podoba blizu podobi *večeri/spomini* in ustvarja tako skladnejšo pomensko osnovo za nadaljevanje. Ob taki zgradbi nastaja vprašanje, ali je mogoče govoriti o enem ali o več metaforičnih poljih ali gre za metaforizacijo kot postopek, ki se v tem času uveljavlja ob drugih oblikovnih prvinah, ki imajo prednost. Kljub temu se že v tem obdobju kaže, da so v opisanih in podobnih metaforičnih prenosih zametki kasnejših ključnih premikov v besednoumetnostnem oblikovanju nove dobe.

Obdobja²⁴⁸ Cankarjevega ustvarjanja so omogočila razvoj opisanih metaforičnih postopkov in metaforičnih zgodb v razmeroma samostojna metaforična besedila. Ta so bodisi vpeljana s poimenovalnimi vrednostmi: *Pred zdavnim, zdavnim časom, kakor da je že daleč onstran življenja, sem sanjal vsako jutro lepe sanje*.²⁴⁹ Primerjalni členek *kakor* ima tu le naklonsko vrednost, ne uvaja podobe, ki bi nakazovala metaforizacijo besede *sanje*, vendar je znak za modifikacijo besedila v celoti. V nadaljevanju besedila se začne metafora brez prehoda, razširjena v alegorijo, ki predstavlja dobro tretjino črtice, in izhodišče: *svetlo razpoloženje*. Kakor je alegorija vstavljena v besedilo le s svojimi referencami in jo uvaja nemodificirana standardna zveza *sem sanjal vsako jutro lepe sanje*, tako je tudi sklenjena s standardnim zaključkom v odstavku: *Tako je bilo pred zdavnim, zdavnim časom. Zdaj ni več, komaj da je še ostal spomin*. Vmes je v alegorijo razvita metafora:

Vsako jutro, komaj da sem se vzdramil, so prišle k meni, mlade, vesele, vse še rosne, žarki ranega solnca. Moji otroci so bili, iz mojega srca in mojih misli porojeni; vračali so se k svojemu očetu utelešeni in pozdravili jih je z radostnim začudenjem. Mnogotera teh sanj, mojih otrok, ni bila tako sončna, ne tako glasna in zdrava, kakor njene mlajše sestre; mnogoteri se je poznalo na ozkem licu in na zamolklih očeh, da je bila solza njena mati; ali vse so mi bile enako mile, vse so bile moje, kajti celo v bridkosti in bolečini je bila brezmadežna lepota. (*Tretja ura*: 90.)

Tovrstna metaforizacija Cankarjeve proze že kaže ne več posamično, tudi rekurentno pomensko preimenovanje, ampak preplet zgodb, ki izvi-

²⁴⁸Breda Pogorelec, O vlogi slovenskega ekspresionizma za umevanje slovenskega umetnostnega izraza 20. stoletja, Obdobja 5, Ljubljana: Znanstveni inštitut, Filozofska fakulteta, 1982, str. 477–487.

²⁴⁹Ivan Cankar, *Tretja ura, Podobe iz sanj*, ZD 23, Ljubljana: DZS, 1975, str. 90.

rajo iz ključnih prenosov, ki jih je mogoče strniti ob temeljnih motivih: personifikacija, metaforizacija besede sanje: [...] sem sanjal vsako jutro lepe sanje. Vsako jutro, komaj da sem se vzdramil, so prišle k meni, mlade, vesele, vse še rosne, žarki mladega sonca. V prvem, uvodnem metaforičnem polju ni nobenega vidnega izrazila primerjave. Personifikacija je opravljena (ob obveznem izpustu prvega argumenta)²⁵⁰ v pomenskem vozlišču, ki ga uvaja predikat so prišle. Ta se v svojem prvem semantičnem opisu družiti s prvim argumentom, ki mora imeti pomensko vsebino živo, človeško. Ta prva poved vsebuje znamenja metaforizacije zaradi jasnega prehoda z netaforičnega dela besedila v metaforično polje, ki pa se zgodi postopoma. Metaforično jedro v glagolu je dopolnjeno s figuro štirih povedkovih prilastkov (figura pomeni zgostitev štirih stavčnih struktur: bile so mlade, bile so vesele, bile so vse še rosne, bile so kot žarki mladega sonca),²⁵¹ od katerih je zadnji skrajšana podoba. Ta pomeni prehod v novo, ključno podobo odlomka, ki jo v besedilu rekurentno variira:

Moji otroci so bili, iz mojega srca in mojih misli porojeni; vračali so se k svojemu očetu utelešeni in pozdravil jih je z radostnim začudenjem. Mnogotera teh sanj, mojih otrok, ni bila tako sončna [...]. In še zvečer sem jih gledal skozi trudne trepalnice, lepe otroke svojega srca [...].
(*Tretja ura*: 90–91.)

Da je v odlomku, v nasprotju s polno metaforizacijo ves čas za zgodbo odločilen prvi člen podobe *moje sanje so kot moji otroci* ni razvidno samo iz variacije v anaforični rekurenci, ampak tudi jezikovno. Ujemanje (kongruenca) kaže, da je jedro pripovedi beseda *sanje* v personificirani vrednosti, drugi del podobe *sanje – moj otrok* pa le izhodišče za zgodbe, s katerim je v besedilu zgodba *sanje* dodatno pretkana. Samostojni sta metafori samo v prvi (*/sanje/ so prišle*) in drugi (*Moji otroci so bili*) povedi metaforičnega polja. Vsaka od teh povedi začenja zgodbi z eksplikacijo pomenskih razmerij, zajetih v prvi zgodbi z besedo *sanje*, v drugi z besedo *otrok*. Povezavo med obema tvori zgodba pripovedovalca, ki se začenja s prvo osebo v predikatu, svojilnimi zaimki: *moji otroci* itd. Ta zgodba se v preplet metaforičnega polja uklepa (*Mnogokdaj so bile tako žive, jasne, čisto telesne, da bi bil vsako posebej lahko objel in poljubil*) in se iz njega razklepa (*poljubil; koj nato sem z roko in s pogledom segel v meglo, nobenega obličja ni bilo več pred menoj; vse je izginilo mahoma, kakor ugasnejo sence pod oblakom*). Videti

²⁵⁰ *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, Składnia, Varšava: PWN, 1984.

²⁵¹ Breda Pogorelec, *Dopolnilnik (povedkov prilastek) v slovenski skladnji*, Lingvistika 12, 1971, str. 315–327.

je, da je tudi ta prehod premišljen. Nemetaforični del *nobenega obličja* [...] *je izginilo mahoma* vpenja v metaforično zgodbo metafora *koj nato sem z roko in s pogledom segel v meglo in podoba* [...] *je izginilo, kakor ugasnejo sence pod oblakom*. Podoba je prehod v nadaljevanje zgodbe o sanjah prividih in o pripovedovalčevem razmerju do nje.

Motilo me je velikokrat, da jih je bilo preveč krog mene, da od samih migljajočih, prelivajočih se luči nisem nobene docela razločil. (*Tretja ura*: 90.)

Ta novi motiv ima v razčlembi metaforičnega polja spet vlogo razmejevalca in uvajalca nove zgodbe, ki se začinja z zvezo *le eno med vsemi bi bil rad prav zavestno pogledal*. Tudi to je nadaljevanje prepleta zgodb, ki ga lahko označimo s ključnima izrazoma pripovedovalec in sanje, metaforična alegorična zgodba ob besedi sanje in vključevanje pripovedovalca v metaforično polje ter izključevanje iz njega, kar pomeni menjavo vlog, saj je pripovedovalec zdaj v svoji prvotni vlogi pripovedovalca, zdaj akterja metaforične zgodbe. Razmerja so rafinirano stopnjevana v temeljno nasprotje, ki se v sklepnem delu besedila pokaže kot smisel vsega odlomka (seveda je mogoče postaviti to trditev zanesljivo le ob naslonitvi na makrotekst Cankarjeve proze tudi jezikoslovcu, ki upošteva ne le pogostnost pojavitve posameznega izraza in mesto v besedilu):

Zgodilo pa se je tudi, da sem bil zares čisto sam z najlepšo med njimi in da me je bilo nazadnje strah te edine; ker že so se ob njeni podobi odpirale duri v tisto globočino mojega srca, ki je bila skrita vsem in ki me je bilo samega sram in groza, da bi pogledal vanjo. (*Tretja ura*: 90–91.)

Za postopek metaforizacije in nemetaforičnega bistva sporočila črtice je, da je to nemetaforično jedro *strah, strah samega sebe*, ki postavlja v nasprotje nemetaforičnemu pomenu *sanje*, vpeljan v besedilo v metaforičnem polju, ki se v besedilu nato nadaljuje in je spričo nagle menjave z metaforo izraženih motivov sklenjen in stopnjevan v sklepno kodo:

Bilo je, kakor da živim tisočkratno življenje. Vsak hip je bila podoba, vsaka je bila drugačna in vsaka sem bil jaz; na tisoče kapljic je v mavrični svetlobi škropilo iz ene same posode ter se vračalo vanjo. (*Tretja ura*: 91.)

Koda pred ekspliciranim sklepom prvega dela črtice je oblikovana z izrazito pomensko figuro, ustvarjeno z nadpomensko oznako in eksplikacijami njenih pomenskih sestavin v samostojnih stavčnih enotah:

Kakor da živim tisočkratno življenje: *vsaka je bila podobna*
vsaka je bila drugačna
vsaka sem bil jaz.

Zadnja od teh enot predstavlja posebno vrsto metaforizacije, ki jo imenujemo metaforično vozlišče in je nasledek ne le določenega metaforičnega stopnjevanja (kopičenja metaforičnih enot), ampak pomeni tudi uveljavitev nove metaforične vrste. V našem besedilu je to mesto poudarjeno z vrsto metafore, ki je drugačna od prejšnjih. Gre za na videz popolnoma nemotivirano metaforo (ki je samostojen nasledek niza metaforičnih uresničitev zgodbe *sanje*), čeprav natančnejša analiza pokaže, da gre tudi tukaj za stopnjevanje ene izmed delnih podob metafor, ki sestavljajo to besedilo. Sama zgodba *sanje* (metafora) je v prvem delu črtice sestavljena iz niza delnih zgodb, ki pa si logično sledijo iz referenčne asociativnosti pomenov (besed), ki zgodbe sestavljajo. Jezikovni izrazniki tudi v primerih opuščeni argumentov kažejo (navezujejo) na ustrezno izhodišče. Zgled takšne metaforične izpeljave učinkuje v tekstu povezano, pa tudi kot prosta asociacija, izražena z razmerji in pomeni zgodbami, ki sestavljajo osrednjo, npr. podoba *Sanje so bile [kot] moji otroci; Moji otroci so bili, iz mojega srca porojeni; vračali so se k svojemu očetu vtelešeni in pozdravil jih je z radostnim začudenjem* izvira iz razmerja *moji otroci : otroci imajo očeta*. Da je ta zgodba povsem samostojna, kaže opust identifikacije *jaz sem oče*, zaradi česar je prvoosebna pripoved na tem mestu pretrgana v tretjeosebno. Izraba zgodbe *otroci* → *oče* omogoča izrabo še enega leksema iz zveze *otroci* → *oče* → *mati*, le da je izražen v metaforičnem frazeologemu *da je bila solza njena mati* (= da je bila porojena v bolečini). Ta različnost ravnin, na katerih so v pripoved vpeljani členi zgodbe, kaže na hkratnost učinkovanja globinske in površinske zgradbe besedila. Ti metaforični postopki se nadaljujejo v drugem delu, združeni okrog novih ključnih besed, ki se pojavljajo v nemetaforični in metaforični vrednosti: to so *strah*, *groza*. Poleg širšega metaforičnega polja je treba tudi v tem delu omeniti preplete zgodb, ki izvirajo iz metafor podob brez primerjalnega členska:

Moje srce ni več [kot] *poljana*, ki rodi cvetic, kolikor in kakršnih hoče, po svoji volji in svojem nagnjenju; moje oči niso več [kot] *okna*, ki se odpro, na katero nebeško stran jih je želja; moja usta niso [kot] *zvon*, ki poje veselo, kakor je bil ustvarjen. Srce, oči, usta, še lica, roke in noge, vse je *kakor uročeno, je zaslužnjeno eni sami neizrečeni in neizrekljivi misli, eni sami strašni podobi* [...]. (*Tretja ura*: 91.)

Druga vrsta metafore je tista, kjer prihaja do skladijske zgoščitve po vrsti pretvorbni in tvorbnih postopkov.

Dolgo sem mislil, da sem sam, *zaklenjen v noč svoje groze, zavržen, odsekan od živega drevesa. (Tretja ura: 91.)*

Za polno razlago pomenske intenzivnosti besedila bi bilo potrebno pojasniti sintagmo *noč svoje groze* in simbolno zvezo *živo drevo*, vendar za tipološki prikaz zadošča opozorilo na osnovno metaforično podstavo: *biti zaklenjen, biti zaklenjen v zaprt prostor/prostor je teman/v prostoru je tema // biti zaklenjen v teman prostor; v temi/temnem prostoru me je groza/ tema je ponoči/ponoči me je groza → noč moje groze*. Seveda je ta pomenska interpretacija predvsem besedoslovna. Aktualni pomen metafore in njenih podstavnih sestavin je mogoče razbrati iz besedila, v katerem je metaforizacija intenzivno sredstvo (pomenskega) oblikovanja umetnostnih besedil. Obe vrsti Cankarjeve izrabe metaforizacije kot preimenovalnega postopka in metafore kot izrazila, ki smo ju shematično prikazali kot izhodišče za tipološko oceno razvoja tega ubesedovalnega načina in izraznega sredstva, nakazujeta razvojno pot metafore vse do sodobne proze. V posameznih obdobjih in pri posameznih avtorjih je izrabljen ta ali oni način zlasti drugega Cankarjevega obdobja. V najnovjšem času predvsem metaforične zgoščitve, s katerimi posamezni avtorji ustvarjajo lastni metaforični slovar. Metaforizacija, njena pogostost v besedilu in njene vrste so pogojene s splošnimi časovnimi literarnimi vodili. Med taka vodila spada v 20. stoletju individualizacija umetnosti, ki jo je v obdobju ekspresionizma stopnjevalo različno intenzivno presenečenje. Posamezne uresničitve tega vodila so poleg obravnavanih pomenskih podstav metaforizacije in metafore vodile tudi v grotesko in v katahrezo. Sodobni razvoj metafore v slovenski prozi kaže, da je metafora (postopek in izrazilo) pojmovana kot posebej intenzivno umetnostno izrazilo. Vendar manj navadno od poimenovanj, zato jo v besedilih srečujemo skupaj z nenavadnimi izrazi (novimi tvorbami, redkimi besedami), pogosti so tudi neologizmi z metaforičnimi podstavami. Toda tudi zanje veljajo omenjena pravila enkratnega in individualnega in jih zato le redko najdemo pri več avtorjih.

III

NOVEJŠA SLOVENSKA PROZA: CANKARJEVI VPLIVI IN LITERARNO OBDOBJE 1960–1970

CANKARJEVO IZROČILO

1.1 SLOVSTVENI RAZVOJ BESEDNE UMETNOSTI PO CANKARJU

V shemi slovstvenega razvoja slovenske besedne umetnosti (proze) po Cankarju in iz njega se postavljata dve skupini vprašanj.¹

V prvo spadajo vprašanja, ki zadevajo nepretrganost slovstvenega razvoja. Umetnost, tudi besedno, ki je eden od načinov ustvarjanja novih svetov in razmerij, pojmuje pri tem celovito. To se pravi kot zaporedje in preplet vseh besedil (stvaritev), ustvarjenih v neki skupnosti. Nepretrganost izročila pomeni nadaljevanje na že postavljenih temeljih. Seveda pri tem ne mislimo na posnemanje, marveč na nadaljevanje v novem ustvarjalnem hotenju in vzgibih, po zakonitostih domačega razvoja. Tak pristop mora prav zaradi iskanja novega že a priori upoštevati umetnino kot individualno delo, četudi nas iz posebnih razlogov zgodovinskega samospoznavanja novina zanima predvsem kot člen v verigi razvoja.

Pri tem je pomembno tudi tisto, kar skupnost v svojem ustvarjalnem procesu sprejema v razvid od tujih stvaritev. Sprejemanja so le redko nključna: pogojena so z notranjimi dejavniki.² Zakonitosti prevzemanja oziroma zavračanja tujega so verjetno podobne kot pri prevzemanju posamičnih znamenj iz jezika v jezik: sprejem je možen in smotrni, če je utemeljen z razvojem (zgodovino) določene skupnosti (naroda, družbe) in njene kulture. Za primer lahko spomnimo na novosti, ki so se zgodile v naši besedni umetnosti z nastopom Moderne. Navadno kažemo na tuje izvire številnih značilnosti v novem oblikovanju in vsebini, manj pa je slišati o domači

Prispevek je bil prvič objavljen v reviji *Jezik in slovstvo*, 22, št. 8, 1976/77, str. 240–247.

¹ Članek se tematsko navezuje na članek Ivan Cankar – vozlišče slovenskega slovstvenega razvoja, ki je bil prvič objavljen v: *Jezik in slovstvo*, 22, št. 5, 1976/77, str. 129–135.

² Uriel Weinrich, *Lingue in contatto*, Torino: Boringhieri, 1974.

pripravljene poti.³ Način sprejemanja ima kakor pri jezikovnih znamenjih tudi pri besedilih več vrst: tujo s prevajanjem, nato več stopenj prilagajanja, posvajanja in nazadnje lastnega razvijanja privzetega.⁴

Raziskovanje mehanizmov ustvarjalnega procesa ima pomembno teoretično vrednost, hkrati pa je hvaležna naloga samospoznavanja. V slovenski znanosti o umetnosti so bili v nekaterih strokah storjeni glede tega pomenljivi koraki,⁵ žal pa zaradi ograjenosti strok spoznanja niso pritegnjena v skupno zgodovinsko⁶ spoznanje in s tem v širšo zgodovinsko zavest Slovencev.

1.1.1 OBLIKA – VSEBINA

Druga skupina vprašanj zadeva pristop k problematiki. Opozorila sem na vzporednost razmerja med vsebino (funkcijo) in obliko (reprezentanco) jezikovnega znamenja v sistemu in v besedilih, pri tem pa je ostalo odprto vprašanje, kakšna je pravzaprav dejanska vloga tiste prvine, ki smo jo vajeni imenovati oblika. Terminološka zagata namreč povzroča neustrezno vrednotenje oblike kot sredstvo za izražanje vsebine. Analize jezikovne stilistike pa kažejo, da je oblikovna strukturiranost prav tako odločilna prvina ubeseditve, kakor je to idejno-vsebinska prvina. Da bi to poudarila, sem uporabljala izraz vsebina/oblika – oblika/vsebina,⁷ pri čemer naj bi zamenjava jeder opozarjala na enakopravnost obeh prvin strukture. Toda ker je uporabljeni izraz negospodaren tako zaradi dolžine kakor zaradi nujnega pojasnila, se ponuja primernejše poimenovanje: oblikovanost besedila. Strokovni izraz oblika je pri tem rezerviran za značilnost, s katerimi je oblikovana umetnostna vsebina reprezentirana (ritem, spremljevalne glasovne figure itd.). Funkcijski del umetnostne strukture je torej sestavljen iz oblikovane vsebine (strukturno pojmovano).

³ Marja Borštnik, *Ivan Tavčar, leposlovní ustvarjalec*, Maribor: Obzorja, 1973.

⁴ Uriel Weinrich, *Lingue in contatto*, Torino: Boringhieri, 1974.

⁵ Prim. zlasti Nace Šumi, *Pogledi na slovensko umetnost*, Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974.

⁶ Prim. izjave slovenskih zgodovinarjev v intervjuju *Naša preteklost ni tako temna*, *Nedeljski dnevnik*, 10. 4. 1977, str. 3.

⁷ Breda Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976, str. 27–45. V besednoumetnostni stilistiki na Slovenskem so neizkoriščeni zlasti pogledi, ki jih je odprl za študij likovne umetnosti Izidor Cankar v *Uvodu v umevanje likovne umetnosti, Sistematika stila*, 1926. Na analizo besednih umetnin je prenesel te poglede v uvodu v XV. zvezek Cankarjevih zbranih spisov z interpretacijo *Troje povesti*, 1933.

1.1.2 NEPRETRGANOST V RAZVOJU BESEDNE UMETNOSTI

Ko s teh izhodišč iščemo dokaze nepretrganosti v razvoju slovenske besedne umetnosti (v obdobju po Moderni), upoštevamo predvsem logiko domačega izročila. Dokaze nepretrganosti iščemo seveda z vidika lastne stroke v oblikovanosti, pri čemer se zavedamo, da je to prav tako kakor idejno/vsebinski vidik le delni vidik, ki pa je za ugotavljanje slogovnih pomenov verjetno odločilen. Zanima nas prehajanje v novo pomensko organizacijo besedil ter usoda starih in vloga in razvoj novih izraznih sredstev. Pri analizi razvojnega loka znotraj Cankarjevega opusa smo spoznali značilno slovensko razpetost med konservativno obliko in novo vsebino, posebnost, ki pripelje zaradi posebnega sprejemanja pobud navadno do svojevrstnih, izvirnih umetnostnih rešitev,⁸ številni postopki v umetnostnem oblikovanju tega obsežnega opusa pa so seveda lahko spodbuda za nadaljnji, bolj specializiran razvoj v sodobni umetnosti.

1.2 IVAN PREGELJ, PREŽIHOV VORANC, CIRIL KOSMAČ

Da bi pokazala, kako je slovenski razvoj zajemal iz Cankarja, obenem pa izrabljala tudi možnosti, oblikovane v literarnem zapovrstju, sem izbrala prozo treh avtorjev, katerih ustvarjalni vrhunci si sledijo v istem zaporedju, kakor jih tule navajam: Ivana Preglja (1883, Most na Soči, 1960), Prežihovega Voranca (1893, Podgora pri Kotljah, 1950) ter Cirila Kosmača (1910, Slap na Idrijci).

Oblikovanost Cankarjevih del po dolgem simboličnem obdobju kaže značilnosti ekspresionističnih ubeseditiv.⁹ Za oblikovanje notranjega dogajanja služi svojevrstna, stopnjevana metaforika, ki z metaforičnimi polji ali z razvijanjem pomenskih podstav metafore gradi nove pomenske ploskve; seveda so v tej prozi zastranitve mogoče v okviru osnovne kompozicijske uglašenosti. Prevladovanje z metaforo zamejenih pomenskih (tudi metaforičnih) polj se kaže v novih položajih metafore v besedilih. Medtem ko so bile poprej postavljene navadno v težišče odstavkov (in so bile s poprejšnjim besedilom logično vpeljane), so zdaj lahko postavljene tudi na sam začetek besedila.¹⁰ Seveda so tudi za to zadnje obdobje še zmeraj značilni v impresionizmu na malone nervozno občutljive (dekadenc) me-

⁸ Gl. predhodno opombo.

⁹ Gl. predhodno opombo.

¹⁰ Prim.: *Iz svoje pretesne samote, ki je tiščala name kakor težki strop ječe, sem se napotil*

njave vtisov in razpoloženj dognani stavek¹¹ in v simbolističnem obdobju pridobljeni posebni pomeni. Prav tako je prehod na nova pomenska področja navadno zaznamovan, čeprav ne več tako dosledno, kakor je bilo to v prejšnjih obdobjih in često tudi zgolj z izpostavljenim pomenom.¹² Oblikovanost teh besedil sestavljajo pomenske ploskve, ki so si postavljene bodisi v nasprotje ali so med seboj prepletene. Pomenska različnost ploskve (stilizirana dejanskost, sanje, spominska zastranitev) je v urejeni organizaciji razvidna in si jo predstavljam s pomočjo barvne predstave (pomenski krog = posebni barvni odtenek).

1.2.1 IVAN PREGELJ

Slogovno nadaljevanje teh prizadevanj v ekspresionizmu je proza Ivana Preglja. Kljub močni prisotnosti tujih vplivov¹³ je mogoče zvezo med Cankarjem in Pregljem prepoznati iz cele vrste značilnosti, zlasti še iz postopkov oblikovanja, ki je pri obeh izrabljalo kar najbolj intenzivno pomenske značilnosti izbranega besedišča, seveda pri vsakem z drugačnim končnim učinkom.

Prva značilnost je, kot v vsej moderni literaturi, v načinu izražanja naklonskih (modalnih) razmerij, s katerimi je tudi v tej vrsti besedil izražen komentar vsebine sporočenega oziroma ustvarjalčevo razmerje do te vsebine in razmerij, ki so vanjo vtakani. Že pri Cankarjevi prozi smo opazili, da gre tako pri prvoosebni kakor pri tretjeosebni pripovedi z izpostavljeno zgodbo (npr. *Na klancu*, *Troje povesti*, *Hlapec Jernej*) zmeraj za upovedovanje avtorjevih razmerij do zunanjega sveta in lastnega doživljanja. Pri Preglju pa tretjeosebna pripoved prevlada, zlasti v tako imenovani zgodovinski povesti notranja razmerja zabriše z zgodovinsko snovjo in motiviko ter z dosledno oblikovno organizacijo poskrbi za zaželjeno sporočilo.

Ekspresionističnemu oblikovanju se ob zgodovinski snovi in motiviki ponujajo številne možnosti. Asociativno zastranjevanje je mogoče doseči

v mraku v gozd. (Ivan Cankar, *Kurentova modrost*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975, str. 189).

¹¹ Breda Pogorelec, Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti, 12. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1976, str. 27–45.

¹² Prim.: *Sunkoma z lesenimi koraki so se premikale vrste naprej in nazaj, na desno in na levo [...]*. (Ivan Cankar, *Leda*, *Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975, str. 40). Z izpostavljeno besedo, ki omogoča asociacijo z lesenimi vojaki, ne da bi jo avtor ekspliciral z metaforo, je impliciran nadpomen.

¹³ Prim. uvode Fr. Koblarja k *Izbranim delom Ivana Preglja* 1–6, Celje: Mohorjeva družba, 1962.

