

Tomaž Sajovic

UDK 81'42:82.0

Filozofska fakulteta v Ljubljani

Umetnostno besedilo in jezikoslovje

1 Na prvi pogled se zdi naslov prispevka dovolj neproblematičen: umetnostno besedilo je poseben jezikovni pojav, zato je popolnoma logično, da ga raziskuje znanost o jeziku, torej jezikoslovje. Vendar vsi vemo, da ga raziskuje tudi literarna veda. Vprašanje seveda je, kakšno je razmerje obeh ved do umetnostnega besedila in kakšno je razmerje med obema vedama. Na kratko je mogoče reči — problematično. Jezikoslovje se do umetnostnega besedila ali — pogojno rečeno — umetnostnega jezika vede precej zadržano in negotovo, medtem ko se literarna veda vede precej zadržano tako do jezikovnega »materiala« umetnostnega besedila kot do jezikoslovja, torej tiste vede, ki se ukvarja z jezikom.

2 Omenim naj samo en primer. Med nekaterimi preučevalci umetnostnih besedil, natančneje nekaterimi literarnimi zgodovinarji in literarnimi teoretiki, obstaja prepričanje, da pri raziskavah umetnostnih besedil ni mogoče uporabljati analitičnih postopkov posebne jezikoslovne discipline pragmatike. Vendar je ameriški filozof John R. Searle, avtor knjige *Speech Acts* oz. *Govorna dejanja*, v razpravi *Logični status fikijskega diskurza*, ki je prevedena tudi v slovenščino in objavljena v zborniku *Sodobna literarna teorija*, ki je izšel v knjižni zbirki *Temeljna dela*, nakazal, da utegne biti tako prepričanje napačno.

2.1 V razpravi je Searle največ časa posvetil ilokucijskemu dejanju trditve v časopisni vesti, torej nefikijskem besedilu, in v romanu letos umrle pisateljice in filozofinje Iris Murdoch, torej fikijskem besedilu, pri čemer so se vse besede pojavljale v dobesedni rabi.

2.2 Preden se lotim kratkega prikaza Searlovega razmišljanja o trditvi, moram opozoriti na dve spoznanji:

- Na splošno je ilokucijsko dejanje (ali dejanja), ki ga opravimo pri izjavljanju, funkcija pomena izreka. Vemo na primer, da z izrekanjem izreka *Marko lahko teče eno uro* opravimo eno vrsto ilokucijskega dejanja, z izrekanjem izreka *Marko lahko teče eno uro?* pa drugo vrsto ilokucijskega dejanja. Trdilna oblika pomeni namreč nekaj drugega kot vprašalna.
- Besede v nefikijskih in fikijskih delih imajo svoj slovarsko določen pomen. Če pa imajo slovarsko določen pomen, so tudi ilokucijska dejanja enaka.

2.3 Zdaj pa k trditvi. Po Searlu je trditev tip ilokucijskega dejanja, ki sledi nekaterim zelo specifičnim in pragmatičnim pravilom. Ta so:

1. Bistveno pravilo: Postavljalec trditve se zaveže, da je izražena propozicija resnična.
2. Pripravljalna pravila: Govorec mora biti sposoben priskrbeti dokaze ali razloge za resničnost izražene propozicije.

3. Govorcu in poslušalcu v kontekstu izreka ne sme biti očitno, da je izražena propozicija resnična.
 4. Pravilo iskrenosti: Govorec se zaveže, da verjame v resničnost izražene propozicije.
- Če govorec krši ta pravila, je trditev ponesrečena.

Problem trditve v fikcijskem besedilu lahko zelo preprosto izrazimo z vprašanjem: Kako je lahko izjava trditve, ko pa se ne drži nobenega od štirih pravil, ki so značilna za trditve?

Searlov odgovor je naslednji. Avtorica romana se pretvarja, da postavlja trditve. Ampak kaj to pravzaprav pomeni? Vrniti se moramo k štirim pragmatičnim pravilom, ki konstituirajo trditve v običajnih, nefikcijskih besedilih. Po Searlu so to pravila, ki besede (ali izreke) prirejajo svetu. To so vertikalna pravila, ki vzpostavijo povezave med jezikom in realnostjo. Fikcija pa — nasprotno — omogoča niz nelingvističnih, nesemantičnih oziroma horizontalnih konvencij, ki prekinejo povezavo med besedami in svetom, ki jih vzpostavijo prej omenjena pravila. Searle je prepričan, da take horizontalne konvencije, ki prekinejo povezavo med besedami in svetom, niso pravila pomena, v skladu s tem pa tudi ne spremenijo ali zamenjajo pomena nobene od besed ali drugih elementov jezika. Iz vsega tega Searle izpelje naslednji sklep: Zaigrane ilokucije, ki vzpostavljajo fikcijsko delo, omogoča obstoj niza konvencij. Ta razveljavi delovanje pravil, ki ilokucijska dejanja povežejo s svetom.