že s samim fabuliranjem, postavljenim med odlomke z usodno simbolno vsebino ali moralizatorično spremljavo (tak način poznamo že iz Cankarjeve proze in je očitno nadaljevanje prakse uokvirjenih zgodb pred Moderno), posebno funkcijo pri oblikovanju pa imajo tudi orisi pokrajine in vremenskih menjav. Znotraj tega je besedilo oblikovano zdaj dejansko zgoščeno z izrabo dialogov (ki vnašajo v besedilo pomen govornega položaja in notranje napetosti med udeleženci), posebej stiliziranih, ali pa z navidezno pomensko zgoščenostjo ob kopičenju malo znanih simbolnih pomenov, emblematike in že skorajda pozabljenih starih izrazov. Vse to odvrča pozornost, ker terja pojasnila in pomeni tako skrito zastranitev, nepojasnjena mesta pa prinašajo v besedilo pomen mračne, pretirane (hiperbola) groze. Postopek razen v orisih pokrajine in narave dopolnjuje citiranje iz besedil šestnajstega stoletja, pa tudi drugi ubeseditveni posnetki slovenske in tuje renesančne in baročne ubeseditve, kar na prvi pogled učinkuje kot arhaizacija, pri globlji analizi pa se pokaže, da gre za veliko več kot golo patiniranje, da gre torej za posebno pomensko in oblikovno ureditev historične snovi za moderno sporočilo. V njem imajo tako kot omenjeno izrazno kopičenje¹⁴ stavčna razvejanost z razširjanjem osnovnih stavčnih struktur, nizanje odvisnikov, raznih vrst vzporednih struktur (po možnosti v nadpovedni zgradbi s figuro anafore) zaradi osnovne usmerjenosti v odpiranje besedila z asociacijsko zastranitvijo drugačno vlogo kakor v prej omenjenih historičnih slogih. Vsa ta sredstva Pregljevega oblikovanja so povezana z namenom, da učinkujejo kot znamenje neresničnega, utvarnega in opozorilo na notranjo nadpomensko zgradbo besedila. V tem okviru o kaki Pregljevi renesansi ali baroku ne moremo govoriti, gre le za izrabo nekaterih prvin z določeno pomensko vlogo.

Izmed vseh teh prvin Pregljeve oblikovanosti naj pokažem na tiste, ki učinkujejo zlasti pri pomenskem strukturiranju besedila (sem spada ponoven pojav izrazito temnih tonov, ki prihajajo v ta besedila kot pozen spomin na dekadenco). Prav tako pomembne pa so seveda tudi tiste prvine, za katere se zdi, da imajo pretežno oblikovalno vrednost (ponovno in deloma mimo Moderne, ki je tako oblikovanje deloma preseгла) kot ostanki tako imenovanega zgodovinskega fuguriranja besedila, značilnega za umetnost devetnajstega stoletja. Zgodovinsko figuriranje je v pomensko-skladenjski ureditvi besedil bodisi po klasični poetiki ali izrabljajoč oblikovne postopke šestnajstega, sedemnajstega in osemnajstega stoletja za novo oblikova-

¹⁴ Pogosto pri Cankarju, tudi pri Župančiču.

nje. Značilno je za vso umetnost devetnajstega stoletja in na prvi pogled vidno zaradi nenaravne, umetelne dikcije. V Pregljevi prozi imajo seveda te prvine vlogo pri oblikovanju pomenske zgradbe besedila, saj opozarjajo na nestvarnost upodobljenega ob objektivni dejanskosti zunaj besedil.

Tako pomensko ureditev so narekovalе tuje spodbude v taki meri, da iz nje ni bilo več poti v neposredno nadaljevanje v okviru glavnega toka slovenske umetnosti, ostali so samo nekateri ubeseditveni postopki, zlasti pri tvorbi besed, besednih zvez, metafore, ki so od Preglja sem prinesli v slovensko umetnost vse bolj sproščena razmerja. Sicer pa bi o neposrednem nadaljevanju težko govorili. Temne pomenske note, ki so zapljuskale tudi v našo kulturo konec devetnajstega stoletja, je namreč že Moderna preglašila z drugimi, vedrimi pomeni oziroma so učinkovale kot literarni davek modnemu sprenevedanju v otožnosti, torej maniristično.

Tak je tudi učinek mestoma pretirane mrakobnosti v Pregljevi, zlasti zgodovinski prozi. Kot njeno nasprotje se v ekspresionističnem obdobju tudi v ostrem kontrastu pojavlja (pretirana) sladkobnost.¹⁵ Obe lastnosti se pri kasnejšem Pregljevem ustvarjanju pojavljata v omiljeni različici, kar je tako posledica razkrajanja ekspresionistične oblike kakor križanja z drugo vrsto ustvarjanja.¹⁶

1.2.1.1 Hiperboliziranje besedila

Temna pomenska nota in nasilno kontrastiranje sta dosežena s posebnimi pomensko-oblikovnimi postopki, ki bi jih lahko s skupnim izrazom imenovali pretiravanje, hiperboliziranje besedila.¹⁷ Primerno je za ekspresionistično upodabljanje, ki naj bi pokazalo svet v izkrivljenem zrcalu. Pretiravanje je pri Preglju izpeljano dosledno, čeprav navajam samo nekatere najbolj značilne primere tako iz pomenskih postopkov kakor iz skladenskih realizacij, ureditve povedi in figur.

Pozornost zbujejo najprej različne besednoredne organizacije povedi, ki jim je skupno zlasti umetelno razvrščanje posameznih delov, zlasti pri-slovnih določil, da pride mestoma tudi do dvoumja oziroma da je predstava določena z nenavadno sopostavitvijo skladnikov, npr.:

¹⁵ Primerjaj Koblarjev citat Ocirkove kritike Preglja v: Ivan Pregelj, *Izbrana dela* 5, Celje: Mohorjeva družba, 1966, str. 395.

¹⁶ Gl. predhodno opombo.

¹⁷ Po figuri, ki jo literarna teorija uvršča med trope posebne vrste, blizu metaforam, in jo imenujemo pretiravanje ali hiperbola.

Prav ob koči je vzrasel izpod ravnih jezdec med večerno zarjo in nočnim mrakom. (*Bogovec Jernej*: 223.)¹⁸

Frazeološki vzorci so razbiti z uvajanjem novih, bolj učinkovitih in pomensko izrazitih besed, tudi če gre to na račun vajene ubranosti pesniškega okusa, pa naj gre pri tem za pretirano mrakobnost ali izjemno sladkobnost. V to pomensko organizacijo kažejo tudi tropi v celoti, posebej pa učinkujejo izpridevniški samostalniki, s katerimi je izpostavljena plast odmaknjene, abstraktne metafore. Postopek je za ekspresionizem značilen in si ga predstavljamo z znano formulo: *rdeča roža – rdečnost rože*.¹⁹ Izkrivljanje je doseženo tudi z različnimi elipsami. Poudarim naj dva tipa: prvega, ki z izpustom člena ustvarja v povedi praznino, ki je razrešena z nasilno sopostavitvijo preostalih pomenov, drugega, kjer prihaja zaradi izpusta odnosnice do osamosvojitve pridevnikov v posamostaljeni vlogi. Najmočnejši učinek je pri uporabi abstraktnih pridevnikov, kar spremlja v določenem pomenskem krogu (ki izdaja Pregljevo ideologijo) deagentna oziroma brezagentna struktura stavka.²⁰ To dopolnjuje malodane klišeizacija nekaterih tipov Pregljevih metaforičnih zvez, zlasti konkretnega povedka ob abstraktnem osebku (tudi pretvorjenem iz pridevnika). V ta sklop se uvrščajo nekatere rabe glagolov rekanja, glagola *iskati*, *najti* z namernim ali posledičnim odvisnikom, različno razširjene proste in zložene povedi, nadpovedna zgradba zdaj s pretirano kratkimi sestavnimi deli – zdaj dražeča zaradi pretirane dolžine delov. K temu spadajo seveda že omenjene prvine: citati, svetopisemska in druga historična simbolika, že zdavnaj pozabljene besede, ki vse dražijo duha zaradi svoje odmaknjenosti in tujosti.

Vse to kaže, da gre ob skupnem zavestnem izrabljanju sporočilnih možnosti jezika v umetnostno oblikovanje vendarle za bistveno drugačne končne učinke oblikovanja kot pri Cankarju. Med njimi naj omenimo vse, kar deluje sredotežno, v nasprotju z notranjo organsko uglašeno stjo v Moderni (čeprav iz raznovrstnih prvin). Pomemben razloček med izročilom in nadaljevanjem, in hkrati tipičen, je v težnji, uglasiti sredstva na eno osrednjo pomensko noto, ki v besedilih prevladuje. To povzroča v nekem smislu zaprtost, obrnjenost vase in lahko ustavi razvoj neke smeri. S Pregljem se je tudi zares zgodilo. Za njim ni bilo nadaljevanja, marveč

¹⁸ Ivan Pregelj, *Bogovec Jernej*, Izbrana dela 3, Celje: Mohorjeva družba, 1964.

¹⁹ Roman Ingarden, *O dziele literackim*, Varšava: PWN, 1960.

²⁰ Jaroslav Bauer, Miroslav Grepl, *Skladba spisovné češtiny*, Praga: SPN, 1975.

kvečjemu prevzemanje ali posnemanje, kar pa seveda ni tako pomembno kakor nadaljevanje.

Ker pa je bil naš namen opozoriti na prvine oblikovanosti Pregljevih besedil (ne da bi izčrpali oblikovna sredstva), pogledajmo še, katera tematska polja so terjala nov izraz. Nedvomno najbolj diskretno uvaja novo v orisih narave,²¹ kjer gre za očitno prevzemanje in nadaljevanje ob že znanem besedišču. Ti deli besedila imajo svoje mesto v določenem zapovrstju zgradbe in na določenem mestu ter lahko učinkujejo tudi povsem samostojno, ker so z različno dikcijo le ohlapno povezani z drugimi deli besedil. Opisane prvine opravljajo svojo funkcijo najprej same zase, z njimi so zbrisana jasna razmerja v odmaknjenem časovnem prostoru medosebnih odnosov. Novi postopki so namenjeni prav slikanju skrivnostnega in nepojasnjena (v skladu s Pregljevim nazorom) v notranjem življenju. Ta tema pomeni nadaljevanje zastavljenega v poslednjem Cankarjevem obdobju (prim. *Podobe iz sanj*) in je ob taki oblikovanosti značilna le za ekspresionistično Pregljevo obdobje (s pretežno zgodovinsko tematiko). Mračnost se kasneje umika umirjenjšim tonom, pretiravanje je manj očitno, ostaja pa seveda Pregljev kliše, za katerega je tako značilno senčenje s sopostavitvijo kontrastov (*soparno opojen; trpko grenek; prijetno neljub; vdano bolno se je ozrl; bolno sproščeno* itd.), ki povzemajo Pregljevo naravnost k stvarjem.

1.2.1.1.1 Primeri besednoredne ureditve nezložene povedi

Rezko je tedaj odtrgal predikant pogled od polja med nočjo in dnevom.

(*Bogovec Jernej*: 225.)

Grebel je bolno v svojo bridkost iz dneva v dan [...]. (*Bogovec Jernej*:

234.)

Ženska je glavo dvignila in okrenila [...]. (*Bogovec Jernej*: 235.)

Pošastna je ležala senca na njegovi desnici. (*Plebanus Joannes*: 95.)²²

Dekle se je ozrlo, se nasmehnilo in mu pomignilo skrivnostno z roko.

(*Plebanus Joannes*: 96.)

Do bolečine jasno je vstala v njem slika davne sreče. (*Bogovec Jernej*:

229.)

Prislove načina namešča odvisno od nadpovedne ureditve zdaj pred glagol, zdaj za njega (kar je značilno tudi za Cankarja). V prvem, predzadnjem in zadnjem primeru gre za klasično figuriranje zdaj prislovov, po-

²¹ Matjaž Kmecl, *Mala literarna teorija*, Ljubljana: Borec, 1976.

²² Ivan Pregelj, *Plebanus Joannes*, Izbrana dela 3, Celje: Mohorjeva družba, 1964.

tem dopolnilnika (pov. prilastka) in osebka, v zadnjem to omogoča zgostitev posledičnega stavka v prislovni izraz *do bolečine*.

1.2.1.1.2 Primeri pomenskih postopkov v besedišču (zapolnjevanje ustaljenih zvez z novimi, izrazitejšimi pomeni, pretvarjanje pridevniških izrazov v samostalniške in ustvarjanje novih metafor, izrabljanje prostorske predstave za izražanje pomenske dinamike)

V borovju in smrečju nad njim je suvala mrzla sapa od planin. (*Bogovec Jernej*: 232.)

Ko je pesem utihnila, je vzel bogovec Spangenberg, da bi razložil. Hreščéče mu je jel trgati berilo kašelj iz srenje. (*Bogovec Jernej*: 269.)

Bila sta v mrzlem molku kranjskih pristav. (*Bogovec Jernej*: 230.)

Nebo je šlo v zgodnjo jesen [...]. (*Plebanus Joannes*: 106.)

[M]rč, ki ni ugasnil v mrak [...]. (*Plebanus Joannes*: 106.)

Potem je sedel in odprl v knjigo. (*Bogovec Jernej*: 256.)

Sredi v tišino je zarezalo neskončno bolešno [...]. (*Bogovec Jernej*: 237.)

Pretvorba v tretjem primeru učinkuje ne samo z redko obliko sicer pogoste sinestezije (prim. tudi: *neznan vonj je napolnil prostor in prevpil okus po dimu in sajah* (*Bogovec Jernej*: 278)), marveč tudi s prostorsko dimenzijo ob bivanjskem pomenu glagola biti, poseben pomenski učinek ob tem pa ustvarja še pritegnitev abstraktnega samostalnika molk (*v mrzlem molku*). Krajevni oznaki je s tem dodana razpoloženska in postavljena v jedro zveze. Metaforična vrednost glagola *utoniti* je stopnjevana s pogosto rabo abstraktnega samostalnika za izraz razpoloženja, ki je označen navadno s pridevnikom (*v žalost in tegobo je utonil*). Zveza predloga *v* + *tož.* ustvarja prostorski pomen (kar seveda ob nekaterih pomenskih zvezah izraža zaprtost prostora, tudi brezizhodnost in podobno), podobno tudi zveza *v* + *mest.*, le da je z njo nakazana statičnost. Obe zvezi ponazarjajo zadnji štirje primeri.

Izraba prav te vrste zvez ob glagolih, ki imajo sicer drugačno vezavo, ustvarja natančnejšo, enkratno, Preglju potrebno, in glede na siceršnja pomenska razmerja v jeziku, »neresnično« pomensko vrednost glagola.

Večerna zarja je padla v bogovčev trpki obraz, v delo njegovega popoldne, na pismo in katekizem, na Spangenberg, in še na silno besedo Martinovo. (*Bogovec Jernej*: 250.)

V navedenem primeru gre za pomensko križanje med *pasti* in *udariti v*, glagol *pasti* (stanje) dobiva tako vrednost *udariti*. Seveda je ostrina nove

pomenske vrednosti ublažena z ostalimi pomeni in s pomenskim obratom, ki s predlogoma *v* in *na* loči situacijsko bolj aktualno (bogovca, njegovo delo) od splošnega, kar določa bolj bogovčev pogled (Biblija, katekizem, postila, Lutrovi spisi ...), ki ga iz povedanega razumemo le ob ustreznem predznanju ali iz opomb k izdaji. Podobno ustvarja pomene nenavadnega in neresničnega tudi z drugimi križanji, npr.:

Na okno je vstajal dan. (*Bogovec Jernej*: 237.)

Tu gre za križanje zvez *na vrata*, *na okno je trkal dan* z *zunaj je vstajal dan*.

Vtis izjemne intenzivnosti je omogočen tudi s predložnimi zvezami z drugimi predlogi, ki izražajo krajevna razmerja, a jih Pregelj uporablja ob samostalnikih z abstraktnim pomenom ali po pretvorbi iz stavčnih zvez (npr. *Do bolečine jasno je vstala v njem slika davne sreče.*) s pomenom posledičnega stavka.

Iz mraza in živčevja je omedlel v kratek sen. (*Simon iz Praš*: 91.)²³

Tu je z izrazom *iz mraza in živčevja* izraženo vzročno razmerje (*ker je bilo mrzlo in je bil živčen*), je pa z zvezo prostorskih predlogov *iz – v* umeletno nakazano prehajanje v drugo stanje, v drug položaj. Tudi take zveze so pri Preglju nadvse pogoste. Poleg teh primerov, kjer raba predlogov v nenavadnih pomenskih zvezah disharmonično učinkuje v sicer statično zasnovano pripoved, učinkuje tudi nenavadna raba besede *živčevje*. Seveda vse to kaže na osnovno Pregljevo težnjo v izrazu, ki smo jo označili kot hiperboliziranje.

1.2.1.1.3 Primeri izpustov

Skozi ključavnico je pogledal, a ni videl v somraku razen blede odsev oblih mučeniških glav. (*Plebanus Joannes*: 96.)

Hiperboliziranje doseže tudi z bolj ali manj nenavadnimi izpusti. V navedenem primeru je izpuščen zaimek *nič* (*ničesar*) in morebiti še drugega, tožilnik za predlogom *razen* je posledica artificialnega križanja s primerjalno zvezo *kot*.

Še izraziteje je občutiti izpust v naslednjem primeru:

Bogovcu je bilo tesno med stenami. Vstal je pred grad. Tlačan z Britofa je oral na njivi. (*Bogovec Jernej*: 245.)

²³ Ivan Pregelj, *Simon iz Praš*, Izbrana dela 5, Celje: Mohorjeva družba, 1966.

Manjka veznik *in* in deležnik *šel*, figura deluje podobno kot v moderni umetnosti sopostavitvev dveh gibov, ki si v resničnosti zaporedno sledita. V tej zvezi navajajo pogosto detajle iz Rodinovega ustvarjanja, npr. *Calaiske meščane*.

Čeprav gre pravzaprav za izpust, delujejo naslednji primeri vendarle tudi po principu konverzije. To so posamostaljeni pridevniki, katerih pogostost pri Preglju kaže v pretiravanje opaznega: *duhovni, strežni, mašni, služni* (veliko v Izbranih delih 6),²⁴ *popotni, oblekel se je v mašno* itd.

1.2.1.1.4 Primeri brezagentnih in deagentnih stavčnih struktur

Čeprav so te zveze pogoste že pri Cankarju, jih Pregelj uporablja v določeni pomenski skupini glagolov, ki izražajo stanje oziroma spremembo stanja.

Primeri pri Cankarju:

Takrat je šlo po dolini kakor spomladanski veter. (*Krčmar Elija*: 148.)²⁵

Tiho je vztrepetalo v čistem zraku, zaiskrilo se je na pokošenih senožehtih [...]. (*Nedelja*: 111.)²⁶

Pregljeva raba kaže na hoteno izpuščanje povzročitelja dejanja ali nosilca stanja, zato je figura po učinku podobna elipsam:

Vendar mu je pljusnilo mrzlo v lica [...]. (*Plebanus Joannes*: 86.)

Sredi v tišino je zarezalo neskončno bolestno, nenavadno prebujeno v strašni želji po dnevu in življenju. (*Bogovec Jernej*: 237.)

Bogovec je segel po vrču, da bi [elipsa sam. vino, op. B. P.] ude ogrelo in žalost vzelo iz duše. Ni ogrelo. Ni vzelo. (*Bogovec Jernej*: 251.)

Zatopil se je odločno v berilo in se mu je daniilo. (*Bogovec Jernej*: 251.)

Najpogosteje pa v taki zvezi uporablja glagol vstati, vstajati:

Odločno je vstalo v njem in se je našel. (*Plebanus Joannes*: 86.)

Pri tem je mogoče razlagati besedo *odločno* tudi kot posamostaljeni pridevnik, stavčno strukturo pa kot dvodelno. Tudi druga razlaga ne more mimo napetosti, ki jo povzroča izpust:

Vstalo mu je iz prvih spominov, ko ni še nič imel [...]. (*Bogovec Jernej*: 245.)

²⁴ Ivan Pregelj, *Izbrana dela 6*, Celje: Mohorjeva družba, 1968.

²⁵ Ivan Cankar, *Krčmar Elija*, Zbrano delo 19, Ljubljana: DZS, 1974.

²⁶ Ivan Cankar, *Nedelja, Podobe iz sanj*, Zbrano delo 23, Ljubljana: DZS, 1975.

V tej zvezi učinkuje tudi z glagolnikom srednjega spola in v zvezi z naklonskim glagolom:

Spoznanje, ki je hotelo svetlo vstati [...]. (*Bogovec Jernej*: 251.)

Deagentne zveze so največkrat urejene ob dvodelnih strukturah in zdi se, da bi jih lahko označili kakor izraze pisateljevega komentarja, vendar bi bilo treba primere natančneje ovrednotiti:

Predikantu se je zganilo v licu. Prav ob koči je vzrasel izpod ravni jezdec med večerno zarjo in nočnim mrakom. V bogovcu je oživilo kakor spoznanje iz višav in je zaklical uverjeno, da je vstalo in da je jezdec njegov sin [...]. (*Bogovec Jernej*: 223.)

V primeru *v bogovcu je oživilo* razumem zvezo kot deagentno, ki ji je dodana primerjava, tudi učinek je s tem močnejši. Take zveze so Pregljevemu izrazu ideje nedvomno ustrezale, pogostost uporabe istih oblik je seveda mestoma povzročila tudi učinek klišeja. Značilne so tudi za kasnejša Pregljeva obdobja.

1.2.1.1.5 Primeri metaforičnih zvez, največkrat z jedrom v glagolu

Glagol v jedru je v obravnavanih metaforičnih zvezah največkrat na novo tvorjen:

[M]esto, ki se je viličilo v tri ulice od špitalskih vrat do stolpa nad Dolom [...]. (*Bogovec Jernej*: 221.)

Navadno pa veže glagol s pomenom nekega konkretnega dejanja samostalnik z abstraktnim pomenom, učinek je v popredmetenju razmerij, obratno pa osebek s predmetnim samostalnikom navadno dopolnjuje glagol z abstraktnim pomenom. Učinek je v obeh primerih nekje na sredini med popredmetenjem in razpredmetenjem:

Predikant je premotril strehe pod seboj, kakor so se vezale v treh pramenih iz severa na jug. (*Bogovec Jernej*: 222.)

Potem pa je privezala pozornost njegovega duha streha edine evangeljske hiše. (*Bogovec Jernej*: 222.)

Topa bridkost in težka trudnost je vezala bogovcu misli in telo. (*Bogovec Jernej*: 228.)

[B]rezmejna slabost mu je zavezala misli [...]. (*Bogovec Jernej*: 230.)

Pri zadnjih primerih je seveda lepo vidno tudi razmerje do pomena samostalnika, ki je v predmetu. Tudi ta skupina primerov kaže Pregljev klišejski slovar. Poleg glagola *ugasniti*, ki ga najdemo že pri Cankarju in mu Pregelj razširja rabo v novih zvezah, npr. *trenutno je ugasnil v njegovih mislih baron (Bogovec Jernej: 289)*, zelo pogosto rabi glagol *utoniti* za oznako pogreznjenja ali izginotja v prostoru, tudi razblinjenja ter glagola *utrgati*, ki pomeni prav tako spremembo stanja:

Bil je tako zelo utonil sam vase [...]. (*Bogovec Jernej: 216.*)

Predikant je nemo utonil pred njim na lestve v stolp. (*Bogovec Jernej: 226.*)

Nato je utonila izza ognjišča [...]. (*Plebanus Joannes: 104.*)

Predikant je utonil v temnem logu [...]. (*Bogovec Jernej: 232.*)

[V] mestu, ki je tonilo v mraku. (*Bogovec Jernej: 226.*)²⁷

(Bogovec je omahnil truden iz cerkve v mrak.) Wassermanov Erazem se je utrgal za njim. (*Bogovec Jernej: 228.*)

Beseda se mu je utrgala, misel je utonila. (*Bogovec Jernej: 295.*)

Primeri so izbrani za ponazoritev teze. Nedvomno kažejo, kako potrebna bo natančna analiza Pregljevega sloga, saj bomo s tem in s primerjavo zlasti s Cankarjem lahko spoznali, kako se je odprl v dvajseto stoletje naš umetnostni jezik. Ponovno poudarjam, da še daleč nisem izčrpala vseh razlage potrebnih zvez, čeprav menim, da sem s tem nakazala osnovno usmeritev Pregljeve oblikovanosti.

²⁷ Navedeni primer z nedovršnim glagolom utegne peljati do Cankarja.

Oblikovanost besede je v slehernem umetnostnem besedilu pomembna, kolikor ne celo odločilna prvina semantike besedila. Zaradi tega je tudi eno izmed temeljnih in najbolj zanesljivih meril kvalitete, saj se pri besedilih, ki po svojem sporočevalskem hotenju, izbrani zvrsti besedila in razvrstitvi vsebine pretendirajo v umetnost, a niso ustrezno (ali sploh ne) oblikovana, postavlja vprašanje, koliko so to sploh umetnine.

(Breda Pogorelec, *Jezik novejšje slovenske proze*, 1971)

JEZIK NOVEJŠE SLOVENSKE PROZE

2.1 OBLIKOVANOST UMETNOSTNE BESEDE

Temeljna značilnost jezika umetnostnih besedil v nasprotju z jezikom ne-umetnostnih sporočil je v obvezni oblikovanosti umetnostne besede.

Pojem oblikovanost umetnostne besede pomeni posebno, hoteno izrabo besednega (jezikovnega) gradiva v zgradbi umetnostnega besedila. Oblikovanost besede je v slehernem umetnostnem besedilu pomembna, kolikor ne celo odločilna prvina semantike besedila. Zaradi tega je tudi eno izmed temeljnih in najbolj zanesljivih meril kvalitete, saj se pri besedilih, ki po svojem sporočevalskem hotenju, izbrani zvrsti besedila in razvrstitvi vsebine pretendirajo v umetnost, a niso ustrezno (ali sploh ne) oblikovana, postavlja vprašanje, koliko so to sploh umetnine. Iz novejših raziskav kaže v zvezi s tem ponoviti tezo o sporočevalski obogatenosti (to je večji količini informacije) besede, oblikovane v umetnostno besedilo.²⁸ Vse to kaže, da je oblikovanost besedila prvina, ki zaradi svoje temeljne vloge pri raziskovanju umetnostnih besedil ne sme in ne more ostati nepojasnjena.

Pri tem se nam kaže nemogoče, da bi s stališča lingvistične stilistike usmerili raziskovanje zgolj k vprašanju opisa izraznih sredstev, od prvin zaznamujočega do prvin zaznamovanega oziroma razmerij med njimi. Z golim naštevanjem teh prvin je sicer mogoče ugotoviti nekatere značilnosti besedil v posameznih obdobjih ali posameznih avtorjev, oblikovanosti besedil pa seveda s tem postopkom ni mogoče zajeti. Pri ugotavljanju strukture besedila namreč ne gre samo za tip izbranih sredstev, ampak predvsem za razvrščanje teh sredstev, to se pravi za način razvrstitve in za

Prispevek je bil prvič objavljen v 7. zborniku SSJLK, Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 1977.

²⁸ Prim. Jurij Mihajlovič Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1970; Jurij Mihajlovič Lotman, *Struktura hudožestvennega teksta*, Moskva: Iskusstvo, 1970.

pogostnost rabe. Pri tem se zdi nujno iskati oblikovanost v hierarhičnem zaporedju od celote preko odstavka do razvrščenosti manjših jezikovnih enot.

Raziskava jezika umetnostnih besedil upošteva zgodovinsko določeno besedila, kar pomeni, da sodobnih besedil ne gledamo izolirano zgolj s sodobnega gledišča in sleherno besedilo le v njegovi pojavnosti, ampak vidimo v njih nepretrgano razvijanje izraznih možnosti slovenske umetnostne besede. Pot od analize k sintezi poteka tako od spoznavanja oblikovanosti besedila do vrednotenja sistemskih možnosti, ki so bile v oblikovanih besedilih odprte.

Oblikovanost slehernega besedila temelji na velikem številu prepletov, razmerij med znamenji znotraj iste sporočevalne ali sistemske ravnine in na prepletih različnih ravnin. Pojasniti jih je mogoče in potrebno v monografski obravnavi slogovnega razvoja. Naloga krajšega prikaza, če jo razumemo problemsko, je opozoriti na tiste značilnosti, ki kažejo znamenja ponavljajočih se teženj v razvoju slovenske umetnostne besede izbranega obdobja in tako pot razvojnih možnosti.

Prikaz izbranih pojavov sodobne proze pa ima prednost pred »monografsko« obdelavo vse problematike tudi zaradi tega, ker bi se morali pri obravnavi celote nujno dotakniti tudi zanimivega in pomembnega, a zamudnega vprašanja razvoja posameznih izraznih sredstev, ki jih je »izumilo« katero prejšnjih ustvarjalnih obdobj v skladu s svojim programom. Take nove možnosti po navadi z novim slogom niso opuščene, vendar v novem okolju nimajo iste vrednosti, kakor jo je imel tak »nosilni« stilem v obdobju, ki ga je iznašlo. Zgovoren zgled je na primer vloga glagolnika v umetnostnem jeziku impresionizma: slog časa je izrabil glagolnik zaradi medsebojne pomenke napetosti med dvema lastnostma iste besede, med glagolskim pomenom osnove in samostalniškim pomenom oblike, to se pravi med obema sistemskima pomenoma oblike.²⁹ Ker so bila za ta učinek izrabljena v jeziku impresionizma še druga nasprotja med vsebino in obliko (zlasti med primarnim pomenom in sekundarno sintaktično funkcijo in podobno), je razumljivo, da je v impresionizmu glagolnik učinkoval prav zaradi opisanega razmerja. V naslednjem obdobju, ekspresionizmu, pa je prevladala v drugačnem izpovednem programu (z drugačno poetiko) predvsem glagolnikova samostalniška oblika. Značilno je, da je v našem ustaljenem vedenju veliko bolj običajna predstava glagolnika kot enovite

²⁹ Prim. Luise Thon, *Die Sprache des Deutschen Impressionismus*, München: Max Hüber, 1928.

kategorije iz ekspresionizma kakor njegova notranja dvojnost iz časa, ki je obliko povzdignil. Vsakokratna vrednost glagolnika kot sredstva mikrostrukture je tako razumljiva iz umetnostnega programa obeh umetnostnih obdobj (s stališča razvijanja sistemskih možnosti je seveda vprašanje, ali je funkcionalna izraba napetosti med pomenom in obliko obstojna zaradi predstavnih možnosti bralcev).

Zaradi zapletenosti in zamudnosti, pa tudi zaradi tega, ker naše raziskave slovenske proze še niso tako daleč, da bi na vse podobne pojave lahko pokazali enako zanesljivo kakor ob opisanem primeru, smo za obravnavo izbrali dve dopolnjujoči se tendenci sodobnih slovenskih proznih besedil, za katere nam že naš današnji pogled kaže, da utegnejo pomeniti pomembno prelomnico v slovenskem umetnostnem ustvarjanju.

Določitev »novejša proza« kaže na delovno izhodišče: časovna določenost je namreč neobvezujoča tako glede periodizacije v slovstveni vedi kakor glede na morebitno apriorno uvrščanje v to ali ono slogovno skupino.

2.2 JEZIK NOVEJŠE PROZE

Predmet razpravljanja je jezik izbranih besedil novejšega časa, besedil, ki so bila oblikovana dolgo po razdobju prvega slovenskega ekspresionizma in smeri, ki so se razvile pod vplivom oblikovalnih postopkov, ki jih je vključeval že ekspresionizem. Med najbolj tipične spadata predvsem realistično naturalistični zapis na eni strani, na drugi grozeče temačno ekspresionistično upodabljanje, ki mestoma in s posameznimi izraznimi sredstvi (pomeni, tipi stavkov) izziva presenečenje (nekakšna umerjena slovenska realizacija programske šokantnosti). Oba oblikovalna postopka sta v ekspresionizmu uravnotežena v enem, s programom določenem oblikovalnem prijemu, za katerega je nujna še pripovedna stilizacija s pomočjo asociacije. Tako se je nadaljeval proces, začel že v obdobju moderne, proces, ki je v slovenski besedni umetnosti omogočil postopke, kakor jih poznamo tudi v drugih literaturah. V prvi vrsti mislimo na postopke besednih in oblikovnih (nenavadnih rekcijjskih zvez itd.) povezav, katerih nasledek je bilo širjenje besednega pomena. Pomenski okviri, ki so določali besede in besedne zveze v besedilih slogovnih obdobj pred ekspresionizmom oziroma moderno, so bili s tem zrahljani (kar je seveda v skladu z umetnostnim programom), pot od pomenov, pogosto motiviranih z dejanskimi predsta-

vami iz realnega sveta,³⁰ k sproščenemu postavljanju jezikovnih pomenov odprta.

Nove besedne zveze so zaradi svojega jezikovnega pomena in ker so pač ustvarjene predvsem za potrebe čisto določenega besedila, že ob rojstvu obremenjene s pomenom iz izvirnega besedila, če pa že ne s tem, potem pa vsaj s slogovno določenostjo (dobe in avtorja). Zaradi tega prinašajo v umetnostno sporočilo, v katerega vstopajo, vsaj del svojih pomenov iz novih besednih aktualizacij. V bralčevem dojemanju zaradi tega lahko učinkujejo tudi s svojo skušensko doživljajskostjo.

Čeprav smo se uvodoma izognili obravnavi vloge pomenotvornih postopkov iz prejšnjih slogovnih smeri kakor tudi obravnavi usode posameznih sistemov, ki so bili v nekdanjih obdobjih nemara »nosilni«, a so danes le še eden izmed številnih enakovrednih načinov za oblikovanje pomena v besedilu, je nemara prav, če v tej zvezi vendarle omenimo za nekatera sodobna besedila pogost način uporabljanja posameznih pomenskih enot. Tu ne gre za vidno rahljanje pomenskega okvira, marveč za bogatenje osnovnega pomena s postavljanjem pomenske enote v besedilo zdaj v osnovnem (dejanskem) pomenu, zdaj kot skušenske asociacije ali simbola. Za zgled lahko navedemo znani primer trobente iz Kosmačeve *Balade o trobenti in oblaku*, ki je v besedilu v številnih pomenih, od obeh dejanskih pomenov glasbila in njegovega zvoka preko razpoloženskih učinkov ponavljanja tega motiva v različnih delih besedila do simbolnega pomena svetopisemske trobente.³¹ Pomembno je, da so vsi ti pomeni v besedilu povsem poljubno razvrščeni in ne v kakem logičnem zaporedju. Seveda spada tudi to k oblikovanosti besedila, ki je nekako na poseben način zvezano v celoto, če se najprej pojavljajo zveze v kakem posebnem pomenu, dejanski pomen pa je uporabljen šele pozneje. Tako učinkujejo na poseben način rabljene besede kot presenečenja in zlasti v različnih metaforičnih zvezah tudi kot žarišča novih pomenskih razsežnosti. Za primer, da ne gre samo za samostalnike, ampak tudi za glagole, ki so uporabljeni v več pomenskih razsežnostih, naj navedemo še dve zvezi z glagolom *pobrisati* iz istega Kosmačevega dela. V istem besedilu je glagol najpoprej v premarknjenem pomenu: *Nemška smrt je vzdignila roko, da bi jih pobrisala izpred sebe* (Mongole), nekaj odstavkov dalje pa je glagol v dejanskem pomenu: *Začuden Mongol je zabliskal z očmi in prikimal. V popolni tišini je izdrl*

³⁰ Prim. Hans-Peter Bayerdörfer, *Poetik als sprachtheoretisches Problem*, Tübingen: Niemeyer, 1967.

³¹ Prim. Ciril Kosmač, *Tantadruj*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.

*sekiro in z roko pobrisal s tnala od saj počrneli sneg.*³² Seveda je treba ugotoviti, da je dejanski pomen v drugem primeru vsaj nekoliko obremenjen s pomenom iz prvega zgleada. V obeh primerih je razpoznavno ustvarjalčevo hoteno poglobljanje običajnih intencij prikazanih besednih pomenov.

Vsi ti postopki se zvajajo v posplošitev, ki velja za sodobno ustvarjanje v celoti, ne glede na slogovno uvrščenost. Nove besedne zveze in opisana živa paleta pomenskih možnosti, uporabljenih v določenem besedilu, ustvarjajo sproščeno razmerje do jezikovnih sredstev nasploh. Za slovenski umetnostni jezik je posebej pomembno, da meje sistema pisanega knjižnega jezika niso več tabu, novo oblikovanje nastane s prvinaми govornice besede, izrabljenimi v polpremem govoru.³³ To pa pomeni v primerjavi z dosedanjim vztrajanjem pri strukturah pisane besede, največkrat tudi pri stilizaciji govornice besede. To pa pomeni sprostitev predvsem na novo področje tako pomenskih kakor skladijskih možnosti.

2.3 VLOGE SKLADENJSKIH VZORCEV V BESEDILU

Ob opisanem temeljnem dogajanju umetnosti se je treba vprašati še po organizaciji in vlogi različnih skladijskih vzorcev v besedilu. Zastavlja se vprašanje, ali so skladijske možnosti iz tradicionalnega umetnostnega jezika in nove možnosti izrabljene v besedilu tako, da učinkujejo skupaj z vsebino in tudi samostojno kot ornament (ali arhitektura), ali pa omogočajo ubeseditev brez dodatne pretenzije, zgolj tako, da izhajajoč iz logične zasnove pripovedi sledijo besednim pomenom.

Pri obeh vrstah besedil gre za pomen, le da je vrednost oblikovanosti vsakokrat drugačna. V prvi vrsti – najdosledneje smo jih spoznali že v prozi realizma, še bolj moderne (Cankar), je ornamentalno arhitektonska oblikovanost temeljna prvina umetnostnih besedil. Njen nasledek je svojevrsten ritem na eni strani, pri izbiri izraznih sredstev pa ugotavljamo podrejanje zahtevam te vrste oblikovanja. Tam, kjer bi namreč iz logike besedila pričakovali odvisnik, imamo priredje, asindeton, število stavčnih členov je skorajda somerno, v skupini stavkov je ravno tako trden red.

Zgled:

Veter je podil po Ringu oblake prahu. Prijel sem se za klobuk ter stopil

³² Ciril Kosmač, *Balada o trobenti in oblaku*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964, str. 96–101.

³³ Prim. Jože Toporišič, *Slovenski knjižni jezik 4*, Maribor: Obzorja, 1970, str. 169.

na trotoar. Oči so mi bile še nekoliko motne in izmučene od kavarnskega vzduha. Vrh tega sem bil slabe volje; čital sem neko učeno estetično razpravo, in take stvari delujejo name jako neprijetno... A sonce je sijalo in zlati valovi so se razlivali po poslopjih. Prišlo je mimo par krasnih žensk v svetlih pomladnih toaletah, smeh na obrazu in ogenj v očeh. Pozabil sem na estetiko in moje srce se je širilo od tihe radosti ... (*Tisti lepi večeri: 7.*)³⁴

V poznejšem ustvarjanju imamo različne primere te arhitektonske oblikovanosti. Od ekspresionizma sem je praviloma podrejena določenim pomenskim učinkom, ki so pogosto povezani z regionalno določenostjo posameznega besednega umetnika.³⁵ Kaže tudi, da je te vrste oblikovanost besedila tako v kompoziciji kakor v ureditvi manjših delov celote odvisna od avtorjevega cilja pri ubeseditvi. Če je avtorju oblikovanost dosežena zgolj s premikom meja besednih pomenov ali potrebuje kot funkcionalno sredstvo za oblikovanje pomena še posebno ureditev znotraj uporabljenih skladenjskih vzorcev in se tako pokaže težnja po arhitektonski gradnji povedi, imamo opraviti z različnim strukturiranjem vsebinskih prepletov, ki so zajeti v pomene besednih skladenjskih vzorcev.

2.4 CIRIL KOSMAČ

Časovni okvir prikaza najnovejše proze so šestdeseta leta. Prva besedila sežejo v konec petdesetih let, zadnje besedilo nosi letnico 1971.

Prvo besedilo je odlomek iz novele *Tantadruj* Cirila Kosmača. Ubeseditveni postopki so znani že iz Balade o trobenti in oblaku, deloma pa že iz prejšnjih let. Vsi besedni pomeni so podrejeni arhitektonski oblikovanosti. Ta sicer učinkuje avtonomno, kakor v dobi moderne, zato pa dopolnjuje sleherni vzgib pomena, sleherni stopnjevanje. Pomen in arhitektonika tako učinkujeta v medsebojnem delovanju. V tako izrabljeni stavčni strukturi je seveda mogoče, da obkrožen od celote tudi posamičen izraz ohrani polnost svojega pomena in živost predstavne moči.

In kaj sem videl?

Videl sem samega sebe, kako sedim na vrhu sveta, na suhem zidu pri

³⁴ Ivan Cankar, *Tisti lepi večeri, Vinjete*, Zbrano delo 7, Ljubljana: DZS, 1969.

³⁵ Breda Pogorelec, Regionalnost jezikovnega izraza v slovenski besedni umetnosti, 6. SSJLK, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1970, str. 185–195.

borovem gozdičku nad Piranom. Ni bila več noč ne dan. Mesečina je bila tako bleda in prosojna, da je bilo v njeni svetlobi vse kakor iz ledu. Prešnil me je mraz, nato pa sem obstal nepremično, zakaj res je bilo vse ledeno. Ledene so bile hiše pod mano, ledeno je bilo morje, ledene so bile ciprese in beli kamni, ledeno je bilo drevje in ledeni so bili listi, tako ledeni, kakor so zledeneli že pred tisočletjem in več. In nisem videl samo pokrajine okrog sebe, videl sem vso zemeljsko kroglo, in vsa je bila zledenela in mrtva. Ledene in prazne so bile tudi tiste štiri moje doline, ki so po njih odšli moji štirje blagi norci. Vse je bilo mrtvo. Tudi veter je že zdavnaj umrl, popolnoma umrl, umrl do zadnjega diha. Na mrtvem nebu je poševno ležal samo en oblak, dolg in tenak kakor ledena sveča. In vedel sem, da to ni oblak, temveč zadnji zategli človeški krik, ki je zledenel. Nizko pod njim je visel mesec. Visel je za ostro konico ledenega stolpa stare katedrale in bil je preklan na dva kosa. In takšen je zdaj svetil nad zemeljsko kroglo, nad izumrlim sejmiščem človeštva. Bil sem sam, a saj tudi mene ni bilo več. Tukaj je lebdel samo moj preplašeni pogled, ki je tudi zledenel pred tisočletji in več. (*Tantadruj*: 226.)

Plastičnost pomenskih prepletov je v tako rafinirano zgrajenem besedilu dosežena s pomočjo prehajanja na različne ravnine predstavnosti, torej predvsem s pomensko menjavo, ki pa je vsakokrat naznačena z uvodnim napovednim stavkom: *Videl sem ...; In nisem videl ...; In vedel sem ...; In takšen je zdaj svetil*. Pomenski postopek se ponavlja. Osnovna dejanskost se najprej počasi, potem vse hitreje odmika v vizijo, nato v občutje groze in spoznanja. Ta ravnina pomenov je na kraju stopnjevanja z odmikom v surrealistično predstavnost. Podobno pomensko zaporedje (dejanskost v prvem stavku, v drugem absurdno nasprotje) je tudi v zaključku. Zanimiva je igra homonimov z različnima funkcijama (*več*) v sklepu obeh zaključnih stavkov (v prvem stavku del nikalne zveze, v drugem kot časovno števeni adverb).

Od drobnih izraznih sredstev, kazalcev pomenskih obratov, je treba omeniti še oblike polpremega govora, od tega v navedenem odlomku predvsem razširjeno ponavljanje, trditev in nasprotno trditev kot odgovor trditvi v 1. osebi, sredstvo, ki bi lahko imelo na tem mestu tudi docela retorično vrednost, retorično v pomenu klasične oblikovanosti umetnostnega besedila s kategorijami pisane besede.

S skrajšanim odlomkom iz drugega odlomka želimo pokazati, kako živi Kosmaču oblikovana predstava v besedilu. Njena funkcija, omogočiti

asociacijo prebranega, doživetega, spoznanega, je omogočena predvsem z izrazno podobnostjo že povedane sekvence.

Pomahal sem mu in se obrnil proti domu. In spet sem bil ves poln plovitega hrepenenja in rodovitne tesnobe. Šel sem po cesti in se nekoliko majal, zakaj bil sem vse: materin sin in bridki gusar brez enega uhlja in s črno zaplato čez oko, ostareli orel in ostareli vrtiljak, preklani mesec in pokopališka cipresa, odmev svojega glasu in zategli zaledeneli krik, ki zveni v mrtvem brezveterju; bil sem Luka in Rusepatadis, Enaka Palica in Tantadruj. Ni bilo lahko, a vendar sem vse nosil z nepojmljivo radostjo, zakaj bil sem tudi jata svetlo sivih golobov, ki so v nenehnem srebrnem traku leteli skozi mojo dušo. Vse je vršalo okrog mene in nad mano, in zato priznam, čeprav bi to utegnilo škodovati resnosti literature, da sem včasih poskočil kakor Tantadruj. In zakaj ne bi poskočil? Saj sem vendar prepeval tudi njegovo pesmico:
 »N-a nebu je-e sonce, na zemljici mraz.« (*Tantadruj*: 227.)

Ob odlomku kaže mimogrede opozoriti na posebno obliko, ki bi ji lahko rekli pomenski hiazmi (dejanskost/vizija, vizija/dejanskost), kar seveda poveča občutek oblikovanosti tudi pri naštevanju. Motiv/poimenovanje *bil sem tudi jata svetlo sivih golobov* se pojavlja v besedilu novele v treh sekvencah. Najpoprej kot prizor iz dejanskosti, pozneje se spremeni v Tantadrujevo vizijo, dokler na kraju v umetnikovem epilogu ne zaživi kot podoba simbol.

V tej skrajno urejeni zgradbi je vendarle oblika že zrahljana, sproščena. Stavki si sledijo v skoraj govorniški sproščenosti. Izhodišče nove organizacije povedi je lahko v takih primerih zunaj povedi, v prejšnjem besedilu. To je vsekakor v primeru začetka stave v stavku *Ni bilo lahko ...*, čeravno ima nikalnica zaradi svojega položaja tudi vezniško vlogo in je razen tega poudarjena. V tej povedi namreč skladenjski vzorec *To je/ni lahko ...* ni realiziran, zato razumemo obliko, da se sproščeno, kakor je značilno za govor (in situacijo v zvezi z njim), veže oblika na prejšnje izhodišče.

V sodobnih besedilih je ta sprostitev kot rečeno zelo pogosta in je treba zato ta izraz uvrstiti k številnim drugim oblikam premega, polpremega oziroma skritega govora, katerih vloga je nadomestiti ali ponovno vzpostaviti preplet različnih zornih kotov, kar je bilo doseženo s preprostim spreminjanjem pripovedne optike.

2.5 VLADIMIR KAVČIČ, ALOJZ REBULA, PAVLE ZIDAR, JOŽE SNOJ

Rahljanje besednega pomena ob siceršnjem zanemarjanju arhitektonike besedila je značilno za številna besedila šestdesetih let. Skladenjske realizacije so podrejene toku pripovedi, prepleti optik ali njih arhitektonska nadomestitev niso v ospredju pozornosti. Pisatelji izrabljajo bodisi izrazne sprostitev predhodnikov ali pa sami iščejo različna pota, tudi z izrabljanjem različnih slogovnih prijemov za oblikovanje notranjega pomena, ki se bralcu nikakor ne ponuja zgolj z besedo.

Vladimir Kavčič (*Od tu dalje*)³⁶ izrablja način, ki ga razvija reistična smer. Razloček med njim in reisti je seveda v pomenski organizaciji, saj izrablja Kavčič reistično pripoved najpoprej kot del drugače zasnovanega odstavka, sicer pa izključno za markiranje nemoči in stiske.

Kakor nalašč se je tedaj spomnil načelnikovega naročila glede telefona. Planil je pokonci, a se je takoj spet sesedel. Miza mu ni dovolila, da bi se dvignil. Potegnil se je nazaj in razkrečil noge, da bi padel na tla. Stolček je bil preširok. Vse mere so bile do kraja premišljene. Poskušal je na levo, na desno. Neuspeh je bil povsod enak. Pozval se je k razumnosti ter začel načrtno raziskovati mizo, stol in njuno neposredno okolico. Ni bilo izključeno, da je bila tu še kakšna naprava, s katero bi bilo mogoče premikati sedež. Morda bi zadostoval en sam pritisk na gumb ... Preiskal je vso dosegljivo površino. Nič. Vznemirjenost je naraščala. (*Od tu dalje*: 31.)

Poleg omenjenega postopka kaže pokazati še na skriti premi govor. Vidimo ga v pripovedi o akciji in o takojšnjem odgovoru nanjo. Oblike ustvarjajo občutek položajske napetosti, s tem pa je izpolnjen tudi piščev namen potencirati opisano stisko z vsemi prijemi, ki jih dopuščajo snov, izbrana slogovna orientacija in piščev način oblikovanja.

Iskanje novih pomenov ob sicer togi, pisano knjižno zasnovani dikciji je v romanu Alojza Rebule *V Sibilinem vetru*.³⁷ Primer kaže običajno pripovedno tipanje v iskanju novih pomenov. Nove rešitve bo treba primerjati s slovstveno tradicijo, saj je marsikateri novi pomen očitno izpeljan iz realizacij v nekaterih klasičnih besedilih, zlasti pri Cirilu Kosmaču.

Potem se je z rokami na hrbtu zagledal gor v platano: krošnja ji je ka-

³⁶ Vladimir Kavčič, *Od tu dalje*, Ljubljana: Državna založba, 1964

³⁷ Alojz Rebula, *V Sibilinem vetru*, Ljubljana: Slovenska matica, 1968.

kor rožljala od stolčenege zlata, tako ji je listje plamenelo v zatonu. (*V Sibilinem vetru*: 304.)

Težnja po oblikovanosti besedila je spričo malodane zmeraj navzočega tipanja za novim pomenskim odtenkom pri Rebuli potisnjena v ozadje.

Prav tako v ozadju je arhitektonika pri Pavletu Zidarju. Potisnjena je od nove metaforike (v širšem smislu), mestoma tudi iskanja novih pomenskih možnosti, deloma pa tudi od težnje, razkazati to novo metaforiko v skrajno vidni grafični podobi (preprosti stavki v delu *Tumor*,³⁸ enostavna, ponavljajoča, največkrat dvodelna priredna oblika).

Pomenska razrahljanost je ne le v besednih pomenih, zaradi prve osebe je pogost tudi skriti govor. Nove pomenske zveze se od besedila do besedila izmikajo enkratnosti. Zidarjev način pripovedovanja je ob številnih delih mestoma klišeiziran, nenehna prizadevnost za novimi pomeni povzroča namesto sproščenosti nasproten učinek.

Zdaj, gledam z roba belškega polja na prostrano vrbovje. Droben dim se zvija v nič. Krava se pase. Konj je globoko pokopan v jelšah.

Zažvižgam.

Stanko mi odžvižga z isto presunljivostjo. V smeri bajerja je, ugotovim. Sta. Zdrsnem po bregu. Po drsnici, ki je trda in strma. Zletim na dno in tečem, tečem, stečem po planem ko nor. Na mehki stezi se mi začno odpočivati podplati. Bolečina začne odpadati. Hodim neslišno. Na levi se začanja struški bajer, prosojno siv, z odtenkom prosojne modrine samo ob krajeh. Gledam na peskovito dno. Postrvi migljajo ko psi z repi. Lepe so, zdrave kot naše učiteljice, ki globoko dihajo in si žajfajo podpazduhe. (*Dim*: 55.)³⁹

Nenavadna besedna zveza *bolečina začne odpadati* je sicer motivirana v jezikovnih asociacijah, mogočih ob besedi *podplati*, uvedena je z nenavadnim skladenjskim in pomenskim *se mi začno odpočivati podplati*. Učinek in predvsem vpliv Zidarjevega pomenotvornega oblikovanja seveda terjata nadrobno preiskavo.

Med besedila, v katerih je bila sprostitev nekdanjih spon besedišča najbolj do kraja izrabljena, tako da pomensko povsem različne skupine razodevajo tudi različne dele besedila, spada proza Jožeta Snoja. Ker se časovno starejši roman *Hodnik*⁴⁰ v oblikovalnem načinu močno razločuje od

³⁸ Pavle Zidar, *Tumor*, Koper: Lipa, 1970.

³⁹ Pavle Zidar, *Dim (ki diši po sestri Juli)*, Maribor: Obzorja, 1970.

⁴⁰ Jože Snoj, *Hodnik*, Maribor: Obzorja, 1969.

poslednjega romana z naslovom *Negativ Gojka Mrča*,⁴¹ bi bilo treba pokazati obe deli. Odmerjeni prostor prikazovanja te problematike, predvsem pa dejstvo, da je v prvem romanu ob posebni tematiki izrabljen pripovedni način, ki smo ga v razvojnem loku opisali od izhodišča pri Kosmaču, pokazali pa tudi v izpeljavi pri drugih avtorjih, nas sili, da sklenemo prikaz z drugim delom, v katerem je opaziti odločen zasuk v smer arhitektonske oblikovanosti.

V *Negativu Gojka Mrča* je kompozicija določena najpoprej tematsko, nato še oblikovno z naslovi ključnih poglavij. Pripoved je razpeta v različne navidezne optike, ki pa so zaznamovane z različnimi izraznimi sredstvi. Pripoved je v tretji osebi, vendar zlahka prehaja v premi in polpremi govor, skriti govor, kar si vse sledi v organiziranem zaporedju. Vse to pa še vzbuja vtis arhitektonske oblikovanosti, za katero je značilno predvsem, da osnovno izrazno sredstvo ni več oblika pisane/knjižne besede, ampak stilizacija govorjene besede. Končni učinek tega pojava za slovensko besedno umetnost bo treba šele izmeriti. Danes lahko rečemo, da je pomenska zgradba Snojevih besedil v svojem učinku neposredna, približani, in ne odtujeni, so tudi pomensko zahtevnejši segmenti.

Izbrana odlomka kažeta različno zgradbo. Prvi, izhodiščni, je zgrajen s prvinami skritega govora, oblikovanost je dosežena z menjavo asociacij določenega tipa:

Zadaj na hlačnicah, gor do podkolen, pa so medtem nezadržno in preprosto nastajali vodenoblatni madeži. Ne priletavali niso ne sušeče se izstopali iz svetlo sive tkanine. Tudi ni mogoče trditi, da so pršeli nanjo ali da so se lepili na temno sive kvadratke, razmrežene po ceveh hlačnic in od tam navzgor in navzgor, prav do tja, do koder jih sredi hoje in z nazaj zvito glavo sploh ne moreš več vseh bežno preleteti s pogledom, ne da bi vzbudil pozornost mimoidočih. Kratko malo nastajali so [...].
(*Negativ Gojka Mrča*: 5.)

Tudi v nadaljevanju besedila so oblike skritega govora vozlišča pripovednih obratov, hkrati pa oporne točke samega besedila: na primer na zaključku odstavka ponovitev vsebine prejšnjega odstavka in pritrditev: [...] *izbral [...] samo zaradi še kar pravšnjih mer. Res, samo zaradi mer.* Začetek naslednjega odstavka vsebuje skriti/retorični odgovor: *Na, zdaj je pa imel mere.* Oblika izdaja govorno vrsto jezika in uvaja v nadaljnjo pripoved. Ta je v Snojevem besedilu navadno že arhitektonsko grajena, seveda pa je tre-

⁴¹ Jože Snoj, *Negativ Gojka Mrča*, Maribor: Obzorja, 1971.

ba različice te zgradbe iskati v različnih sferah. V menjavi pomena z menjavo jezikovnih oblik, v polpremем pogovoru s samim seboj, v organizaciji prepleta še višje vrste, pripovedi in oblik iz govorjenega jezika.

2.6 SKLEP

Nakazane razvojne težnje v slovenski prozi šestdesetih let kažejo, da se je v nekakšnem oblikovalnem krogu povrnilo prizadevanje po arhitektonskem oblikovanju besedila, le da se to dogaja ob veliki sprostivni izraznih možnosti slovenske besede.

IMENSKO KAZALO

A

Aristotel 25, 44, 196

B

Bayerdörfer, Hans–Peter 126, 138, 178,
260, 290

Bevk, France 49, 56, 58
Kaplan Martin Čedermac 58

Bezljaj, France 229
Biblija 282, 205, 206, 207, 211

Bohorič, Adam 26
Breznik, Anton 27, 107, 222–229
Brižinski spomeniki 26, 135

C

Cankar, Ivan
Cankarjeva dikcija 87
Cankarjev jezik 19, 92, 93, 202, 227,
228
Cankarjev opus 13, 81, 88, 103, 106,
126, 131, 157, 253, 263, 275
Cankarjeva proza 12–16, 19, 21, 65, 67,
80, 81, 84, 87, 93, 95, 98, 108, 113,
129, 130, 140, 142, 143, 145, 165,
200, 208, 265, 277
Cankarjev ritem 104, 158
Cankarjev slog 81, 82, 91, 146, 246
Cankarjev stavek 132
Cankarjeva ubeseditve 83, 207
A jaz pojdem (gl. *Vinjete*) 158
Bebec Martin (gl. *Podobe iz sanj*)
241
Dve družini 108–109

Gomila 98
Gospa Judit 164
Gospod Ognjišček in gospod
Mravljiniček 109
Gospod stotnik (gl. *Podobe iz sanj*)
236
Hlapec Jernej in njegova pravica
115, 118, 132, 276
Hiša Marije Pomočnice 155
Iz življenja odličnega rodoljuba (gl.
Knjiga za lahkomiselne ljudi) 149
Jadac (gl. *Vinjete*) 113
Janeza Trdine zbrani spisi 107
Kadet Milavec (gl. *Podobe iz sanj*)
243
Kako je gospod adjunkt rešil svojo
čast (gl. *Ob zori*) 182–185
Knjiga za lahkomiselne ljudi 150,
169, 185, 233
Kralj Malbus (gl. *Knjiga za*
lahkomiselne ljudi) 233
Krčmar Elija 86, 283
Križ na gori 117, 159, 160
Krpanova kobila 162
Kurentova modrost 276
Leda (gl. *Podobe iz sanj*) 276
Literarno izobraženi ljudje (gl.
Vinjete) 113
Martin Kačur 99
Med zvezdami (gl. *Podobe iz sanj*)
242
Moje izbe 246–252
Morala 227

Nedelja (gl. *Podobe iz sanj*) 283
Nina (gl. *Vinjete*) 257
O človeku, ki je izgubil prepričanje
 (gl. *Vinjete*) 261–262
Ob zori 114–115, 140, 147, 155, 169,
 183, 193
Obnemelost (gl. *Podobe iz sanj*)
 236–238
Ogledalo (gl. *Podobe iz sanj*) 234
Pobratimi (gl. *Podobe iz sanj*)
 240–241
Pod streho 97
Podobe iz sanj 234, 236–244, 248,
 265, 276, 280, 283
Razbojnik Peter 118
Slavnostni govor 109
Spomladanska noč (gl. *Knjiga za*
lahkomiselne ljudi) 186–192
Sraka in lastovice (gl. *Podobe iz*
sanj) 119, 243
Tisti lepi večeri (gl. *Vinjete*) 179–
 181, 185, 262, 264, 292
Tisto vprašanje (gl. *Podobe iz sanj*)
 240, 243
»To so pa rože!« (gl. *Podobe iz*
sanj) 120, 239, 240, 242
Tretja ura (gl. *Podobe iz sanj*)
 265–269
Tujci 146, 172
V poletnem soncu (gl. *Podobe iz*
sanj) 100
Veselejša pesem (gl. *Podobe iz sanj*)
 238, 241, 242
Vinjete 176–180, 184, 185, 246, 261,
 262, 264, 292
Vrzedec (gl. *Podobe iz sanj*) 237,
 239, 240
Za križem 204–206, 214
Zgodbe iz doline šentflorjanske 117
Življenje in smrt Petra Novljana
 115, 116, 155

Cankar, Izidor 93, 141, 145, 154, 155,
 156, 200–202, 255, 259, 274
S poti 255, 259

Cassirer, Ernst 25, 124

G

Gregorčič, Simon 196

H

Humboldt, Wilhelm von 26

J

Jakopič, Rihard 145

Jenko, Simon 74, 196

Jurčič, Josip 66, 224, 228

K

Kavčič, Vladimir 295

Od tu dalje 295

Kersnik, Janko 182, 223–228, 94

Očetov greh 94

Stricu v Ameriko 225

Naši sodniki 225

Kette, Dragotin 21, 46, 106, 169

Kidrič, France 26

Kmecl, Matjaž 27, 146, 149, 151, 160,
 280

Kobal, Fran 198–203

Koblar, France 276–178

Kosmač, Ciril 49, 54, 56, 59, 73, 77,
 121, 275, 290–297

Balada o trobenti in oblaku 291

Pomladni dan 54, 60

Tantadruj 290–294

L

Levstik, Fran 163, 173, 196

Lotman, Jurij Mihajlovič 123, 124, 127,
 138, 287

M

- Mahnič, Joža 91, 93, 97, 131, 144, 158,
208
Merhar, Boris 200, 246
Metelko, Franc Serafin 27
Murn, Josip - Aleksandrov 46, 106,
169

O

- Ocvirk, Anton 91, 93, 131, 151, 158, 159,
200, 278
Opitz, Martin 135

P

- Pahor, Boris 53
Mesto v zalivu 53–54
Paternu, Boris 127, 136, 137
Pirjevec, Dušan 91, 92, 93, 97, 131, 147,
148, 209, 210
Pohlin, Marko 26
Pregelj, Ivan 27, 49, 56, 121, 245,
275–285
Bogovec Jernej 283–285
Matkova Tina 56–57
Prešeren, France 106, 136, 137, 163, 196,
197, 220, 221, 233

R

- Rebula, Alojz 295
V Sibilinem vetru 295–296

S

- Saussure, Ferdinand de 26, 123
Schönleben, Janez Ludvik 52
Snoj, Jože 295–297
Hodnik 296
Negativ Gojka Mrča 297
Sušnik, Franc 55

Š

- Škrabec, Stanislav 27, 147, 173, 224,
229

Šolar, Jakob 222

Šumi, Nace 127, 128, 136, 140, 274

T

- Tavčar, Ivan 65–69, 74–77, 83, 87, 105,
106, 110, 121, 128, 129, 140, 141,
170, 180, 182, 197, 198, 223, 224,
226, 262, 274
Cvetje v jeseni 66
Grogov Matijče 68
Holekova Nežika 69, 70
Kalan 68, 69, 76
Kočarjev gospod 68, 74
Med gorami 66, 128
Mrtva srca 66
Posavčeva češnja 68, 71, 72, 75
Šarevčeva sliva 68, 71–76
Tržačan 68
Visoška kronika 66
4000 66

Trdina, Janez 107

Trdina, Silva 27

Trubar, Primož 222, 228, 232

Tuma, Henrik 91

V

- Veda* 201
Vodnik, Valentin 26, 27, 49, 221
Voranc, Prežihov 16, 49, 55, 60, 77,
121, 275
Greb na odoru 55, 60, 61

Z

- Zadravec, Franc 131, 162, 164, 234, 245
Zidar, Pavle 295, 296
Tumor 296
Dim 296

Ž

Župančič, Oton 46, 49, 106, 169, 277

STVARNO KAZALO

- A
aktualizacija 82, 127, 138, 182, 185, 212, 250, 256, 290
 pomenska 182, 285, 250, 256
alegorija 49, 146, 149, 151, 157, 259, 265
anafora 139, 147, 192, 205, 251, 265, 266, 277
analiza jezikovnostilistična 63, 167
 jezikvoslogovna (gl. jezikovnostilistična) 84, 51
antika 139, 163, 256, 259
apostrofa 46, 168, 211, 249
arheologija jezikovna 41
arhitektonika 292, 295, 296
asindeton 57, 58, 59, 97, 100, 113, 211, 227, 291
avtomatizem 40, 138, 171
 jezikovni 40
- B
barok 44, 135, 136, 189, 196, 197, 221, 233, 234, 277
beseda prevzeta 32, 33, 34, 172
 umetnostna 83, 88, 135, 163, 287, 288
besediljenje 35, 41, 42, 44, 189
besedilo pripovedno 217
 umetno 55
 umetnostno 32, 45, 49, 84, 88, 123, 167, 173, 195, 260, 287
besediloslovje 27, 168, 260
besedni red 15, 27, 42, 58, 59, 87, 98, 137, 139, 145, 148, 158, 164, 173, 174, 224, 227, 257
besedotvorje 82, 173
- bralec 97, 104, 107, 122, 124, 138, 167, 190, 206, 231, 259
- C
cankariana 103
- Č
člen stavčni 148
členitev dvojna 100, 139, 143, 209, 210, 215, 250
 trojna 99, 136, 139, 143, 209, 250
členitev po aktualnosti 58, 86, 177, 178, 206, 250
- D
dekadenca 46–48, 87, 111, 113, 131, 142, 143, 145, 153, 157, 174, 181, 246, 275, 277
dejanje govorno 39, 40, 168, 252
denotat 247
dialektologija 27
dialog 54, 59, 76, 158, 168, 178, 180
dikcija umetelna 139, 278
drama 83, 199
dvodelnost 97
dvojezikovnost 31
- E
ekspresionizem 44, 47, 48, 57, 65, 100, 121, 140, 142, 146, 149, 153, 174, 193, 236, 242, 245, 265, 288, 289, 292
epitoneza 74, 158, 159, 182, 187, 238, 247
- F
fabuliranje 277

- figura gramatična 82, 85–87, 130, 133,
146, 158, 163, 171
hiazemska 209
medstavčna 110
okrasna 171
skladenjska 27, 47, 130, 131, 146,
147, 158, 164, 177
trodelna 115, 97
večdelna 110
- figuriranje gramatično 84, 85, 86, 118,
172
zgodovinsko 277
- filozofija 25, 29, 43, 136, 221, 229
- fin de siècle 46, 48, 113, 114, 120, 129,
153, 228
- fonologija 232
- fonem 232
- frazem 172, 183
- frazeologem 83, 149, 150, 207, 217, 258,
260, 268
- frazeologija 44, 86, 184, 197, 252
- G
- glagol 42, 44, 59, 78, 84, 99, 110, 148,
159, 172, 212, 216, 232, 235, 240, 262,
266, 280, 283, 284, 290
- glagolnik 86, 235, 238, 284, 288, 289
- govorica meščanska 164, 225
- govorništvo 27, 149
- H
- hiperboliziranje besedila 278, 282
- historizem 170–172
- hotenje izpovedno 83, 110, 229, 233,
244, 260
- humor 143, 162, 163, 243
- I
- idiolet 37
- idiom 37
- iktus 148
- ime lastno 236, 257
- impresionizem 73, 81, 85, 108, 142, 153,
174
- ironija 85, 113, 117, 129, 146, 181, 183, 188,
189, 190, 228
romantična 163
- J
- jezik biblijski 205–208, 121, 214
drugi 36
državni 36
govorni 39, 54, 130, 147, 151, 184
javni 36
knjižni 52, 53
pesniški 197, 228, 262
pisni 34, 52, 54, 130, 147
prvi 36
slovenski 31, 36, 220, 262
standardni 32, 157, 163, 224, 263
tuji 53
umetnostni 45, 49, 81, 83, 126, 167,
197, 223, 285, 291
uradni 36
- jezikoslovje pragmatiko 168
- K
- klasicizem 46, 85, 196, 233
- književnost 27, 167, 169, 197, 220, 229,
260, 261
cerkvena 197, 220–221
- komentar 69, 72, 84, 112, 130, 170, 183
pisatelj 71, 83, 110, 284
- kompozicija 47, 76, 82, 93, 128, 130, 141,
180, 201, 275
- kritika 83, 154, 200
literarna 103
- kultura 60, 125
jezikovna 36
- kvaliteta 222, 224, 226, 228, 229, 287
- L
- leksem 41, 42, 213, 215, 248, 252, 257
- literatura 46, 103, 109, 110, 112, 143,
147, 151, 161, 197, 223, 226, 229
evropska 92, 105
- litota 164

M

- medbesedilnost 32, 197
- metafora 44, 48, 60, 73, 83, 86, 87, 93, 98, 99, 100, 114, 118, 119, 121, 131, 135, 138, 139, 144, 146, 149, 159
 - frazeološka 150
 - ljudska 239, 261
 - osamosvojena 116, 150, 249
- metaforizacija 245, 249, 256, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 269
- metajezik 31, 33, 154
- metonomija 118, 211, 255
- mikrostruktura 289
- modaliteta 56, 237, 238
 - metafore 237
- moderna/Moderna 43, 47, 49, 65, 68, 81, 84, 103, 104, 105, 106, 136, 140, 153, 169, 170, 171, 172, 273, 275
- motiv 145, 180, 200, 212, 264, 266
 - biblijski 208

N

- naklonskost 68, 84, 85, 130, 144
- naslov 68, 112, 176, 185, 247
- naturalizem 46, 92, 103, 106, 142, 198, 202
- nemščina 33–35, 221
- norma 52, 140, 221
 - jezikovna 31
 - knjižnojezikovna 32, 34, 52, 221, 140
 - pisna 140

O

- obdobje 52, 65, 95, 135, 272
 - slogovno 52, 95, 135
- oblika 48, 65, 76, 85, 92, 95, 104, 108, 143, 147, 157, 181, 221, 236, 274, 288
 - stalna, sporočanjka 31, 168
- oblikovanje 40, 45, 48, 53, 56, 67, 93, 100, 112, 125, 141, 143, 151, 157, 163
 - umetelno 55, 143, 196, 256
- oblikovanost 196, 256
- obredje 39
- odstavek 72, 82, 93, 98, 235

oksimoron 190

opis 26, 27

- domačijski 239
- krajijski 108
- osebe 108

opismenjevanje 26, 30, 37, 41

ornament 85, 99, 119, 121, 291

ornamentiranje 112, 113

ornamentiranost 209

oseba 215

- prva 84, 110, 163, 268, 266, 296

P

personifikacija 263, 264, 266

perspektiva 86, 130, 248

- osebna 141
- modalna 141

pesnik 32, 130, 201, 234, 235

pisava 37, 40, 153

plan prvi 110

- drugi 110

poetika 26, 33, 45, 128, 136, 139, 148, 277

- naravna 139
- zgodovinska 70

poimenovanje 36, 44, 108, 112, 149, 157, 257, 269, 274

- terminološko 112

polisindeton 75, 208, 215

polje 85, 119, 150, 151, 179, 183, 248, 249, 253

- metaforično 150, 151
- semantično 159

polstavek 44, 187, 217

- deležniški 186

pomen 44, 96, 142, 175, 176, 180, 181, 223, 224, 257

- metaforični 216, 249, 250, 258
- nemetaforični 250, 258

- pragmatski 168

popačenka 32

povest 66, 94, 154, 200, 276

pragmatika 27

prenos 83, 138, 146, 149, 151, 247, 256

- metaforični 253, 262, 259, 265
- metaforično-simbolni 247

metonimični 253
 prenovitev 172, 205, 209
 preplet tematski 181
 prevzemanje 32, 34, 280
 pridevnik 72, 73, 85, 110, 147, 148, 164,
 257, 258, 279, 281, 283
 primera 150, 186, 240, 242, 249
 pripoved realistična 124, 141
 tretjeosebna 276
 priredje protivno 57, 59, 233, 248
 prislov 68, 76, 84, 110, 112, 171, 172, 185,
 186, 280
 pritisk 34, 36, 38, 107
 program slovstveni 82, 84
 literarni 47, 123, 126
 protestantizem 26, 52, 135, 197
 publicistika 83, 145, 225, 258

R

ravnina pripovedna 67, 70
 skladenjska 82, 138, 144, 154, 245,
 248
 raven skladenjska 138
 slogovna 248
 sporazumevalna 36
 razčlenjenost pomenska 253
 razlaga literarna 105, 151
 semantična 81, 93
 razmerje ubeseditveno 83, 85
 vzročno 282

razvoj jezikovni 35, 43
 slogovni 25, 29–44, 43, 81, 108, 124,
 126, 127, 142, 151
 slovenskega knjižnega jezika 33, 35,
 193, 220

realizem 48, 104, 106, 131, 145, 155
 regionalnost jezikovnega izraza 51–62
 renesansa 25, 85, 96, 135, 189, 197, 233,
 277

retorika bivanjska 27
 klasična 25, 26, 27, 41, 45, 70, 85,
 173, 203, 245, 255

ritem 58, 91, 92, 143, 158, 159, 187
 romantika 46, 87, 135, 136, 153, 155, 196

S

samostalnik izpridevniški 279
 semantika 47, 86, 110, 111, 114, 120, 121,
 235, 287
 senčenje 70, 76, 99, 280
 secesija 46, 87, 95, 108, 113, 136, 143, 145,
 148, 181, 197
 sholastika 25
 simbol 73, 157–161, 239, 294
 simbolika krščanska 82
 semantična 115–116
 sintaktična 115–116
 simbolizem 46, 117–118, 153–161
 sinekdoha 149, 151, 172
 sinonimika izotopična 263
 sistem jezikovni 26, 232
 skladnja 37, 38, 53, 103, 168, 173, 189
 skladnik 138, 139, 278
 sleng 163, 164
 slikarstvo 66, 145, 242
 slog (gl. stil) 42–48, 51, 52, 82, 91, 125,
 128, 163, 195, 200
 historični 136
 zgodovinski (gl. historični) 96
 slovnica 91, 121, 171
 zgodovinska 27
 snov 57, 83, 95, 155, 202, 229
 sonet 136
 stavek deležniški 235
 eliptični 97
 podredni 75, 93, 235
 priredni 75, 93, 96
 prosti 74, 96, 97
 umetelni 147
 stil (gl. slog) 202, 221, 155, 156, 229
 stilem 76, 208, 288
 stilistika jezikovna 11, 81, 104, 274
 stilizacija 84–87, 99, 105, 139, 145, 149,
 157, 214
 umetelna 104
 stik jezikovni 33, 34
 struktura besedila 105, 287
 pomenska 46, 47, 85
 stavčna, brezagentna 279, 283–284
 stavčna, deagentna 279, 283–284

subjekt lirski 177, 178, 189, 191
svoboda pesniška 136, 148

T

tematika 66, 73, 75, 113, 121, 160, 180,
208, 280
krajinska 108, 117
teorija literarna 27, 45
termin strokovni 32, 112, 260
tradicija knjižna 220
tristavčje 159
trodelnost 97, 98
trop 49, 82, 87, 118, 151, 172, 279
tujka 87, 112, 145, 181, 222, 224, 225, 228
findesièclovska 228

U

ubeseditiv 45, 87, 104, 108, 127, 131,
274–278, 291
učinek slogovni 91, 145, 186, 215, 248
ritmični 209
učinkovanje frazeološko 149
umetnost 25
umetnik 51, 55, 104, 130, 141, 157, 231
umetnina besedna 52, 127
umetnost besedna 38, 49, 231
likovna 232
neretorična 46

V

veda literarna 45, 124, 261
veriga govorna 96, 273
veznik 58, 59, 75, 208, 211, 233, 283
vinjeta 174–179, 180, 185

vsebinska predmetna 65
idejna 124
vzorec besedilni 43, 169, 193
skladenjski 294
stavčni 96, 107, 108, 113–115, 119, 139

Z

zakonitost slogovna 232
zastranitev 47, 49, 57, 71, 190, 248, 251,
258, 277
zgodba 67, 68, 70, 72, 83, 104, 105, 110,
130, 170, 177, 178, 204, 259, 264
zgovornost 56, 57
zgradba besedila, polna 56–60
besedila, intenzivna 60–62
stavčna, dvojna 100, 136, 139, 143,
209, 210
nadpovedna 112, 143
stavčna 115, 233, 245
zmožnost jezikovna 31, 37, 245
značaj lirski 103
znamenje grafično 82, 234, 296
znanost literarna 45, 112, 123, 231
lingvistična 29, 41, 231
zveza arhaična 248
besedna 82, 138, 162, 173, 176, 186,
187, 289, 290
nadpovedna 109, 113
stavčna 57, 59, 94, 96, 154, 221, 224
zvrst funkcijska 31, 45, 83, 126
jezikovna 35, 136

Ž

žanr literarni 83

VIRI

- BEVK, France, 1956: *Kaplan Martin Čedermac*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- CANKAR, Ivan, 1969: *A jaz pojdem. Vinjete*. Zbrano delo 7. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Bebec Martin. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1967: *Dve družini*. Zbrano delo 6. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1969: *Epilog. Vinjete*. Zbrano delo 7. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1967: *Gomila*. Zbrano delo 6. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1970: *Gospa Judit*. Zbrano delo 12. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Gospod stotnik. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1968: *Iz življenja odličnega rodoljuba. Knjiga za labkomiselne ljudi*. Zbrano delo 8. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1969: *Jadac. Vinjete*. Zbrano delo 7. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Kadet Milavec. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1970: *Kako je gospod adjunkt rešil svojo čast*. Zbrano delo 9. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1969: *Krčmar Elija. Troje povesti*. Zbrano delo 19. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1970: *Križ na gori*. Zbrano delo 12. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1972: *Krpanova kobila*. Zbrano delo 15. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Kurentova modrost*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Leda. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1969: *Literarno izobraženi ljudje. Vinjete*. Zbrano delo 7. Ljubljana:

- DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1970: *Martin Kačur*. Zbrano delo 14. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Med zvezdami. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Moje izbe*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1976: *Morala*. Zbrano delo 6. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Nedelja. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1969: *Nina. Vinjete*. Zbrano delo 7. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1969: *O človeku, ki je izgubil prepričanje*. Vinjete. Zbrano delo 7. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1969: *Ob zori*. Zbrano delo 9. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Obnemelost. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Ogledalo. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Pobratimi. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1967: *Pod strebo*. Zbrano delo 6. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1972: *Razbojnik Peter. Zgodbe iz doline šentflorjanske*. Zbrano delo 16. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1967: *Slavnostni govor*. Zbrano delo 6. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1968: *Spomladanska noč. Knjiga za labkomiselne ljudi*. Zbrano delo 8. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Sraka in lastovice. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1969: *Tisti lepi večeri. Vinjete*. Zbrano delo 7. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Tisto vprašanje. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *»To so pa rože!«*. *Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Tretja ura. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1970: *Tujci*. Zbrano delo 9. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *V poletnem soncu. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.

- na: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Veselejša pesem. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1975: *Vrzedenc. Podobe iz sanj*. Zbrano delo 23. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1974: *Za križem*. Zbrano delo 17. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1971: *Življenje in smrt Petra Novljana*. Zbrano delo 10. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- KAVČIČ, Vladimir, 1964: *Od tu dalje*. Ljubljana: Državna založba.
- KERSNIK, Janko, 1952: *Naši sodniki*. Zbrano delo 5. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1951: *Očetov greh*. Zbrano delo 4. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1952: *Stricu v Ameriko*. Zbrano delo 5. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- KOSMAČ, Ciril, 1970: *Pomladni dan*. Izbrano delo 3. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- –, 1964: *Tantadruj*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- PAHOR, Boris, 1964: *Mesto v zalivu*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PREGELJ, Ivan, 1964: *Bogovec Jernej*. Izbrana dela 3. Celje: Mohorjeva družba.
- –, 1962: *Matkova Tina*. Izbrana dela 1. Celje: Mohorjeva družba.
- –, 1964: *Plebanus Joannes*. Izbrana dela 3. Celje: Mohorjeva družba.
- –, 1966: *Simon iz Praš*. Izbrana dela 5. Celje: Mohorjeva družba.
- PREŠEREN, France, 1965: *Sonetni venec*. Zbrano delo 1. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1965: *Nova pisarija*. Zbrano delo 1. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- PREŽIHOV VORANC, 1964: *Greh na odoru*. Zbrano delo 2. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- REBULA, Alojz, 1968: *V Sibilinem vetru*. Ljubljana: Slovenska matica.
- SNOJ, Jože, 1969: *Hodnik*. Maribor: Obzorja.
- –, 1971: *Negativ Gojka Mrča*. Maribor: Obzorja.
- SUŠNIK, Franc, 1968: *Naša gora. In kaj so ljudje ko lesovi*. Maribor: Obzorja.
- TAVČAR, Ivan, 1953: *Gričarjev Blaže*. Zbrano delo 3. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1953: *Grogov Matijče*. Zbrano delo 3. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1953: *Holekova Nežika*. Zbrano delo 3. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1953: *Kalan*. Zbrano delo 3. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.

- –, 1953: *Kočarjev gospod*. Zbrano delo 3. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1953: *Posavčeva češnja*. Zbrano delo 3. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1953: *Šarevčeva slova*. Zbrano delo 3. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1953: *Tržičan*. Zbrano delo 3. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- TRUBAR, Primož, 1986: *Ena dolga predgovor k Novemu testamentu*. Reprint. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ZIDAR, Pavle, 1970: *Dim (ki diši po sestri Juli)*. Maribor: Obzorja.
- –, 1970: *Tumor*. Koper: Lipa.

LITERATURA

- ARISTOTELES, 1982: *Poetika*. Druga, dopolnjena izdaja. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- BAJEC, Anton, KOLARIČ, Rudolf, RUPEL, Mirko, 1956: *Slovenska slovnica*. Ljubljana: DZS.
- BAUER, Jaroslav, GREPL, Miroslav, 1975: *Skladba spisovne češtiny*. Praga: SPN.
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter, 1967: *Poetik als sprachtheoretisches Problem*. Tübingen: Niemeyer.
- BEAUGRANDE, Robert-Alain de, DRESSLER, Wolfgang Ulrich, 1992: *Uvod v besediloslovje*. Ljubljana: Park.
- BERNIK, France, 1983: *Tipologija Cankarjeve proze*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- BORŠNIK, Marja, 1973: *Ivan Tavčar, leposlovni ustvarjalec*. Maribor: Obzorja.
- BREZNIK, Anton, 1967: *Življenje besed*. Prir. Jakob Šolar. Maribor: Obzorja.
- BRINKER, Klaus, 1985: *Linguistische Textanalyse*. Berlin: Schmidt.
- CANKAR, Ivan, 1975: *Janeza Trdine zbrani spisi*. Zbrano delo 24. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- –, 1976: *Pisma Henriku Tumi*. Zbrano delo 30. Ljubljana: DZS. Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev.
- CANKAR, Izidor, 1919: *S poti*. Ljubljana: Nova založba.
- –, 1926: *Uvod v umevanje likovne umetnosti*. Sistematika stila. Ljubljana: Narodna galerija.
- –, 1925–1936: *Uvodi k Zbranim spisom Ivana Cankarja* 1–20. Ljubljana: Nova založba.
- CASSIRER, Ernst, 1956: *Philosophie der symbolischen Formen*. Die Sprache. Oxford: Cassirer.
- COSERIU, Eugenio, 1981: *Textlinguistik*. Tübingen: Narr.
- DANEŠ, František, 1957: *Intonace a věta ve spisovné češtině*. Praga.
- DANEŠ, František, VIEHWEGER, Dieter (ur.), 1977: *Probleme der Textgrammatik*. Studia grammatica 18. Berlin: Akademie der Wissenschaften.
- GRAMMATIKA SOVREMENNOGO RUSSKOGO LITERATURNOGO JAZYKA, 1970, r. N. Ju. Švedova (et al.). Moskva: Nauka.
- GRAMATYKA WSPÓLCZESNEGO JĘZYKA POLSKIEGO, 1984, r. Maciej Grochowski (et al.). Varšava: PWN.
- GREPL, Miroslav, KARLIK, Petr, 1986:

- Skladba spisovné češtiny*. Praga: SPN.
- HAJIČOVÁ, Eva, BURÁŇOVÁ, Eva, SGALL, Petr, 1980: *Aktuální členění věty v češtině*. Praga: Academia.
- HAVRANEK, Bohuslav, 1963: *Studie o spisovném jazyce*. Praga: CAD.
- HEINEMANN, Wolfgang, VIEHWEGER, Dieter, 1991: *Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.
- INGARDEN, Roman, 1960: *O dziele literackim*. Varšava: PWN.
- KALLMEYER, Werner, KLEIN Wolfgang, MEYER-HERMAN, Reinhard, NETZER, Klaus, SIEBERT, Hans-Jurgen, 1980: *Lektürekolleg zur Band 1: Einführung*. Frankfurt: Athenäum.
- KMECL, Matjaž, 1976: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Borec.
- KRŽIŠNIK KOLŠEK, Erika, 1988: *Frazeologija v moderni*. Magistrska naloga. Ljubljana: Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta.
- KRŽIŠNIK, Erika, 1977: *Zanikanje in njegova vloga v Cankarjevih Vinjetah*. Diplomaska naloga. Ljubljana: Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta.
- KRŽIŠNIK, Erika, 1990: *Tipologija frazeoloških prenovitev v Cankarjevih prozih besedilih*. Slavistična revija 38/4. 399–420.
- LAUSBERG, Heinrich, 1973: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München: Max Hüber.
- LOTMAN, Jurij Mihajlovič, 1970: *Predavanja iz strukturalne poetike*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- –, 1970: *Struktura hudožestvennega teksta*. Moskva: Iskusstvo.
- –, 1971: *Die Struktur des Künstlerischen Textes*. Providence: The Brown University.
- MACK, Dorothy, 1975: *Metaphoring as Speech Act: Some Happiness Conditions for Implicit Similes and Simple Metaphors*. *Poetics* 4, 2/3 (14/15). 221–256.
- MAHNIČ, Joža, 1957: *Slog in ritem v Cankarjevi prozi*. *Jezik in slovstvo* 2/4. 152–159.
- MAHNIČ, Joža, 1957: *Slog in ritem v Cankarjevi prozi*. *Jezik in slovstvo* 2/5. 208–217.
- –, 1964: *Oblikovno izrazne prvine njegovega ustvarjanja. Obdobje moderne*. V: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Ljubljana: Slovenska matica.
- MIDOŇSKA, Ewa, KULAWIK, Adam, TATARA, Marian, 1974: *Zarys Poetyki*. Varšava: PWN.
- OCVIRK, Anton, 1967–1976: *Študije k Zbranemu delu Ivana Cankarja*. Ljubljana: DZS.
- OPITZ, Martin, 1970: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Stuttgart: Cornelius Sommer.
- PATERNU, Boris, 1974: *Pogledi na slovensko književnost*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- –, 1976–1977: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PIRJEVEC, Dušan, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: CZ.
- POGORELEC, Breda, 1972: *Dopolnilnik (povedkov prilastek) v*

- slovenski skladnji. *Lingvistika* 12. 315–327.
- PRETNAR, Tone, 1988: *Mickiewicz i Prešeren*. Ze studiów nad polskim i słoweńskim wierszem romantycznym. Doktorska disertacija. Varšava: Instytut badań literackich PAU.
- RICOEUR, Paul, 1981: *Živa metafora*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- SAJOVIC, Tomaž, 1977: *Pomenske strukture v Tavčarjevi kratki prozi med letoma 1871 in 1888*. Diplomaska naloga. Ljubljana: Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta.
- –, 1980: Pomen krajinskih opisov v Tavčarjevi zgodnji prozi (1871–1875). *Jezik in slovstvo* 26/3. 99–104.
- –, 1991: *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Oddelek za slavistiko, Filozofska fakulteta.
- –, 1994: Funkcija uvodov v Kernikovem besedilu Ponkrčev oča in Tavčarjevem Kobiljekarju. *Uporabno jezikoslovje* 2. Ljubljana: Društvo za uporabno jezikoslovje Slovenije. 100–117.
- SLOVAR SLOVENSKEGA KNJIŽNEGA JEZIKA I–V, 1970–1991. Ljubljana: SAZU, DZS.
- SLOVENSKI PRAVOPIS, 1990. Ljubljana: SAZU, DZS.
- STAMAČ, Ante, 1978: *Teorija metafore*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine.
- ŠKRABEC, Stanislav, 1998: *O glasu in naglasu našega jezika v izreki in pisavi*. Jezikoslovna dela 4. Nova Gorica: FSK.
- ŠUMI, Nace, 1975: Likovna Moderna in slovenstvo. *Pogledi na slovensko umetnost*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- –, 1975: Slovenstvo v umetnosti XIX. stoletja. 11. SSJLK (Dodatek). Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- –, 1976: Ivan Cankar in slovenska Moderna. 12. SSJLK. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- THON, Luise, 1928: *Die Sprache des deutschen Impressionismus*. München: Max Hüber.
- TOPORIŠIČ, Jože, 1967: *Slovenski knjižni jezik* 3. Maribor: Obzorja.
- –, 1970: *Slovenski knjižni jezik* 4. Maribor: Obzorja.
- –, 1976: *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja.
- –, 1982: *Nova slovenska skladnja*. Ljubljana: DZS.
- VEDA, dvomesečnik za znanost in kulturo, 1912, 2. letnik. Goriška tiskarna.
- WEINRICH, Uriel, 1974: *Lingue in contatto*. Torino: Boringhieri.
- ZADRAVEC, Franc, 1969: Satira v Cankarjevi pesmi, prozi in dramatici. *Slavistična revija* 17/1. 203–239.
- –, 1975/76: Cankarjevi pogledi na jezik. *Jezik in slovstvo* 21/8. 241–250.
- –, 1976: *Agonija veljakov v Cankarjevi satirični prozi*. Maribor: Obzorja.
- –, 1976: Iz Cankarjeve poetike – beseda in literatura. XII. SSJLK. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

FOTOGRAFIJE



SLIKA 1: Razred Brede Pogorelec v Državni klasični gimnaziji v prvih vojnih letih. Stoji druga z leve.



SLIKA 2: Študentska leta. Z odvetnikom Poljanškom in neznanim študentom.



Split, juli 1952

v. Lore Stähle

SLIKA 3: Z ekskurzije v Dalmacijo (Split, Dubrovnik itd.) julija 1952. Spredaj (z leve): Vlasta Pacheiner, Marta Gliha, Breda Pogorelec; zadaj Evald Koren, Nemka Lore Stähle (medicinska sestra iz Stuttgarta) in neznani študent primerjalne književnosti.



SLIKA 4: Skupinska fotografija s prof. dr. Antonom Ocvirkom. Breda Pogorelec nosi očala in je na desni strani slike zadaj.



SLIKA 5: Na Derčevi ulici pri prof. dr. Evaldu Korenu, 8. 9. 1965: (z leve) Marjana Kobe, Katarina Bogataj, Breda Vrhovec, za njo Zdenka Koren, Breda Pogorelec in Vasilij Melik.



SLIKA 6: Skupinska slika zaposlenih na Oddelku za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, Ljubljana, 1978. Breda Pogorelec je četrta z desne v drugi vrsti.



SLIKA 7: Na izletu v 80. letih, Vesna Požgaj Hadži, neznanec, Tomaž Sajovic, Breda Pogorelec.



SLIKA 8: Ob otvoritvi Seminarja slovenskega jezika, literature in kulture, 2004.



SLIKA 9: Diskusija po tiskovni konferenci na ZRC SAZU, 2006.

BIBLIOGRAFIJA BREDE POGORELEC

Anka Sollner Perdih

1950

B

Ob izidu novega slovenskega pravopisa. – Ljudska pravica 11, št. 115, 15. maj 1950.

Še nekaj pripomb k članku o študijskih problemih v slovanskem seminarju. – Študentski list 3, št. 4, 20. dec. 1950.

1951

B

Jezik – narodova zakladnica: o vlogi slovenskega jezika v srednji šoli. – Srednješolski list II, št. 8, 1. feb. 1951.

Nekaj misli ob štiristoletnici slovenske knjige. – Prosvetni delavec 2, št. 14, 1. okt. 1951.

1954

B

Ob robu. – Bori: zbornik za književnost in kulturo, jesen 1954, str. 24–29.

Problemi višjega šolstva v Posavju. – Posavski tednik 7, št. 42, 23. okt. 1954.

1955

B

Galeb, list za mladino. – Bori 1, št. 1, 1955, str. 53–54.

Glose ob novi Magajnovi knjigi. – Bori 1, št. 4, 1955, str. 229–234.

O knjigi novel z naslovom Zgodbe o lepih ženah Bogomirja Magajne.

Jezik in slovstvo. – Bori 1, št. 5/6, 1955, str. 374–375.

Podpis B. P.

Mednarodni slavistični sestanek. – Bori 1, št. 5/6, 1955, str. 383–384.

Podpis Pogorelec Breda. – Poročilo o mednarodnem slavističnem posvetovanju v Beogradu od 15. do 21. septembra 1955.

Razširil bi roke in trepetaje zavpil v daljavo. – Bori 1, št. 5/6, 1955, str. 372–373.

Ob pesniški zbirki I. Minattija Pa bo pomlad prišla. – Podpis Marjeta Srebotnjak.

1956

B

Nekaj misli ob jubileju Marje Boršnikove. – Naši razgledi 5, št. 3, 11. feb. 1956, str. 69.

Odgovori na vprašanja. – Jezik in slovstvo 1, št. 6/7, 1955/1956, str. 222–224.

Sintaktične napake v šolskih nalogah. – Jezik in slovstvo 1, št. 6/7, 1955/56, str. 202–210.

Slavistična revija VIII, 3–4. – Naši razgledi 5, št. 11, 9. jun. 1956, str. 282–283.

1958

B

Arne Gallis, The syntax of relative clauses in Serbo-Coratian, Oslo 1956, 186 S. – Wiener slavistisches Jahrbuch 6, 1957/58, str. 183–187.

Srečanja – vtisi – utrinki: pismo iz Poljske. – Naši razgledi 7, št. 9, 10. maj 1958, str. 224–225.

1959

B

Nekaj krakovskih zanimivosti. – TT 7, št. 8, 25. feb. 1959, str. 6.

Ob II. kongresu jugoslovanskih slavistov. – Naši razgledi 8, št. 19, 17. okt. 1959, str. 453–455.

Profesorju Nitschu v spomin. – Jezik in slovstvo 4, št. 5, 1958/1959, str. 152–154.

1960

A

Začetni problemi sistematičnega raziskovanja slovenske sintakse. – Jezik (Zagreb) 8, 1959/69, str. 143–155.

B

Jezik – literatura – šola. – Naši razgledi 9, št. 19, 15. okt. 1960, str. 445–449.

Sodelovali so: Štefan Barbarič, France Bernik, Alfonz Gspan, Bruno Hartman, Marija Jamar, Bistrica Mirkulovska, Boris Paternu, Fran Petre, Dušan Pirjevec, Breda Pogorelec (str. 247), Miloš Poljanšek, Janez Rotar, Mirko Rupel, Jože Šifrer, Ivan Tominec, Boris Urbančič in Franc Zadavec.

O nekaterih problemih kibernetike. – Naši razgledi 9, št. 18, 24. sep. 1960, str. 418–419.

Priredila A. C.

O študiju slovenskega jezika v okviru tristopenjskega pouka na ljubljanski slavistiki. – Naši razgledi 9, št. 7, 9. apr. 1960, str. 149–150, 155.

Del spremnega besedila k novemu učnemu načrtu za predmet Slovenski knjižni jezik in stilistika. Sestavni del besedila je tudi z reformo 1960 sprejeti učni načrt s predmetnikom.

Poljski kulturni drobiž. – Naši razgledi 9, št. 16, 27. avg. 1960, str. 382.

Podpis A. C.

Predavanja v slavističnem društvu. – Jezik in slovstvo 5, št. 8, 1959/1960, ov. II–IV.

Drugi del članka s tem naslovom. Avtor prvega dela je Boris Paternu.

Slavistična revija. – Naši razgledi 9, št. 15, 6. avg. 1960, str. 357–358.

O Slavistični reviji, letn. 11, št. 3/4, 1958.

D

Dobri prijatelji: komedija v treh dejanjih / Pierre Barillet – Jean-Pierre Gredy; [prevedla Breda Pogorelec].

Besedilo je bilo prevedeno za Šentjakobsko gledališče v Ljubljani, in sicer za zadnjo uprizoritev v sezoni 1959/60.

1961

A

O pluskvamperfektu v knjižni slovenščini. – Jezik in slovstvo 6, št. 5, 1960/61, str. 152–160.

B

Še o slovenskem jeziku. – Naši razgledi 10, št. 15, 5. avg. 1961, str. 365–366.

D

Smrt inteligenta; Začarana kočija / Konstanty Ildefons Gałczyński; prevedla Breda Pogorelec in Venio Taufer. – Perspektive 1, št. 6, feb. 1960/61, str. 723–739.

Z vrati treskajo: komedija v treh dejanjih / Michel Fermaud; [prevedla B[reda]. P[ogorelec].].

Besedilo je bilo prevedeno za Šentjakobsko gledališče v Ljubljani, in sicer kot 8. uprizoritev v sezoni 1960/61.

1962

B

Ob testih za slovenščino. – Naši razgledi 11, št. 8, 21. apr. 1963, str. 151–152.

Slovenski pravopis 1962. – Problemi 1, št. 2, 1962, str. 102–107; št. 3, str. 272–282.

Slovenski pravopis 1962. – Naši razgledi 11, št. 20, 20. okt. 1962, str. 393–394; št. 21, 3. nov. 1962, str. 412–413.

1963

A

Veznik v slovenščini: disertacija. – Ljubljana, 1963. – 573 f.

B

Teorija in praksa v slovenskem jeziku. – Naši razgledi 12, št. 15, 10. avg. 1963, str. 300.

Vprašanje sistematične kritike jezika. – Problemi 1, št. 5, 1963, str. 424–425.

1964

A

Ob poskusnem snopiču Slovarja slovenskega knjižnega jezika. – Jezik in slovstvo 9, št. 7/8, 1963/64, str. 232–242.

D

Politična sociologija na Poljskem / Jerzy J. Wiatr; prevedla Breda Pogorelec. – Teorija in praksa 1, št. 6, 1964, str. 844–858.

1965

A

Vprašanja govornjenega jezika. – V: Jezikovni pogovori 1. – Ljubljana: Cankarjeva založba, 1965. – Str. 132–156.

Razvoj slovenskega knjižnega jezika. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (1; 1965; Ljubljana). [Predavanja] / [1.] seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 30. 6.–10. 7. 1965. – Ljubljana: [Filozofska fakulteta], 1965. – Str. 260–277 (= 20 str.).

Rezjume; Summary.

B

Normiranje knjižnega jezika: ena osrednjih tem na V. kongresu jugoslovanskih slavistov. – Naši razgledi 14, št. 20, 23. okt. 1965, str. 416.

D

Povojna leksikografska dela na Poljskem / Władysław Kupiszewski; prevedla Breda Pogorelec. – Jezik in slovstvo 10, št. 2/3, 1965, str. 108–112.

1966

A

Nekatera poglavitna vprašanja slovenskega jezika. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (2; 1966; Ljubljana). Predavanja / II. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: [Filozofska fakulteta], 1966. – [18 str.].

Summary; Rezjume.

D

Kultura in vzgoja / Zygmunt Bauman; prevedla Breda Pogorelec. – Teorija in praksa 3, št. 8/9, 1966, str. 1273–1285.

Svojilna pripona -ica v južnoslovanski toponomastiki / Władysław Lubaś; prev. Breda Pogorelec. – Jezik in slovstvo 11, št. 6, 1966, str. 173–176.

Słownik staropolskich nazw osobowych / Władysław Lubaś; prevedla Breda Pogorelec. – Jezik in slovstvo 11, št. 4, 1966, str. 125–126.

1967**A**

Cankarjevo delo – prelomnica v oblikovanju slovenske knjižne besede. – Problemi 5, št. 59/60, 1967, str. 1528–1536.

Predavanje na 3. seminarju za slovenski jezik, literaturo in kulturo z naslovom Oblikovanje slovenske knjižne besede od Cankarja do druge svetovne vojne.

Nastajanje slovenskega knjižnega jezika: od začetkov do konca 18. st. – V: Jezikovni pogovori 2. – V Ljubljani: Cankarjeva založba, 1967. – Str. 75–105.

B

Dr. Anton Bajec: sedemdeset let profesorja Bajca, slovenskega slovničarja in raziskovalca knjižne besede, je mejnik v življenju, ne v delu. – Naši razgledi 16, št. 1, 14. jan. 1967, str. 13.

D

Alarm na riževih poljih / Monika Warneńska; [prevedli Sonja Kraigher, Breda Pogorelec, Uroš Kraigher in Janez Zor]. – Ljubljana: Mladinska knjiga, 1967. – 110 str. – (Knjižnica Sinjega galeba. Posebna knj.)

Ilustr.

1968**A**

Jezik slovenskega ekspresionizma. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (4; 1968; Ljubljana). [Predavanja] / IV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. – Ljubljana: [Filozofska fakulteta], 1968. – Str. 57–72 (= 16 str.).

Razvoj prostega stavka v slovenskem knjižnem jeziku: (vloga dativa v stavku). – Jezik in slovstvo 8, št. 5, 1968, str. 145–150.

Zaključek besedila z naslovom Konec »Razvoja prostega stavka v slovenskem knjižnem jeziku« je objavljen v 7. št. istega letnika na str. 232.

B

Slavistična Praga: vtisi nekaj slovenskih udeležencev s VI. mednarodnega slavističnega kongresa. – Naši razgledi 17, št. 18, 21. sep. 1968, str. 532–533.

V prispevku so sodelovali: France Bezljaj, Franc Jakopin, Bratko Kreft, Boris Paternu in Breda Pogorelec (str. 533).

1969**A**

Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (5; 1969; Ljubljana). Predavanja / V. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. – Ljubljana: [Filozofska fakulteta], 1969. – 13 f.

Rezjume.

B

Principi naše izobrazbe in vzgoje: diskusija. – *Anthropos* 1969, št. 3/4, str. 189–206.

Sodelovali so: Jan Makarovič, Ivo Svetina, Janko Kos, Zvonko Cajnko, Jože Trček, Breda Pogorelec (str. 202–205), Vojan Rus.

Pogovori o vsakdanjem slovenskem knjižnem jeziku. – *Delo* 11, št. 2, 4. jan. 1969; št. 16, 18. jan. 1969; št. 30, 1. feb. 1969; št. 44, 15. feb. 1969; št. 58, 1. mar. 1969; št. 79, 22. mar. 1969; št. 93, 5. apr. 1969; št. 107, 19. apr. 1969; št. 126, 10. maj 1969; št. 147, 31. maj 1969; št. 168, 21. jun. 1969; št. 198 [!188], 12. jul. 1969; št. 208 [!209], 2. avg. 1969; št. 223, 18. avg. 1969; št. 244, 6. sep. 1969; št. 286, 18. okt. 1969; št. 306, 8. nov. 1969; št. 331, 6. dec. 1969; št. 352, 27. dec. 1969.

Se nadaljuje v letu 1970.

F

Dr. Breda Pogorelec, docentka za slovenski knjižni jezik. – V: *Biografije in bibliografije univerzitetnih učiteljev in sodelavcev / Univerza v Ljubljani*. – Ljubljana: Univerza, 1969. – 2. knj. – Str. 56.

1970

A

Regionalnost jezikovnega izraza v slovenski besedni umetnosti. – V: *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* (6; 1970; Ljubljana). [Predavanja] / VI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 29. jun.–11. jul. 1970. – Ljubljana: [Filozofska fakulteta], 1970. – Str. 185–197.

Rezjume.

B

Pogovori o vsakdanjem slovenskem knjižnem jeziku. – *Delo* 12, št. 22, 7. jan. 1970; št. 36, 7. feb. 1970; št. 57, 28. feb. 1970; št. 78, 21. mar. 1970; št. 276, 10. okt. 1970; št. 283, 17. okt. 1970; št. 297, 31. okt. 1970; št. 318, 21. nov. 1970. Nadaljevanje iz leta 1969.

1971

A

Jezik novejšje slovenske proze. – [Ljubljana, 1971]. – 16 str.

Strojepis. avtograf. – Predavanje na poletnem seminarju za tuje slaviste, Novi Sad – Zadar 1971.

Jezik novejšje slovenske proze. – V: *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* (7; 1971; Ljubljana). [Predavanja] / VII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 5.–17. jul. 1971. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1971. – 15 str.

B

Brezpomemben: nepomemben, izpeljanke in sestavljenke: (tudi vprašanje

- normiranja slovenskega knjižnega jezika). – Jezik in slovstvo 16, št. 7, 1970/71, str. 224-ov. IV.
Odgovor na vprašanje.
- Črvojed in črviv – dva pomenska odtenka. – Jezik in slovstvo 16, št. 8, 1970/71, str. 266–267.
Odgovor na vprašanje Dragice Zlobec v isti št., str. 266.
- Kje so začetki slovenskega knjižnega jezika? – Jezik in slovstvo 16, št. 5, 1970/71, str. 158.
Odgovor na vprašanje P.J. v isti št., str. 157.
- Pogovori o vsakdanjem slovenskem knjižnem jeziku. – Delo 13, št. 6–48, (9. jan.–20. feb. 1971.
Izhajalo neredno: št. 6 (9. jan.), 13 (16. jan.), 27 (30. jan.), 48 (20. feb.). – Nadaljevanje iz leta 1970.
- Ob osnutku novega učnega načrta za osnovno šolo ... – Jezik in slovstvo 17, št. 3, 1971/72, str. 93–94.
Išlo v okviru skupnega nasl. Pisma Zavodu za šolstvo SRS ob predlogih za nove osnovnošolske in srednješolske učne načrte – II.
- Slovenščina v dokumentih skozi stoletja: razstava ob 25. obletnici samostojnega delovanja Arhiva Slovenije. – Naši razgledi 20, št. 4, 26. feb. 1971, str. 109.

D

- Politična sociologija na Poljskem / Jerzy J. Wiatr; prevedla Breda Pogorelec.
– V: Politologija: usmeritve v sodobni politični znanosti: izbor tekstov. – Ljubljana: FSPN, 1971. – Str. [279]–298.

1972**A**

- Dopolnilnik (povedkov prilastek) v slovenski skladnji. – Linguistica 12, 1972, str. 315–327.
Zusammenfassung.
- Stilna obdobja v razvoju slovenske proze. – Beograd, 1972. – 12 str.
Strojepis. avtograf. – Referat na 7. kongresu jugoslovanskih slavistov, 26. 9. 1972.
- Trubarjev stavek. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (8; 1972, Ljubljana). Predavanja / VIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 3.–15. jul. 1972. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1972. – Str. 305–323.
Rezjume.

B

- Položaj in vloga socioloških, politoloških in komunikacijskih ved v naši družbi: okrogla miza. – Teorija in praksa 9, št. 1, 1972, str. 33–71.
Prispevek dr. Brede Pogorelec na str. 53–57.
- Žarišče za slovenistične raziskave: po 8. seminarju slovenskega jezika, literature in kulture v Ljubljani. – Naši razgledi 21, št. 16, 25. avg. 1972, str. 460.

C

Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (8; 1972; Ljubljana).

Predavanja / VIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 3.–15. jul. 1972; uredila Breda Pogorelec s sodelovanjem Alenke Logar-Pleško. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1972. – 331 str.
Zvd.

1973

A

Delež Koroške pri procesu ustaljevanja slovenskega knjižnega jezika v 19. stol. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (9; 1973; Ljubljana). Predavanja / IX. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 2.–14. julij 1973. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1973. – Str. 71–81.

B

Pojasnilo. – Jezik in slovstvo 19, št. 1/2, 1973/74, str. 71.

Odgovor na vprašanje Pavla Merkuja o pisanju krajevnih imen v isti št. na str. 70–71.

Za latovščino niso krivi samo novinarji. – Dnevnik 22, št. 333, 8. dec. 1973, str. 5.

C

Jezik in slovstvo 19, št. 1/2–3 (1973/74), str. 1–104.

Urednica za jezikoslovje.

E

Kako naj se učim / Harry Maddox; [prevedla Jelica Kosin]. – Ljubljana: Dopolna delavska univerza, 1973. – 264 str. – (Osebnostno izpopolnjevanje).

Deseto poglavje [Pisanje] na str. 191–202 je za slovensko izdajo priredila Breda Pogorelec.

1974

A

Jezik in stil nove najdbe. – Jezik in slovstvo 19, št. 6/7, 1973/74, str. 233–243.

Skupni nasl.: Nova verzifikacija iz leta 1712.

Pomen starogorskega spomenika za zgodovino slovenskega knjižnega jezika. –

Jezik in slovstvo 19, št. 6/7, 1973/74, str. 198–203.

Skupni nasl.: Starogorski slovenski rokopis iz konca 15. stoletja.

Razvoj funkcionalnih vrsti slovenskega knjižnega jezika. – [Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1974] . – 11 str.

Dodatek k zborniku 10. seminarja slovenskega jezika, literature in kulture (1974).

Razvoj slovenskega knjižnega jezika. – [Ljubljana: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 1974]. – 24 str.

Dodatek k informativnemu zborniku Slovenski jezik, literatura in kultura (1974).

B

Odgovor na vprašanje profesorja Paternuja. – *Jezik in slovstvo* 20, št. 2/3, 1974/75, str. 71–74.

O starogorskem rokopisu in razlagah starih slovenskih zapisov sploh. Ob Paternujevem članku Nekaj pripomb ob starogorskem rokopisu v *Jeziku in slovstvu* 19, št. 8, 1973/74, str. 309–310.

C

Jezik in slovstvo 19, št. 4–8 (1973/74), str. 105–336.

Urednica za jezikoslovje.

Jezik in slovstvo 20, št. 1–2/3 (1974/75), str. 1–80.

Urednica za jezikoslovje.

1975**A**

Dopolnilnik (povedkov) v slovenski skladnji. – *Jezik in slovstvo* 20, št. 5, 1974/75, str. 120–122.

Dopolnjen povzetek razprave, objavljene v reviji *Linguistica* 12, 1972, str. 315–327.

Metodologija jezikovnostilistične raziskave Cankarjeve proze. – *Jezik in slovstvo* 20, št. 8, 1974/75, str. 272–277.

Ob novem učnem načrtu – semantika stavka. – *Jezik in slovstvo* 21, št. 3, 1975/76, str. 67–71.

Ob tridesetletnici osvoboditve – slovenski knjižni jezik. – Slovenija paralele, 1975, št. 43, str. 102–106.

Politični in socialni dejavniki pri izoblikovanju slovenskega knjižnega jezika v XIX. stoletju. – [Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1975]. – 15 str.

Dodatek k zborniku 11. seminarja slovenskega jezika, literature in kulture (1975).

B

Dejavna družbena in stanovska zavest: ob štiridesetletnici Slavističnega društva Slovenije. – *Naši razgledi* 24, št. 20, 24. okt. 1975, str. 531.

Jezikoslovna sekcija. – *Naši razgledi* 24, št. 14, 25. jul. 1975, str. 376.

Izšlo pod skupnim nasl.: Družbena vloga slavistike: po VIII. jugoslovanskem slavističnem kongresu v Zagrebu. – Sodelovali so še: Marija Stanonik, Janez Dular in Tone Pretnar.

O slovenščini v javni rabi. – *Jezik in slovstvo* 21, št. 3, 1975/76, str. 83–85.

V okviru tega nasl. tudi prispevek Savina Jogana, str. 82–83.

Profesor doktor Rudolf Kolarič. – *Jezik in slovstvo* 21, št. 1, 1975/76, str. 21–24.

Sedemdeset let Franceta Tomšiča. – *Jezik in slovstvo* 20, št. 6, 1974/75, str. 160–163.

[Odgovor na vprašanje]. – *Jezik in slovstvo* 21, št. 1, 1975/76, str. 31.

Odgovor na vprašanje Rada Smrekarja z naslovom Kako je z veliko in malo začetnico pri stvarnih lastnih imenih?

C

Jezik in slovstvo 20, št. 4–8, (1974/75), str. 81–324.

Urednica za jezikoslovje.

Jezik in slovstvo 21, št. 1–3 (1975/76), str. 1–96.

Urednica za jezikoslovje.

E

Pismo o položaju slovenščine v predmetniku vzgojiteljskih šol. – Jezik in slovstvo 21, št. 1, 1975/76, str. 31–32.

Pismo predsedniku Strokovnega sveta pri Sekretariatu za vzgojo in izobraževanje Stanetu Kranjcu.

Pismo Republiškega odbora Slavističnega društva Slovenije predsedstvu Izvršnega odbora Republiške konference Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije / predsednica Breda Pogorelec, tajnica Marija Stanonik. – Jezik in slovstvo 20, št. 8, 1974/75, str. 324-ov. IV.

Postojnsko zborovanje SDS / Breda Pogorelec, Marija Stanonik. – Jezik in slovstvo 21, št. 1, 1975/76, ov. III–IV.

F

Pomembno je, da smo spregovorili: o slovenskem govornem jeziku / [spraševala je] Bernarda Rakovec. – Jana 4, št. 50, 10. dec. 1975, str. 18–19.

Portret.

1976

A

Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (12; 1976; Ljubljana). Zbornik predavanj / XII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 5.–17. jul. 1976. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1976. – Str. 27–45.

Jezik in družba: razmišljanje o družbenem značaju (slovenskega) jezika. – Anthropos 8, št.1/2, 1976, str. 329–334.

Referat na posvetovanju Marksizem v družbenih vedah, Ljubljana 1975.

B

Kako beremo Cankarja. – Vzgoja in izobraževanje 7, št. 5, 1976, str. 55–58.

Prispevek s posvetovanja slavistov na Vrhniki 22. maja 1976.

Oblikovati novo, sodobnejšo jezikovno kulturo: o letošnjem strokovnem zborovanju slavistov / [zapisal] Milan Cilenšek. – Večer 32, št. 245, 19. okt. 1976, str. 6.

Portret.

Šestdeset let Tineta Logarja. – Jezik in slovstvo 21, št. 5, 1975/76, str. 170–171.

Slovenščina ne bo izginila. – Jezik in slovstvo 21, št. 5, 1975/76, ov. III–IV.

O tujkah. – Odgovor na vprašanje Draga Gumzeja v isti št. na str. 176-ov. III.

C

Jezik in slovstvo 21, št. 4–8 (1975/76), str. 97–272.

Urednica za jezikoslovje.

Jezik in slovastvo 22, št. 1–3 (1976/77), str. 1–96.

Urednica za jezikoslovje.

E

Informacija o poteku priprav na posvetovanje slovenščina v javi rabi. – Jezik in slovastvo 22, št. 2, 1976/77, ov. IV.

Kako naj se učim / Harry Maddox; [prevedla Jelica Kosin]. – 2. prenovljena izd. – Ljubljana: Univerzum, 1976. – 243 str. – (Osebnostno izpopolnjevanje).

Deseto poglavje [Pisanje] na str. 191–202 je za slovensko izdajo priredila Breda Pogorelec.

Oblikovalci kulture: iz pogovora po strokovnem zborovanju slovenskih slavistov zapisala Snežana Šlamberger. – Dnevnik 25, št. 286, 19. okt. 1976, str. 5.

Portret.

Sporočilo o delovnih pripravah na posvetovanje Slovenščina v javni rabi / Mitja Rotovnik, Breda Pogorelec. – Jezik in slovastvo 22, št. 1, 1976/77, ov. III–IV.

1977

A

Cankarjevo izročilo / Breda Pogorelec. – Jezik in slovastvo 22, št. 8, 1976/1977), str. 240–247.

Nasl. prvega dela članka je Ivan Cankar – vozlišče slovenskega slovstvenega razvoja. Jezik in slovastvo 22, št. 5, str. 129–135.

Družbeni vidiki slovenskega jezika. – Teorija in praksa 14, št. 9, 1977, str. 1009–1029.

Ivan Cankar – vozlišče slovenskega slovstvenega razvoja. – Jezik in slovastvo 22, št. 5, 1976/77, str. 129–135; št. 8, str. 240–247.

Nadaljevanje članka v št. 8 istega letnika z nasl. Cankarjevo izročilo.

Nahtigalova Freisingensia v luči novejših študij. – V: Nahtigalov zbornik: slovensko jezikoslovje. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1977. – Str. 389–405.

Povzetek v angl.

O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. – V: Simpozij o Ivanu Cankarju 1976. – Ljubljana: Slovenska matica, 1977. – Str. [290]–304.

Zusammenfassung.

Povzetek slovenske skladnje. – Ljubljana: [samozal.], 1977. – 35 str.

Tipkopis.

Slovenski knjižni jezik v slovenskem jezikoslovju. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (13; 1977; Ljubljana). Zbornik predavanj / XIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 4.–16. jul. 1977. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Pedagoško-znanstvena enota za slovanske jezike in književnosti, 1977. – Str. 87–92.

Slogovne novosti v prozi Ivana Cankarja. – V: Polikarp [Zvočni posnetek]: (odlomek) / Cankar – Mejak. – Ljubljana: RTV Ljubljana, Založba kaset in plošč, 1977. – 1 zvočna kaset. – (Radijska šola) (Slovenska književnost).

B

O pripravaх na posvetovanje Slovenščina v javnosti in o jezikovnem posvetovanju na Bledu . – Jezik in slovstvo 22, št. 8, 1976/77, ov. III–IV.

Odgovor. – Jezik in slovstvo 22, št. 4, 1976/77, str. 118–119.

Odgovor na pravopisna vprašanja Jožeta Smeja v isti št., str. 118.

Posvetovanje o slovenščini v javnosti. – Glasilo Viator 17, št. 6, 1977, str. 30–31.

Pred posvetovanjem, ki bo konec leta 1977.

Prijavljeni referati za mednarodni slavistični kongres / predsednica Breda Pogorelec, tajnica Erika Kržišnik. – Jezik in slovstvo 22, št. 7, 1976/77, ov. III–IV.

Sklepi občnega zbora Slavističnega društva Slovenije, sprejeti v Portorožu 16. oktobra 1976 / predsednica Breda Pogorelec, tajnica Marija Stanonik. – Jezik in slovstvo 22, št. 4, ov. IV.

Slovenščina v javnosti. – Komunist 35, št. 5, 31. jan. 1977, str. 18.

Slovenščina v javnosti: posvetovanje o slovenščini v javnosti. – Kričač 6, št. 6, 1977, str. 10–12.

C

Jezik in slovstvo 22, št. 4–8 (1976/77), str. 97–272.

Urednica za jezikoslovje.

Jezik in slovstvo 23, št. 1–3/4 (1977/78), str. 1–120.

Urednica za jezikoslovje.

D

O novejšem razvoju v raziskovanju standardne novoštokavščine in njenih zgodovinskih temeljev / Radoslav Katičič; prevedla Breda Pogorelec. – Jezik in slovstvo 22, št. 7, 1976/77, str. 193–203.

Redek skladenjski pojav v slovenščini šestnajstega stoletja (Kaj je to za eno sanjo?) / Hanna Orzechowska; prevedla B. P. – Jezik in slovstvo 22, št. 5, 1976/77, str. 138–145.

F

Breda Pogorelec / Marijan Zlobec. – Delo 19, št. 252, 29. okt. 1977, str. 23.

Portret.

Letno zborovanje slavistov na Bledu. – Glas 30, št. 85, 8. nov. 1977, str. 5.

Ilustr. – Intervju.

Naloge sodobnega slovenskega jezikoslovja: predavanje prof. Pogorelec na filozofski fakulteti v Trstu / m[arta] i[vašič]. – Primorski dnevnik 33, št. 22, 30. jan. 1977, str. 5.

1978

A

La lingua letteraria slovena nella Slavia italiana. – V: Lingua, espressione e letteratura nella Slavia italiana. – Špeter Slovenov; Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1978. – Str. 103–134.

- Slogovni razvoj slovenske besedne umetnosti XX. stoletja. – [Ljubljana: s. n., 1978]. – 6 f.
 Avtograf. strojepis. – Referat na 8. mednarodnem slavističnem kongresu, Zagreb-Ljubljana 1978.
- Slovenski knjižni jezik v Beneški Sloveniji. – V: Govor, jezik in besedno ustvarjanje v Beneški Sloveniji: prvi cikel predavanj na Benečanskih kulturnih dnevih v Škrutovem (Sv. Lenart) leta 1973–74. – Špeter Slovenov; Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1978. – Str. 93–118.
 Izšlo tudi v: Trinkov koledar 2007, str. 80–101.
- Zgodovina slovenskega knjižnega jezika: razvojna shema in nekateri pogloblitveni problemi. – [Ljubljana: Filozofska fakulteta, Pedagoško-znanstvena enota za slovenske jezike in književnosti, 1978]. – 6 f.
 Dodatek k zborniku 14. seminarja slovenskega jezika, literature in kulture (1978).

B

- Aktualna vprašanja slovenskega jezika in kulture na Koroškem / razpravo je vodil Pavle Apovnik. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 240–251.
 Sodelovali so: Pavel Apovnik (str. 240, 247–248), Feliks Bister (str. 243–244, 248, 250–251), Boris Paternu (str. 247), Breda Pogorelec (str. 246, 246–247, 248–249, 251), Erich Prunč (str. 244–246, 248), Janko Zerzer (str. 241–242, 249).
- Arhivsko gradivo za preučevanje zgodovine slovenskega jezika. – Arhivi 1, št. 1, 1978, str. 39–40.
 Podpis Breda Pogorelec.
- Beda našega jezika v šolski rabi / Jože Toporišič, Breda Pogorelec. – Delo 20, št. 284, 9. dec. 1978, str. 34–35.
- Beseda o glasbi in besede ob glasbi, včeraj in danes / Andrej Rijavec. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 192–197.
 V razpravi so sodelovali: Breda Pogorelec (str. 194–195), Mitja Gorjup, Andrej Rijavec, Ciril Kosmač, Franc Šali in Nace Šumi.
- Iskanje značilnosti posameznih kultur: po 8. mednarodnem kongresu slavistov. – Delo 20, št. 220, 23. sep. 1978, str. 32.
- Iz diskusije Jake Avšiča. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 220–222.
 V razpravi sta sodelovala Breda Pogorelec (str. 221, 222) in Jaka Avšič.
- Je današnja slovenska etnologija antifolkloristika? / Slavko Kremenšek. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 228–232.
 V razpravi so sodelovali: Breda Pogorelec (str. 230, 232), Teodor Domej, Boris Paternu in Milko Matičetov.
- Jezikovna kultura naših književnojezikovnih besedil / Jože Toporišič. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 201–206.
 V razpravi so sodelovali: Breda Pogorelec (str. 205–206), Jože Toporišič in Peter Gregorc.
- [Jezikovni pogledi novinarja] / Mitja Gorjup. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 183–187, 188.
 V razpravi so na str. 187 sodelovali: Breda Pogorelec, Boris Paternu in Beno Zupančič.

- Kaj je »prav«. – Jezik in slovstvo 24, št. 1, 1978/79, str. 18–20.
K članku Berte Golob, Jezik in slovstvo 1977/78, str. 144–145.
- Koroški trenutek, pozdrav in pojasnilo. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 239–240.
- Nekaj misli o odnosu med filozofijo in jezikom / Frane Jerman. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 222–227.
V razpravi so sodelovali: Breda Pogorelec (str. 226, 227), Jože Toporišič, Kajetan Gantar in Frane Jerman.
- [O likovnem izražanju na Slovenskem in predlog za celovit preučevanje Moderne] / Nace Šumi. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 189–192.
V razpravi sodelovala Breda Pogorelec (str. 192).
- Odgovor bralcem. – Teleks 34, št. 10, 10. mar. 1978, str. 17.
O rabi slovenščine.
- Pismo izvršnega odbora Slavističnega društva Slovenije slovenskim slavistom ob posvetu Sloveščina v javnosti. – Jezik in slovstvo 24, št. 2, 1978/79, str. 52–54.
- [Pogledi na slovenski jezik v govornih medijih] / Ante Novak. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 197–201.
V razpravi je na str. 200–201 sodelovala Breda Pogorelec.
- Prevajalska umetnost in slovenska beseda / Kajetan Gantar. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 206–210.
V razpravi so sodelovali: Breda Pogorelec (str. 209), Jože Toporišič, Kajetan Gantar.
- Problem jezikovne inflacije v književnosti / Boris Paternu. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 175–181.
V razpravi so sodelovali: Breda Pogorelec (str. 180, 181), Beno Zupančič, Boris Paternu.
- Razprava o aktualnih problemih slovenskega jezika in literature / razpravo je vodila Mira Medved. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 276–279.
Sodelovali so: Jože Lipnik (str. 276–277), Fanči Moljk (str. 277–278), Mira Medved (str. 278–279) in Breda Pogorelec (str. 279).
- [Slovenski jezik z zornega kota gospodarstvenika] / Peter Gregorc. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 213–219.
V razpravi so sodelovali: Breda Pogorelec (str. 218, 219), Jože Toporišič in Boris Paternu.
- Teze o jeziku, družbi in politiki / Franc Šetinc. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 172–175.
V razpravi sodelovala Ciril Kosmač, Breda Pogorelec (str. 175).
- Teze za uvodno besedo. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 169.
V okviru tega naslova tudi prispevek Bena Zupančiča na str. 170–172.
- [Vprašanja slovenskega odrskega jezika] / France Jamnik. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 210–213.
V razpravi sta sodelovala Breda Pogorelec (str. 212–213) in Jože Toporišič.
- C**
Jezik in slovstvo 23, št. 5–7/8 (1977/78), str. 121–356.

Urednica za jezikoslovje.

Jezik in slovstvo 24, št. 1–3/4 (1978/79), str. 1–128.

Urednica za jezikoslovje.

Slovenščina v javnosti / uredila Breda Pogorelec. – Jezik in slovstvo 23, št. 6, 1977/78, str. 165–239.

Razpravo je vodila Breda Pogorelec. – Sodelovali so: Jaka Avšič (str. 220, 221), Kajetan Gantar (str. 182, 209), Mitja Gorjup (str. 195), Peter Gregorc (str. 206, 235), Frane Jerman (str. 227), Ciril Kosmač (str. 196), Slavko Kremenšek (str. 227), Milko Matičetov (str. 231, 232), Boris Paternu (str. 180, 187, 219, 231), Breda Pogorelec (str. 180, 181, 187, 200, 205, 209, 212, 218, 219, 226, 227, 232, 235, 239), Andrej Rijavec (str. 195), Franc Šali (str. 196), Nace Šumi (str. 197), Jože Toporišič (str. 206, 209, 213, 219, 226) in Beno Zupančič (str. 180, 182, 187).

E

Obvestilo o jugoslovanskem kongresu slavistov v Ljubljani 1979. – Jezik in slovstvo 24, št. 2, 1978/79, ov. IV.

Poročilo o tekočem delu / Erika Kržišnik, Breda Pogorelec. – Jezik in slovstvo 24, št. 1, 1978/79, ov. III–IV.

F

Slovenski jezik ogrožamo sami / [zapisal] Željko Kozinc. – Teleks 34, št. 10, 10. mar. 1978, str. 14–17.

Portret.

Zaključen peti ciklus kulturnih srečanj študijskega centra Nediža: prof. Pogorelčeva o jezikovnem položaju v Beneški Sloveniji ter o razvoju slovenskega jezika. – Primorski dnevnik 34, št. 101, 29. sep. 1978, str. 3.

1979

A

Slovenski jezik: jezikovna politika in praksa. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (15; 1979; Ljubljana). Zbornik predavanj / XV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 2.–14. jul. 1979. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Pedagoško–znanstvena enota za slovanske jezike in književnosti, 1979. – Str. 3–29.

B

Jezik – naša skrb: raba slovenščine v javnosti ne sme biti njena zloraba: portoroški posvet. – Novi tednik 33, št. 20, 1979, str. 9.

Naša tehniška beseda. – Nova proizvodnja 30, št. 1/6, 1979, str. 9.

Ob petnajstletnici seminarja / V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (15; 1979; Ljubljana). Zbornik predavanj / XV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 2.–14. jul. 1979. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Pedagoško–znanstvena enota za slovanske jezike in književnosti, 1979. – Str. V–XXX.

Vsebuje tudi seznam vodij in tajnikov seminarjev od 1965 do 1978 ter tematski seznam predavanj za isto obdobje.

Petnajsti seminar slovenskega jezika, literature in kulture. – Jezik in slovstvo 25, št. 1, 1979/80, str. 29–31.

Petnajsti seminar slovenskega jezika, literature in kulture. – Vestnik / Univerza Edvarda Kardelja v Ljubljani 8, št. 4 (1978/1979), 1979, str. 39–42.

Pogledi na Poglede: diskusija. – Glasnik Slovenskega etnološkega društva 19, št. 3, 1979, str. 53–59.

Prispevek na str. 56.

Reforma šole in sodobna (slovenska) jezikoslovna misel. – V: Povzetki referatov za IX. kongres Zveze slavističnih društev Jugoslavije, Bled 17.–21. oktober 1979. – Ljubljana: Izvršni odbor ZSDJ, 1979. – Str. 107–108.

Samoupravljanje potrebuje kulturo razumljivega jezika. – Dnevnik 28, št. 130, 15. maj 1979, str. 5.

Slovenski jezik v ekonomski propagandi. – Jezik in slovstvo 24, št. 5/6, 1978/79, str. 162–165.

Članek je del obširnejšega elaborata o slovenskem jeziku v gospodarstvu, pripravljenega za zborovanje »Slovenščina v javnosti«. Gradivo zanj so prispevali zlasti Mojca Utroša in Erika Kržišnik pa Tomaž Sajovic in Janez Dular.

Slovenski knjižni jezik, zgodovina slovenskega knjižnega jezika in stilistika. – Anthropos 1979, št. 1/2, str. 204–208.

Toporišičevi glosi o Slovenščini v javnosti na rob. – Naši razgledi 28, št. 15, 10. avg. 1979, str. 441.

Odgovor na Toporišičevo polemiko v Naših razgledih 28, št. 14, 20. jul. 1979, str. 413.

C

Jezik in slovstvo 24, št. 5/6–8 (1978/79), str. 129–312.

Urednica za jezikoslovje.

Jezik in slovstvo 25, št. 1–3 (1979/80), str. 1–100.

Urednica za jezikoslovje.

Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (15; 1979; Ljubljana).

Predavanja / XV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 2.–14. jul. 1979; uredili Breda Pogorelec in Ljubica Črničev. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Pedagoško-znanstvena enota za slovanske jezike in književnosti, 1979. – XXX, 419 str.

E

Predlog priporočil devetega kongresa Zveze slavističnih društev Jugoslavije slavističnim društvom / Djurica Vinja, Dušan Petrović, Breda Pogorelec. – Jezik in slovstvo 25, št. 1, 1979/80, str. 32-ov. III.

F

Dr. filol. znan. Breda Pogorelec, dipl. fil., doc. za slovenski knjižni jezik in stilistiko. – V: Biografije in bibliografije univerzitetnih učiteljev, znanstvenih

delavcev in sodelavcev. – Ljubljana: Univerza, 1979. – 3. knj., 1. del. – Str. 103–105.

Jezik je občutljiva vrednota: smisel portoroškega posvetovanja o »Slovenščini v javni rabi« ni samo v enkratni razpravi, ampak naj bo uvod v stalno akcijo in v skrb vse slovenske javnosti in ustreznih ustanov za kulturo jezika. – Dnevnik 28, št. 135, 20. maj 1979, str. 5.

Portret. – Zapisal Ladislav Lesar.

Odločilna leta jezikovnega vzgajanja. – Dnevnik 28, št. 124, 9. maj 1979, str. 5.
Pred posvetom Slovenščina v javnosti. – Spraševal je Milan Dekleva.

1980

A

Pomenska skladnja v besedilni slovnici. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (16; 1980; Ljubljana). Zbornik predavanj / XVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 29. jun.–12. jul. 1980. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Pedagoško-znanstvena enota za slovanske jezike in književnosti, 1980. – Str. 23–24.

Nasl. v kazalu: Pomenoslovna skladnja v besedilni slovnici.

Slovensko jezikoslovje in kulturologija. – V: Raziskovanje kulturne ustvarjalnosti na Slovenskem: gradivo za posvetovanje. – Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1980. – Str. [17]–31.

B

Beno Zupančič: in memoriam. – Mladina, št. 36, 1980, str. 3–4.

[Diskusijski prispevki, razgovori ob referatih, pripombe in mnenja]. – Glasnik Slovenskega etnološkega društva 20, št. 2, 1980, str. 108–116.

Prispevek dr. B. Pogorelec na str. 113.

[Petnajsti] XV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. – Raziskovalec 10, št. 4, apr. 1980, str. 253–255.

Slovensko jezikoslovje in slovenska etnologija: kako v prihodnje? – Glasnik Slovenskega etnološkega društva 20, št. 2, 1980, str. 100–101.

Izšlo pod skupnim nasl.: Jezikovna odzivanja v posameznih življenjskih položajih in v določenih socialnih okoljih.

C

Jezik in slovstvo 25, št. 4/5–7/8 (1979/80), str. 101–248.

Urednica za jezikoslovje.

Jezik in slovstvo 26, št. 1–3 (1980/81), str. 1–116.

Urednica za jezikoslovje.

Obdobje razsvetljenstva v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: (tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu): mednarodni simpozij v Ljubljani od 28. do 30. junija 1979 / uredil Boris Paternu s sodelovanjem Brede Pogorelec in Jožeta Koruze; [prevodi Ljubica

Črničec... et. al.]. – [Ljubljana]: Filozofska fakulteta, [1980]. – 452 str. – (Obdobja; 1)
Sourednica.

E

Poročilo predsednice SDS na občnem zboru SDS 15. II. 1980 o delu SDS (od oktobra 1974 do decembra 1979). – Jezik in slovstvo 25, št. 7/8, 1979/80, str. 244–246.

1981

A

Slovenski jezik I: sporočanje / [poskusni učbenik sta napisali Marija Kolar, Breda Pogorelec]. – 1. natis. – Maribor: Obzorja, 1981. – 102 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).
Ilustr.

Slovenski jezik I: [poskusni] učbenik / [napisali Janez Dular, Rafka Kirn, Breda Pogorelec, Ivo Zrimšek; zapise narečnih besedil je pripravil Tine Logar]. – [1. natis]. – Maribor: Založba Obzorja, 1981. – 164 str.; 24 cm. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).
Ov. nasl.

Ustalitev pisne in knjižne norme slovenskega knjižnega jezika v 19. stoletju. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (17; 1981; Ljubljana). Zbornik predavanj / XVII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 6.-18. jul. 1981. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Pedagoško-znanstvena enota za slovanske jezike in književnosti, 1981. – Str. 113–116.

B

Pravopis ni računalnik in ne čarodej, ki naj z bajalico odpravlja vse slabosti govorenja in pisanja: uvod v sprejetje Načrta pravil za novi slovenski pravopis. – Delo 23, št. 159, 7. nov. 1981, str. 28.

Ilustr. – Anketa Dela. – Pripravila Marjeta Novak in Jože Volfand. – Sodelovali so: Janez Dular, Janko Čar, Velimir Gjurin, Janko Jurančič, Viktor Majdič, Jolka Milič, Janko Moder, France Novak, Breda Pogorelec, Stane Suhadolnik, Marjan Štrancar, Jože Toporišič in Boris Urbančič.

Prof. dr. Vatroslav Kalenič. – Delo 23, št. 196, 26. avg. 1981, str. 6.

Portret. – Nekrolog.

C

Jezik in slovstvo 26, št. 4–7/8 (1980/81), str. 117–292.

Urednica za jezikoslovje

Jezik in slovstvo 27, št. 1–2/3 (1981/82), str. 1–92.

Urednica za jezikoslovje.

1982

A

Ob osnutku pravil slovenskega pravopisa. – V: Spoznanja in pripombe javne

razprave o načrtu pravil za novi slovenski pravopis. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut, 1982. – Str. 59–71.

Povzetek slovenske skladnje. – [Ljubljana: s. n., 1982]. – 27 f.

Tipkopis. – Izšlo v štud. letu 1981/82.

Slovenski jezik I: sporočanje: [poskusni učbenik] / Marija Kolar, Breda Pogorelec. – 2. natis. – Maribor: obzorja, 1982. – 102 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojo-izobrazbena osnova).

Ilustr.

Slovenski jezik I: [poskusni] učbenik / [učbenik so napisali Janez Dular, Rafka Kirn, Breda Pogorelec, Ivo Zrimšek; zapise narečnih besedil je pripravil Tine Logar]. – 2. natis. – Maribor: Obzorja, 1982. – 164 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).

Vloga izrazov humorja v Cankarjevi prozi. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (18; 1982; Ljubljana). – Zbornik predavanj / XVIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 5.-17. jul. 1982. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Pedagoško-znanstvena enota za slovenske jezike in književnosti, 1982. – Str. 201–204.

Zvrstna in slogovna razčlenjenost slovenskega knjižnega jezika v obdobjih pred Prešernom. – Makedonski jazik 32/33 (1981–1982), 1982, str. [591]–601.

B

Anton Bajec petinosemdesetletnik. – Delo 24, št. 6, 9. jan. 1982, str. 5.

Portret.

Beseda ob grobu. – Naši razgledi 31, št. 17, 10. sep. 1982, str. 489.

Ob smrti dr. Marje Boršnik.

Beseda ob razstavi. – V: Iz roda v rod: pričevanja o slovenskem jeziku. – Ljubljana: Arhiv SR Slovenije, 1982. – Str. 7–17.

Dada: odgovor. – Jezik in slovstvo 27, št. 5, 1981/82, str. 157–158.

Odgovor na vprašanje Jolke Milič v isti št., str. 157.

O jezikovni kulturi po srednjem šolanju. – Delo 24, št. 140, 18. jun. 1982, str. 12.

Podpis B. P.

Pomenski obseg in raba besede domoznanstvo, domoznanski: odgovor. – Jezik in slovstvo 26, št. 4, 1981/82, str. 112–113.

Odgovor na vprašanja Mojce Gedrih v isti št., str. 112.

URP Raziskovanje slovenskega jezika, drugih slovanskih in neslovanskih jezikov, primerjalne jezikoslovne raziskave. – V: Znanstveno raziskovalno delo v okviru usmerjenih raziskovalnih programov na Filozofski fakulteti v Ljubljani v letu 1981. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut, 1982. – Str. 47–61.

Žalosten in nevaren nesporazum. – Delo 24, št. 77, 2. apr. 1982, str. 4.

Ob Načrtu pravil slovenskega pravopisa.

C

Jezik in slovstvo 27, št. 4–7/8 (1981/82), str. 93–260.

Urednica za jezikoslovje.

1983

A

Dileme slovenskega odrskega jezika. – V: Jezik na odru, jezik v filmu. – Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983. – Str. 148–153.

Jezik v gospodarstvu / Erika Kržišnik, Marija Smolić, Mojca Utroša, Breda Pogorelec. – V: Slovenščina v javnosti: gradivo in sporočila / Posvetovanje o jeziku, Portorož, 14. in 15. maja 1979; [uredniški odbor Breda Pogorelec (odgovorna urednica) ... et al.]. – Ljubljana: Republiška konferenca Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije: Slavistično društvo Slovenije, 1983. – Str. 47–55.

Jezik v turizmu / Breda Pogorelec, Vekoslav Sršen. – V: Slovenščina v javnosti: gradivo in sporočila / Posvetovanje o jeziku, Portorož, 14. in 15. maja 1979; [uredniški odbor Breda Pogorelec (odgovorna urednica) ... et al.]. – Ljubljana: Republiška konferenca Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije: Slavistično društvo Slovenije, 1983. – Str. 55–65.

Jezik v vzgoji in izobraževanju / Breda Pogorelec, Olga Gnamuš. – V: Slovenščina v javnosti: gradivo in sporočila / Posvetovanje o jeziku, Portorož, 14. in 15. maja 1979; [uredniški odbor Breda Pogorelec (odgovorna urednica) ... et al.]. – Ljubljana: Republiška konferenca Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije: Slavistično društvo Slovenije, 1983. – Str. 31–45.

Razvoj slovenske slovnične zavesti od 16. do 19. stoletja: teze. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (19; 1983; Ljubljana). Zbornik predavanj / XIX. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 4.–16. jul. 1983. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1983. – Str. 89–94.

Slogovni razvoj v Cankarjevi prozi. – V: Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1983. – 2. del. – Str. 213–222.

Zusammenfassung.

Slovenski jezik II: učbenik / Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec; [redakcijo opravila Breda Pogorelec]. – 1. izd. – Maribor: Obzorja, 1983. – 155. str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).

Ilustr.

Slovenski jezik v političnem življenju, v zakonodaji, upravi in sodstvu / Bogdana Herman, Savin Jogan, Breda Pogorelec. – V: Slovenščina v javnosti: gradivo in sporočila / Posvetovanje o jeziku, Portorož, 14. in 15. maja 1979; [uredniški

- odbor Breda Pogorelec (odgovorna urednica) ... et al.]. – Ljubljana: Republiška konferenca Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije: Slavistično društvo Slovenije, 1983. – Str. 25–31.
- Slovenski jezik v vojaškem življenju in družbeni samozaščiti / [Breda Pogorelec, Savin Jogan]. – V: Slovenščina v javnosti: gradivo in sporočila / Posvetovanje o jeziku, Portorož, 14. in 15. maja 1979; [uredniški odbor Breda Pogorelec (odgovorna urednica) ... et al.]. – Ljubljana: Republiška konferenca Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije: Slavistično društvo Slovenije, 1983. – Str. 93–94.
- Slovenski knjižni jezik, zgodovina slovenskega knjižnega jezika in stilistika / priredila Breda Pogorelec. – V: Slovenščina v javnosti: gradivo in sporočila / Posvetovanje o jeziku, Portorož, 14. in 15. maja 1979; [uredniški odbor Breda Pogorelec (odgovorna urednica) ... et al.]. – Ljubljana: Republiška konferenca Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije: Slavistično društvo Slovenije, 1983. – Str. 110–114.
- Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih. – Jezik in slovstvo 28, št. 7/8, 1982/83, str. 285–292.
- Prispevek je nekoliko prečiščeno besedilo referata na simpoziju o Ivanu Tavčarju v Škofji Loki jeseni 1973.
- Uvodno poročilo. – V: Slovenščina v javnosti: gradivo in sporočila / Posvetovanje o jeziku, Portorož, 14. in 15. maja 1979; [uredniški odbor Breda Pogorelec (odgovorna urednica) ... et al.]. – Ljubljana: Republiška konferenca Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije: Slavistično društvo Slovenije, 1983. – Str. 17–24.

B

- Razprava. – V: Jezik na odru, jezik v filmu. – Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983. – Str. 59, 63, 69, 102, 105, 106, 108, 111, 116, 118, 120, 123, 125, 129, 130, 131, 136, 191, 193, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 251, 253.
- URP Raziskovanje slovenskega jezika, drugih slovanskih in neslovanskih jezikov, primerjalne jezikoslovne raziskave. – V: Znanstveno raziskovalno delo v okviru usmerjenih raziskovalnih programov na Filozofski fakulteti v Ljubljani v letu 1982. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut, 1983. – Str. 51–76.
- Več skupnega da, toda ne po napačni poti. – Delo 25, št. 228, 1. okt. 1983, str. 22.
Z. Marjeto Kompoš o skupnih programskih jedrih.

C

- Slovenski jezik II: delovni zvezek** / [Rafka Kirn, Marija Kolar; redaktor Breda Pogorelec]. – 1. natis. – Maribor: Obzorja, 1983. – 53 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).
Ilustr.

Slovensščina v javnosti: gradivo in sporočila / Posvetovanje o jeziku, Portorož,

14. in 15. maja 1979; [uredniški odbor Breda Pogorelec (odgovorna urednica) ... et al.]. – Ljubljana: Republiška konferenca Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije: Slavistično društvo Slovenije, 1983. – 223 str.

F

Odnos do jezika ni stvar dekretov: pogovor z odgovorno urednico zbornika, jezikoslovko in pedagoginjo. – Dnevnik 32, št. 135, 20. maj 1983, str. 5.

Portret. – Pogovor je zapisal Milan Dekleva.

1984

A

Humanistične vede kot prvina splošnega družbenega standarda (slovenske) družbe. – V: Posvetovanje Univerza v združenem delu. – Ljubljana: Univerza Edvarda Kardelja, 1984. – Str. 143–148.

K vprašanju bilingvizma in diglosije iz slovenske izkušnje. – V: Dvojezičnost: individualne in družbene razsežnosti. – Ljubljana: Društvo za uporabno jezikoslovje, 1984. – Str. 67–73.

Summary.

Novi pogledi na slovenski knjižni jezik 16. stoletja. – V: Protestantismus bei den Slowenen = Protestantizem pri Slovencih. – Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1984. – (Wiener slawistischer Almanach; Sonderbd.; 13). – Str. 181–270.

Povzetek v nem.

O vlogi (slovenskega) ekspresionizma za umevanje slovenskega umetnostnega izraza dvajsetega stoletja. – V: Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1984. – (Obdobja; 5). – Str. 477–487.

Zusammenfassung.

Pet let po portoroškem posvetovanju. – [Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 1984]. – 7 str.

Tipkopis. – Referat na strokovnem posvetovanju slovenskih slavistov od 4. do 6. okt. 1984.

Skladnja pri Dalmatinu in Bohoriču. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (20; 1984; Ljubljana). Zbornik predavanj / XX. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 2.–14. jul. 1984. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1984. – Str. 223–248.

Štiristo let Bohoričeve slovnice: Arcticae horulae – Zimske urice, 1584–1984. – Jezik in slovstvo 29, št. 6, 1983/84, str. 210–216.

Vprašanje jezika znanosti. – V: Terminologija v znanosti: prispevki k teoriji: zbornik. – Ljubljana: Pedagoški inštitut pri Univerzi Edvarda Kardelja, 1984. – Str. 231–232.

B

K vprašanju bilingvizma in diglosije iz slovenske izkušnje. – Naši razgledi 33, št. 24, 28. dec. 1984, str. 707.

URP Raziskovanje slovenskega jezika, drugih slovanskih in neslovanskih jezikov, primerjalne jezikoslovne raziskave. – V: Znanstveno raziskovalno delo v okviru usmerjenih raziskovalnih programov na Filozofski fakulteti v Ljubljani v letu 1983. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut, 1984. – Str. 50–89.

E

Črni optimizem. – V: Pričevanja, december 1984: iz lastnih korenin: avtobiografski eseji. – Ljubljana: Partizanska knjiga, 1984. – 1. del. – Str. 177–227.

1985**A**

Izhodišče in teoretske osnove slovenskega jezika. – Jezik in slovstvo 30, št. 6, 1984/85, str. 176–182.

Položaj slovenskega jezika med NOB in razvoj vojaškega, političnega in uradnega jezika. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (21; 1985; Ljubljana). Zbornik predavanj / XXI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1.–13. jul. 1985. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1985. – Str. 5–16.

Izhajalo tudi v Primorskem dnevniku 41, št. 171 (6. avg. 1985) – št. 177 (13. avg. 1985), ni izšlo v št. 174 in 175.

B

Akademik prof. dr. Anton Bajec (1897–1985). – Dnevnik 34, št. 185, 19. jun. 1985, str. 8.

Portret – Nekrolog.

V spomin akademikoma dr. Antonu Bajcu in dr. Jakobu Riglerju. – Jezik in slovstvo 31, št. 2/3, 1985/86, str. 41–50.

URP Raziskovanje slovenskega jezika, drugih slovanskih in neslovanskih jezikov, primerjalne jezikoslovne raziskave. – V: Znanstveno raziskovalno delo v okviru usmerjenih raziskovalnih programov na Filozofski fakulteti v Ljubljani v letu 1984. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut, 1985. – Str. 23–41.

1986**A**

Dalmatinovo besedilo med skladnjo in retorično figuro in Bohoričeva gramatična norma. – V: 16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1986. – (Obdobja; 6) – Str. 473–497.

Zusammenfassung.

Okvirna tipologija metafore v slovenski prozi 20. stoletja. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (22; 1986; Ljubljana). Zbornik predavanj / XXII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 7.–19. jul. 1986. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1986. – Str. 7–20.

Slovenski jezik I: učbenik / [učbenik so napisali Janez Dular, Rafka Kirn, Breda Pogorelec, Ivo Zrimšek; zapise narečnih besedil je pripravil Tine Logar]. – 3. natis. – Maribor: Obzorja, 1986. – 265 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).

Ilustr.

Slovenski jezik II: [poskusni učbenik] / Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec. – 2. natis. – Maribor: Obzorja, 1986. – 155 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).

Ilustr.

Znanstveno besedilo, njegove jezikoslovne prvine in slog. – V: Simpozij Slovenski jezik v znanosti 1. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut, 1986. – Str. 11–22.

Summary.

B

Jože Toporišič šestdesetletnik. – Delo 28, št. 338, 11. okt. 1986, str. 2.

Portret.

Razprava. – V: Simpozij Slovenski jezik v znanosti 1. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut, 1986. – Str. 205, 212, 223, 224, 226.

Univerza ni iztrgana iz družbe. – Delo 28, št. 8, 11. jan. 1986, str. 18–19.

Okrogla miza – Prispevek s portretom na str. 19.

URP Raziskovanje slovenskega jezika, drugih slovanskih in neslovanskih jezikov, primerjalne jezikoslovne raziskave. – V: Znanstveno raziskovalno delo v okviru usmerjenih raziskovalnih programov na Filozofski fakulteti v Ljubljani v letu 1985. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut, 1986. – Str. 27–49.

C

16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: mednarodni simpozij v Ljubljani od 27. do 29. junija 1984 / [uredila Breda Pogorelec (jezik) s sodelovanjem Jožeta Koruze (književnost in kultura)]. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1986. – 611 str. – (Obdobja; 6).

1987

Slovenski jezik I: učbenik / [učbenik so napisali Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec, Ivo Zrimšek; zapise narečnih besedil je

pripravil Tine Logar]. – 4. natis. – Maribor: Obzorja, 1987. – 265 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).

Ilustr.

Slovenski jezik II: učbenik / Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec. – 3. natis. – Maribor: Obzorja, 1987. – 155 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).

Ilustr.

Sociolingvistični vidik Trubarjevega jezika. – V: Odsevi reformacijskega gibanja v dokumentih Arhiva SR Slovenije. – Ljubljana: Arhiv SR Slovenije, 1987. – Str. 14–21.

B

Kriza strokovnega odločanja. – Delo 29, 10 jan. 1987, str. 21.

Prazne fraze nimajo učinka in jim nihče več ne verjame. – Gorenjski glas 40, št. 10, 6. feb. 1987, str. 10.

O jezikovni kulturi. – Zapisal Cveto Zaplotnik.

1988

A

Konstituiranje slovenskega knjižnega jezika z jezikom znanosti in umetnosti. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in književnosti (24; 1988; Ljubljana). Zbornik predavanj / XXIV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 4.–16. jul. 1988. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1988. – Str. 19–29.

Nasl. v kazalu: Delež jezika umetnosti in znanosti za slovenski knjižni jezik.

Slovenski jezik I: učbenik / [učbenik so napisali Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec, Ivo Zrimšek; zapise narečnih besedil je pripravil Tine Logar]. – 5. natis. – Maribor: Obzorja, 1988. – 265 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).

Ilustr.

Slovenski jezik II: učbenik / Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec. – 4. natis. – Maribor: Obzorja, 1988. – 155 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).

B

Čedajski evangeljar / B[reda]. Po[gorelec], J[ože]. K[astelic]. – V: Enciklopedija Slovenije 2. – Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. – Str. 108.

Dvojezičnost / B[reda]. Po[gorelec]., F[ranc]. J[akopin]. – V: Enciklopedija Slovenije 2. – Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. – Str. 406.

»Jugoslovenarstvo« kot novi ilirizem. – Večer 44, št. 241, 15. okt. 1988, str. 22. Portret. – Zapisala Melita Forstnerič-Hajnsček.

Moderna ustava za dalj časa: stališča Filozofske fakultete. – Delo 30, št. 111, 14. maj 1988, str. 18.

Problematika dvojezičnega šolstva na Koroškem: okrogla miza 14. 1. 1988 na

Filozofski fakulteti v Ljubljani. – *Sodobna pedagogika* 39, št. 3/4, 1988, str. 97–122.

Na okrogli mizi so sodelovali: Zdenko Medveš, Avgustin Malle, Mirko Wakounig, Tone Skok, Albina Nečak-Lük, Breda Pogorelec (str. 110–111, 114–115), Franci Pivec, Dušan Nečak, Ilja Mrmak, Milena Markič, Franc Kukovica.

Profesorju Jožetu Koruzi v slovo. – *Vestnik / Univerza v Ljubljani* 17, št. 6/7, 1988, str. 323–324.

Nekrolog

Stroka in politika: dvanajsti kongres Zveze slavističnih društev Jugoslavije, Novi Sad, 7. – 9. september 1988. – *Naši razgledi* 37, št. 18, 23. sep. 1988, str. 551–552.

C

Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (24; 1988; Ljubljana). Predavanja / XXIV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 4.– 6. jul. 1988; [uredila Breda Pogorelec]. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1988. – 207 str.

E

Ob življenjskem jubileju prof. dr. Brede Pogorelec / Ada Vidovič Muha. – *Jezik in slovstvo* 33, št. 4, 1987/88, str. 93–96.

1989

A

Oddelek za slovanske jezike in književnosti. – V: *Zbornik Filozofske fakultete v Ljubljani 1919–1989*. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989. – Str. 131–146.

Pogled na slogovno podobo baročnega besedila: razmerje med zunanjim vtisom in notranjo zgradbo. – V: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989. – (Obdobja; 9). – Str. 349–365.

Summary.

Slovenska pravna besedila: vprašanja jezika in sloga pri oblikovanju besedil. – V: *Simpozij Slovenski jezik v znanosti 2*. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989. – Str. 35–43.

Summary.

Slovenski jezik I: učbenik / [učbenik so napisali Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec, Ivo Zrimšek; zapise narečnih besedil je pripravil Tine Logar]. – 6. natis. – Maribor: Obzorja, 1989. – 265 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).

Ilustr.

Slovenski jezik II: učbenik / Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec. – 5. natis. – Maribor: Obzorja, 1989. – 155 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).

Ilustr.

B

Filozofska fakulteta vsebuje imanenten revolucionaren naboj. – Delo 31, št. 176, 2. avg. 1989, str. 5.

O začetkih in znanstvenem delu na Filozofski fakulteti sta spregovorila dekan FF dr. Dušan Nečak in predstojnica Oddelka za slovanske jezike in književnosti dr. Breda Pogorelec. – Izšlo v okviru priloge Znanje za razvoj in rubrike Matične fakultete Ljubljanske univerze.

C

Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (25; 1989; Ljubljana). Zbornik predavanj / XXV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 3.–15. jul. 1989; uredili in za tisk pripravili Franc Zadravec, Breda Pogorelec, Darinka Počaj-Rus. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1989. – 235 str.

1990**A**

Slovenski jezik I: učbenik / [učbenik so napisali Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec, Ivo Zrimšek; zapise narečnih besedil je pripravil Tine Logar]. – 7. natis – Maribor: Obzorja, 1990. – 265 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).

Ilustr.

Slovenski jezik II: učbenik / Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec. – 6. natis. – Maribor: Obzorja, 1990. – 155 str. – (Srednje izobraževanje. Skupna vzgojno-izobrazbena osnova).

Ilustr.

Sociolingvistični problemi slovenske etnične skupnosti v Italiji. – V: Aspetti metodologici e teorici nello studio del plurilinguismo nei territori dell'Alpe-Adria. – Udine: Consorzio per la costituzione e lo sviluppo degli insegnamenti universitari, 1990. – Str. 179–193.

Vloga oblike za razumevanje smisla v Cankarjevi prozi. – [S. l.: s. n.], 1990. – 21 str.

Dodatek k 26. seminarju slovenskega jezika, literature in kulture (1990).

B

Pot v svet skozi nas same. – Delo 32, št. 32, 8. feb. 1990, str. 15.

Nagovor na slovesnosti ob podelitvi Prešernovih nagrad študentom Ljubljanske univerze.

1991**A**

Retorika na Slovenskem nekdaj in danes: (teze). – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (27; 1991; Ljubljana). Zbornik predavanj / XXVII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 24. 6.–13. jul. 1991. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1991. – Str. 109–111.

Sedemdeset let ljubljanske slavistike in slovenistike. – V: Sedemdeset let slovenske slovenistike: zborovanje slavistov ob stoletnici rojstva Frana Ramovša, Ljubljana 1990. – Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo in šport, 1991. – Str. 18–33.

Slovenski jezik I: učbenik / [učbenik so napisali Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec, Ivo Zrimšek; zapise narečnih besedil je pripravil Tine Logar]. – 8. natis – Maribor: Obzorja, 1991. – 265 str. – (Srednje izobraževanje).

Ilustr.

Slovenski jezik II: učbenik / Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec. – 7. natis. – Maribor: Obzorja, 1991. – 155 str. – (Srednje izobraževanje).

Ilustr.

Vloga oblike za razumevanje smisla v Cankarjevi prozi. – Jezik in slovstvo 36, št. 5/6, 1990/91, str. 133–147.

Povzetek v angl.

1992

A

Cerkveno življenje in slovenščina v javnosti v sedemnajstem stoletju. – Bogoslovni vestnik 52, št. 1/2, 1992, str. 121–132.

Slovenski jezik I: učbenik / [učbenik so napisali Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec, Ivo Zrimšek; zapise narečnih besedil je pripravil Tine Logar]. – 9. natis – Maribor: Obzorja, 1992. – 265 str. – (Srednje izobraževanje).

Ilustr.

Slovenski jezik II: učbenik / Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec. – 8. natis. – Maribor: Obzorja, 1992. – 155 str. – (Srednje izobraževanje).

Ilustr.

B

Anketa o položaju hrvaščine/srbščine v slovenski šoli. – Jezik in slovstvo 38, št. 3, 1992/93, str. 92–104.

Sodelovali so: Berta Golob, Jože Pogačnik, Vika Slabe; Jože Toporišič; Peter Kolšek, Boris Paternu, Breda Pogorelec (str. 98–100), Janez Rotar in Ada Vidovič-Muha.

Perspektive slovenske znanosti. – V: Vizija Kaosa / 26. študijski dnevi Draga 91. – Trst: Mladika: Svet slovenskih organizacij, 1992. – Str. 65–86.

V debati so sodelovali: Peter Tancig, Martin Breclj, Egidij Vršaj, Pavel Zlobec, Pavel Kodrič, Vlado Maračič, Drago Štoka, Breda Pogorelec, Stanko Žerjal.

Praznik slovenske ustvarjalnosti. – Delo 34, št. 35, 13. feb. 1992, str. 17.

Iz poročila predsednice odbora za podelitev Prešernovih nagrad študentom ljubljanske univerze.

Razkrižje: (iz kronologije boja za slovenski jezik v cerkvi). – *Jezik in slovstvo* 38, št. 3, 1992/93, str. 108–112.

1993

A

Jezikovna politika in jezikovno načrtovanje pri Slovencih: zgodovina in sodobni vidiki. – V: *Jezik tako in drugače*. – Ljubljana: Društvo za uporabno jezikoslovje Slovenije: Inštitut za družbene vede, 1993. – Str. 2–17.

Pomen starogorskega rokopisa za slovensko kulturno zgodovino. – *Trinkov zbornik* 1993, str. 87–90.

Predgovor. – V: Karel Mihael Attems: *Slovenske pridige*. – Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1993. – Str. 7–13.

Slovenski jezik I: učbenik / [učbenik so napisali Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec, Ivo Zrimšek; zapise narečnih besedil je pripravil Tine Logar]. – 10. natis – Maribor: Obzorja, 1993. – 265 str. – (Srednje izobraževanje).

Ilustr.

B

Ali je slovenščina ogrožena? Ne gre za jezikovne okraske. – *Delo* 35, št. 77, 3. apr. 1993, str. 29–30.

Kaj storiti? – *Sodobnost* 41, št. 3/4, 1993, str. 259–269.

Portret. – Izšlo v okviru ankete revije *Sodobnost* z naslovom *Koliko nas jezik še določa kot narod?*

Pismo predsedniku Republike Slovenije / Breda Pogorelec, France Novak. – *Jezik in slovstvo* 38, št. 5, 1992/93, str. 184–185.

Pismo Slavističnega društva Slovenije Predsedniku Republike Slovenije Milanu Kučanu (2. 3. 1993) o vprašanju slovenskega jezika v javnosti.

F

Pogorelec, Breda. – V: *Kdo je kdo za Slovence*. – Ljubljana: Založba FAGO, 1993. – Str. 183.

1994

A

Cerkveno življenje in slovenščina v javnosti v sedemnajstem stoletju. – V: *Katholische Reform und Gegenreformation in Innerösterreich 1564–1628 = Katoliška prenova in protireformacija v notranjeavstrijskih deželah 1564–1628 = Riforma cattolica e controriforma nell'Austria interna 1564–1628*. – Klagenfurt; Ljubljana; Wien: Hermagoras = Mohorjeva; Graz; Wien; Köln: Styria, 1994. – Str. 551–561.

Die Dependenzgrammatik von Tesnière und die neue slowenische Syntax. – *Linguistica* 34, št. 1, 1994, str. 299–309.

Iz zgodovine slovenskega knjižnega jezika. – [Ljubljana]: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, [1994]. – 18 str.

Dodatek k zborniku 30. seminarja slovenskega jezika, literature in kulture (1994).

Slovenski jezik I: učbenik / [učbenik so napisali Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec, Ivo Zrimšek; zapise narečnih besedil je pripravil Tine Logar]. – 11. popravljena izd. – Maribor: Obzorja, 1994. – 265 str. – (Srednje izobraževanje).

Ilustr.

Slovenski jezik II: učbenik / Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec. – Popravljena izd., 10. natis – Maribor: Obzorja, 1994. – 155 str. – (Srednje izobraževanje).

Ilustr.

B

Okrogla miza o jezikovnem načrtovanju in jezikovni politiki : okoliščine in smisel pogovora o okrogli mizi. – V: Zborovanje slavistov, Celje 1993. – Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo in šport, 1994. – Str. [127]–129.

F

Pogorelec, Breda. – V: Luc Menaše: Svetovni biografski leksikon. – Ljubljana: Mihelač, 1994. – Str. 768.

1995

A

Poglavja iz zgodovine slovenskega knjižnega jezika. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (31; 1995; Ljubljana). Zbornik predavanj / XXXI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. 26. 6.–15. 7. 1995. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1995. – Str. 279–295.

Slovenski jezik I: učbenik / [učbenik so napisali Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec, Ivo Zrimšek; zapise narečnih besedil je pripravil Tine Logar]. – 11. popravljena izd. – Maribor: Obzorja, 1995. – 265 str. – (Srednje izobraževanje).

Ilustr.

Slovenski jezik II: učbenik / Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec. – 11. popravljena izd. – Maribor: Obzorja, 1995. – 155 str. – (Srednje izobraževanje).

Ilustr.

B

Med argentinskimi Slovenci. – Rodna gruda 42, št. 12, 1995, str. 34–35.

Nadaljevanje v Rodni grudi 43, št. 1–4, 1996.

Slovenski knjižni jezik: jezikovno načrtovanje in jezikovna politika v preteklosti in danes: (teze) / Breda Pogorelec, Majda Kaučič Baša, Marko Stabej. – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (31; 1995; Ljubljana).

Zbornik predavanj / XXXI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. 26. 6.– 5. 7. 1995. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1995. – Str. 35–36.

F

Dr. phil. znan. Breda Pogorelec, dipl. fil., red. prof. za slovenski knjižni jezik in stilistiko. – V: Biografije in bibliografije univerzitetnih učiteljev, znanstvenih delavcev in sodelavcev / Univerza v Ljubljani. – Ljubljana: Univerza, 1995. – 4. knj., 1. del. – Str. 67–69.

Pogorelec, Breda (Ljubljana, 1. 1. 1928), jezikoslovka / A[da]. Vid[ovič]. – V: Enciklopedija Slovenije 9. – Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995. – Str. 35.

1996**A**

Diahrona in sinhrona stilistika slovenskega jezika: zaključno poročilo o rezultatih opravljenega znanstveno-raziskovalnega dela na področju temeljnega raziskovanja / odgovorni nosilec Breda Pogorelec. – [Ljubljana]: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 20. jan. 1996. – 12 f.

Izvod hrani ZIFF.

Individualne jezikoslovne raziskave: zaključno poročilo o rezultatih opravljenega znanstveno-raziskovalnega dela na področju temeljnega raziskovanja. – [Ljubljana]: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1996. – 7 f.

Jezikovno načrtovanje in jezikovna politika pri Slovencih med 1945 in 1995. – V: Jezik in čas. – Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1996. – Str. 41–61.

Summary.

B

Med argentinskimi Slovenci. – Rodna gruda 43, št. 1–4, 1996.

Prvo nadaljevanje v Rodni grudi 42, št. 12, 1995, str. 34–35.

Sedemdeset let profesorja Jožeta Toporišiča. – Delo 38, št. 237, 12. okt. 1996, str. 15.

Roman Jakobson v Beogradu in v Ljubljani septembra 1955. – V: Roman Jakobson: Lingvistični in drugi spisi. – Ljubljana: Inštitut za humanistične vede, 1996. – Str. 276–277.

»Slovanska« ali »slovenska« naravnost načrtovanja slovenskega knjižnega jezika v drugi polovici 19. stoletja: (teze). – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (32; 1996; Ljubljana). Zbornik predavanj / XXXII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 24. 6.–13. 7. 1996. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1996. – Str. 53–54.

Slovanski vplivi na oblikovanje slovenskega knjižnega jezika od 16. do 20. stoletja: (teze). – V: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture (32;

1996; Ljubljana). Zbornik predavanj / XXXII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 24. 6.–13. 7. 1996. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1996. – Str. 247.

Spomin na prof. Marjo Boršnik. – V: Zaupala je v mladega človeka: zbornik ob 90-letnici rojstva dr. Marje Boršnik. – Borovnica: OŠ dr. Ivana Korošca: Občina, 1996. – Str. 21–22.

F

Ni vseeno, kako država piše državljanom: dr. Breda Pogorelec o položaju slovenščine. – Delo 38, št. 259, 9. nov. 1996, str. 34.

Intervju. – Pogovarjala se je Marjeta Kajzer Novak.

Pogorelec, Breda / [Marko Stabej]. – V: Slovenska književnost. – Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996. – Str. 357.

Podpis Msta.

1997

A

Besediloslovni vidiki Cankarjeve proze. V: Jezikoslovne in literarnovedne raziskave: zbornik referatov 6. srečanja slavistov Celovec, Ljubljana 1989. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1997. – Str. 165–187.

Zusammenfassung.

Slovenska skladnja in poimenovanja ženskih oseb. – [Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1997]. – 9 str.

Dodatek k 33. seminarju slovenskega jezika, literature in kulture (1997).

B

Recenzija. – V: Mitja Skubic: Romanske jezikovne prvine na zahodni slovenski jezikovni meji. – Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997. – Zavihek ov.

Uvod. – V: Jezikoslovne in literarnovedne raziskave: zbornik referatov 6. srečanja slavistov Celovec, Ljubljana 1989. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1997. – Str. [5–6].

C

Jezikoslovne in literarnovedne raziskave: zbornik referatov 6. srečanja slavistov Celovec, Ljubljana 1989 / uredila Breda Pogorelec s sodelavci; [prevajalci V. Gjurin ... et al.]. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1997. – 307 str.

F

O jeziku v slovenskem turizmu. – Lipov list 39, št. 3, mar. 1997, str. 70–71.

Pogovarjala se je B. Žokalj-Jesih.

1998

A

Jezikovno načrtovanje govornega jezika pri Slovencih: teorija, praksa in odprti

- problemi slovenskega zbornega jezika. – V: Jezik za danes in jutri. – Ljubljana: Društvo za uporabno jezikoslovje Slovenije, 1998. – Str. 56–64.
- Jezikovno načrtovanje in jezikovna politika pri Slovencih med 1945 in 1995. – V: Slovenski jezik. – Opole: Uniwersytet Opolski, Instytut Filologii Polskiej, 1998. – Str. [49]–72.
Summary.
- Slovenski jezik II: učbenik** / Janez Dular, Rafka Kirn, Marija Kolar, Breda Pogorelec. – 12. popravljena izd. – Maribor: Obzorja, 1998. – 155 str. – (Srednje izobraževanje).
Ilustr.
- F**
- Breda Pogorelec: ob sedemdesetletnici / Marko Stabej. – Delo 40, št. 5, 8. jan. 1998, str. 7.
Portret.
- Skrb za uresničevanje ustavnih določil o statusu slovenskega jezika: pogovor z vodjo Delovne skupine za jezikovno načrtovanje in jezikovno politiko dr. Bredo Pogorelec. – Parlamentarec 3, št. 2, 2. feb. 1998, str. 4–6.
Portret. – Pogovarjala se je Barbara Rekef.

1999

A

- Teorija slogovnega razvoja in slovenskega knjižnega jezika. – V: Raziskovanje kulturne ustvarjalnosti na Slovenskem: Šumijev zbornik. – Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1999. – Str. 107–119.

B

- Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. – V: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. – Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 1999. – Str. 7–15.
- Historizem in stranpoti v razvoju književnojezikovne norme 19. st. – [Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1999]. – 2 str.
Dodatek k povzetkom simpozija Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture (1999).
- Recenzija. – V: Simona Kranjc: Razvoj govora predšolskih otrok. – Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1999. – Zavihek ov.
- Teorija Jakoba Riglerja o nastanku slovenskega knjižnega jezika. – V: Jakob Rigler 1929–1985 / 2. mednarodni dialektološki simpozij, Pedagoška fakulteta, 11. in 12. februarja 1999. – Maribor: Pedagoška fakulteta, 1999. – 1 f.

E

- V klasični gimnaziji – pred vojno, med vojno, po vojni. – V: Zbornik ob 100-letnici šolskega pouka v zgradbi sedanje Osnovne šole Prežihovega Voranca, Ljubljana. – Ljubljana: Osnovna šola Prežihovega Voranca, 1999. – Str. 80–85.

F

Dr. phil. znan. Breda Pogorelec, dipl. fil., red. prof. za slovenski knjižni jezik in stilistiko. – V: Biografije in bibliografije univerzitetnih učiteljev, znanstvenih delavcev in sodelavcev / Univerza v Ljubljani. – 5. knj., 3. del. – Str. 2271–2272.

Pogorelec, Breda. – V: Drago Bajt: Slovenski kdo je kdo. – Ljubljana: Nova revija, 1999. – Str. 419.

2000

A

Oddelek za slovanske jezike in književnosti / Breda Pogorelec; dopolnila Irena Novak-Popov in Marko Stabej. – V: Zbornik 1919–1999. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2000. – Str. 225–244.

B

Razprava. – V: Javna predstavitev mnenj o težah za zakonsko ureditev rabe slovenščine kot uradnega jezika. – Ljubljana: Državni svet Republike Slovenije, 2000. – Str. 58–65.

Spoken Slovene language planning. – V: Abstracts / VI World Congress for Central and East European Studies, 29 July–3 August 2000, Tampere, Finland. – Helsinki: International Council for Central and East European Studies; Finnish Institute for Russian and East European Studies, 2000. – Str. 333.

F

Dr. Breda Pogorelec (Ljubljana, 1. 1. 1928). – V: Zbornik 1919–1999. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2000. – Str. 272–273.

Državljeni sveta s svojimi koreninami: pogovor z dr. Bredo Pogorelec, vodjo Delovne skupine za jezikovno načrtovanje in jezikovno politiko pri Odboru za kulturo, šolstvo in šport pri DZ RS. – Parlamentarec 5, št. 6, jun. 2000, str. 4–9.

Intervju je pripravila Karmen Uglešič.

2001

B

Kaj storiti? – Slovenščina v šoli 6, št. 1/2, 2001, str. 11–20.

Članek je bil prvič objavljen v Sodobnosti leta 1993, št. 3/4.

Slovenski knjižni jezik – norma in življenje. – V: Slovenski knjižni jezik – aktualna vprašanja in zgodovinske izkušnje: ob 450-letnici izida prve slovenske knjige: povzetki predavanj. – Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2001. – Str. 65–66.

Smeri raziskovanja v slovenskem knjižnem jeziku. – V: Evropsko leto jezikov;

Matija Murko; Sodobna slovenska književnost: [povzetki] / Slovenski slavistični kongres, Nova Gorica in Gorica, 4.–6. oktober 2001. – [Nova Gorica: Slavistično društvo Slovenije, 2001]. – 2 str.

2002

A

Ericha Prunča pripevek jezikoslovju, slavistiki in slovenistiki. – V: Grenzen erfahren – sichtbar machen – überschreiten: Festschrift für Erich Prunč zum 60. Geburtstag. – Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 2002. – Str. 13–21. Zusammenfassung.

2003

A

Slovenski knjižni jezik – norma in življenje. – V: Slovenski knjižni jezik – aktualna vprašanja in zgodovinske izkušnje: ob 450-letnici izida prve slovenske knjige / Mednarodni simpozij Obdobja – metode zvrsti, Ljubljana 5.–7. december 2001. – Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003. – (Obdobja; 20). – Str. 203–208. Summary.

B

Kriteriji knjižnosti slovenskega jezika. – V: Zbornik referatov / 13. mednarodni slavistični kongres, Ljubljana, 15.–21. avgusta 2003. – Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC, 2003. – 1. del. – Str. 239.

Srečanja. – Znamenje 33, št. 3/4, 2003, str. 104–112.

Prispevek v zborniku ob 80-letnici škofa Grmiča.

Teorija zvrstnosti in slovensko jezikovno normiranje. – Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem. – Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003. – (Obdobja. Metode in zvrsti; 22). – Str. 26.

F

Bibliografija zaslužne profesorice dr. Brede Pogorelec / Anka Sollner Perdih. – Jezik in slovstvo 48, št. 6, 2003, str. 105–132.

Priznanje jeziku krepki narodovo samozavest / Mitja Košir. – Dnevnik 53, št. 246, 11. sep. 2003, str. 14.

Izšlo v rubriki Ljubljanski obrazi. – Portret.

2004

A

Vase in v svet. – Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi / 40. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 28. 6.–16. 7. 2004. – Ljubljana:

Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko
Filozofske fakultete, 2004. – Str. 17–28.

B

Kako je s slovenščino v znanosti? – Delo 46, št. 238, 13. okt. 2004, str. 9.

Polemika. – O posvetu 28. sept. 2004, ki ga je pripravila delovna skupina za
jezikovno načrtovanje in jezikovno politiko, ki deluje pri Odboru za kulturo,
šolstvo, znanost, mladino in šport Državnega zbora RS.

Internacionalizacija slovenščine: pogovori o seminarju slovenskega jezika /
Matjaž Kmecl ... [et al.]. – Delo 46, št. 161, 13. jul. 2004, str. 9.

Portreti. – Sodelovali so: Martina Orožen, Boris Paternu, Breda Pogorelec in Ada Vidovič
Muha. – Pogovor je pripravil Milan Vogel.

2005

B

Škof dr. Vekoslav Grmič v mojem spominu in misli. – Znamenje 35, št. 3/4, 2005,
str. 90–96.

2006

A

Jezikovno pričevanje z zahodnega roba slovenskega jezikovnega prostora. –
Terska dolina: Terska dolina v besedi, sliki in pesmi Viljema Černa = Alta val
Torre = Val de Tor. – Celje: Društvo Mohorjeva družba: Celjska Mohorjeva
družba; Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 2006. – Str. 117–138.

Vsebuje slov. besedilo in prevod v it. – Povzetek v furl.

Kratka zgodovina slovenskega jezika / scenarista Marko Stabej in Slavko Hren;
sodelujoči Breda Pogorelec ... [et al.]. – Ljubljana: TV Slovenija, 2005/2006.
– 2 DVD.

2 DVD-ja v eni škatli. – Oddaje so bile predvajane na 1. programu TV Slovenija, in sicer v 4
nadaljevanjih od 14. feb. do 7. marca 2006. – Sodelovali so: Breda Pogorelec, Igor Grdina, Jože
Toporišič, Zinka Zorko, Alenka Šivic-Dular, Majda Merše, France Novak, Mako Jesenšek in
Marko Stabej.

Vsebina:

1. DVD: 1. oddaja: Od naselitve do knjige; 2. oddaja: Od prve knjige do razsvetljenstva
2. DVD: 3. oddaja: Od razsvetljenstva do Zdravljice; 4. oddaja: Od političnega programa do
državnega jezika.

F

Breda Pogorelec: 1928–2006 / Berta Golob. – Šolski razgledi 57, št. 14, 16. sep.
2006, str. 15.

Breda Pogorelec: 1928–2006 / Marko Jesenšek. – Večer 52, št. 172, 27. jul. 2006,
str. 12.

Portret.

- Breda Pogorelec: 1928–2006 / Marko Stabej. – Delo 48, št. 170, 25. jul. 2006, str. 13.
Portret.
- Breda Pogorelec (1928–2006) / Rudi Rizman, Marko Stabej, Erika Kržišnik. – Jezik in slovstvo 51, št. 5, 2006, str. 99–104.
Vsebuje tri besedila, pripravljena za žalno sejo 4. oktobra 2006, v spomin prof. dr. Bredi Pogorelec na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Žalno sejo je vodila predstojnica Oddelka za slovenistiko dr. Jerca Vogel, zbrane je kot prvi nagovoril dekan Filozofske fakultete prof. dr. Božidar Jezernik.
- Dr. Breda Pogorelec (1928–2006) / Marija Oblak-Čarni, Ema Umek. – Arhivi 29, št. 2, 2006, str. 404–405.
- In memoriam zaslužni profesorici Bredi Pogorelec / Ada Vidovič Muha. – Slavistična revija 54, št. 4, 2006, str. 865–867.
- Pogorelec Breda: umrla jezikoslovka. – Svobodna Slovenija = Eslovenia libre 65, št. 28, 2006, str. 2.
- Pogorelec, Breda (1928–2006). – V: Leksikon Sova. – 4. dopolnjena in posodobljena izd., 1. natis. – Ljubljana: Cankarjeva založba, 2006. – Str. 860.
- Prof. dr. Breda Pogorelec / Lojzka Bratuž. – Novi glas 11, št. 30, 3. avg. 2006, str. 8.
Nekrolog. – Portret.
- Umrli Breda Pogorelec. – Primorski dnevnik 62, št. 171, 22. jul. 2006, str. 10.
Portret.
- Umrli je prof. dr. Breda Pogorelec / Slavko Pezdir. – Delo 48, št. 168, 22. jul. 2006, str. 3.
Nekrolog. – Portret.
- Umrli jezikoslovka Breda Pogorelec / nr. – Dnevnik 56, št. 197, 22. jul. 2006, str. 19.
Portret.
- V spomin zaslužni profesorici dr. Bredi Pogorelec / Srečko Reher. – Znamenje 36, št. 3/4, 2006, str. 115–117.
Nekrolog.
- Z Bredo Pogorelec smo izgubili veliko prijateljico / Živa Gruden. – Novi Matajur, št. 29, 27. jul. 2006, str. 4.
Portret.

2007

A

- Slovenski knjižni jezik v Beneški Sloveniji. – Trinkov koledar 2007, str. 80–101.
Objavljeno tudi v: Govor, jezik in besedno ustvarjanje v Beneški Sloveniji, Zbirka Nedža 2, ZTT 1978, str. 91–118.

F

Breda Pogorelec / Živa Gruden. – Trinkov koledar 2007, str. 77–79.
Ilustr.

2008

A

Jezikovno načrtovanje govornega jezika pri Slovencih: teorija, praksa in odprti problemi slovenskega zbornega jezika. – V: Spisi o jeziku. – Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2008. – Str. 75–85.
Objavljeno tudi v zborniku referatov na II. kongresu Društva za uporabno jezikoslovje Slovenije Jezik za danes in jutri, 1998, str. 56–64.

E

Pogorelec, Breda (Lj. 1. 1. 1928–20. 7. 2006 Lj.). – V: Osebnosti: veliki slovenski biografski leksikon. – [2. del]: od M do Ž. – Ljubljana: Mladinska knjiga, 2008. – Str. 870.
Portret.

2009

A

Oddelek za slovanske jezike in književnosti (1919–2002) / [Breda Pogorelec; leta 1999 dopolnila Irena Novak-Popov in Marko Stabej; leta 2009 pa Aleksandra Derganc, Boža Krakar-Vogel in Alenka Šivic-Dular]. – V: Zbornik Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. – V Ljubljani: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009. – Str. [374]–393.
Fotogr. – Avtorji navedeni na koncu prispevka in v kazalu.

A – disertacija, študije, razprave

B – članki, ocene, polemike

C – uredništvo zbornikov, revij

D – prevodi

E – ostalo

F – intervjuji, o avtorju



Tistih, ki si želijo »dokončnega« in po njihovo varnega pojasnila, ne bom pridobila. Po drugi poti hodijo, po drugačnih obzorjih hrepenijo. Kakor koli, moje premišljevanje o (slovenskem) jeziku je nastajalo v posebnem svetu iskanja poti k razumevanju pomenov, ki jih objemajo besedila, in s tem bolj ali manj zanesljive poti k odkrivanju besedilnega smisla. Spoznanja, čeprav delna in nepopolna, so nastajala na tej poti.

*B. Pogorelec, Teorija slogovnega razvoja
in slovenskega knjižnega razvoja, 1999*

ISSN 2232-3406 27 €



<http://zalozba.zrc-sazu.si>