Razložiti je treba samo še, kako poteka pretvarjanje. Avtor se pretvarja, da opravlja ilokucijska dejanja tako, da dejansko izjavlja (piše) izreke. V terminologiji *Speech Acts*: ilokucijsko dejanje je le zaigrano, toda izjavno dejanje je resnično. Pri tem je treba poudariti, da izjavnih dejanj v fikciji ni mogoče ločiti od izjavnih dejanj v nefikcijskih besedilih.

Searle svojo analizo konča s končnim sklepom: Zaigrano opravljanje ilokucijskega dejanja, ki vzpostavlja pisanje fikcijskega dela, je v tem, da dejansko opravimo izjavna dejanja, pri tem pa imamo namero priklicati horizontalne konvencije, ki razveljavijo normalne ilokucijske zavezanosti izjav.

Searlov sklep lahko razumemo kot argument za zavrnitev prepričanja, da pri raziskavah umetnostnih besedil ni mogoče upoštevati spoznanj pragmatike.

3 Da se jezikoslovje ne bi smelo tako zadržano in negotovo vesti do umetnostnega besedila, nas prepričujeta tudi taki imeni, kot sta Roman Jakobson in Jan Mukařovský, zadnji zlasti v razpravi *O pesniškem jeziku*, ki je izšla že leta 1940. V njej je Mukařovský razložil, kaj sploh pomeni estetska funkcija, ki tako odločilno zaznamuje umetnostni jezik. Estetska funkcija namreč omogoča osredotočanje pozornosti na jezikovni znak in tako pomeni pravo nasprotje usmerjenosti na komunikacijo, ki je resnični namen jezika. To nekoliko nejasno opredelitev estetske funkcije (ki nima nobene zveze s pojmovanjem estetske funkcije kot zgolj lepote funkcije) je izostril v naslednji izredno pomembni izjavi (Mukařovski, 1986: 51): *V estetiki s pojmom »usmerjenost na izraz« razumemo osredotočenje pozornosti na izraz v vsej njegovi raznolikosti, še zlasti funkcionalni; pri tem z vidika sprejemnika nikakor ne izginejo zunajestetske funkcije jezikovnega znaka, še zlasti nobena od tistih treh osnovnih, ki jih je Bühler v svoji Sprachtheorie imenoval reprezentativna, ekspresivna in apelativna funkcija; jezikovni izraz — estetsko usmerjen — se svobodno sprehaja med njimi, vedno se lahko približuje katerikoli od njih ali pa se od katerekoli od njih oddaljuje ali pa jih kombinira na razne načine itn.*

In še drugje (Mukařovski, 1986: 52): *Okoliščina, da ima umetnostno izražanje za cilj sam izraz, nikakor ne pomeni, da pesniški jezik nima praktičnega pomena: zaradi estetske »samisebinamenskosti« je umetnostni jezik bolj usposobljen kot druge zvrsti jezika, da neprestano oživlja človekovo razmerje do jezika in jezika do stvarnosti, da neprestano in na nov način odkriva notranjo zgradbo jezikovnega znaka in kaže nove možnosti njegove uporabe.*

4 O vsej problematičnosti razmerja med umetnostnim besedilom in znanostmi o njem pa je — vsaj v našem prostoru — morda najjasneje razmišljal Dušan Pirjevec.

4.1 Znanstveno raziskovanje umetnostnih besedil se lahko zasnjuje le na razkritju umetnostnega besedila v vsej njegovi pojavnosti, na védenju torej, da to umetnostno besedilo sploh *je*. Vendar pa znanost ne ostaja v območju tega prvotnega dogodka niti se ne dogaja kot razvijanje tega prvotnega védenja: brž ko znanost namreč »vé«, da umetnostno delo *je*, ga ne razume in ga ne sprejema več v razsežnosti tega *je*, marveč ga razume in sprejema samo še kot primerni predmet znanstvenega raziskovanja. Kot takega ga lahko preuči in zares spozna le znanost sama. *Biti-umetnostno-delo* pomeni za znanost le: *biti-predmet-znanosti*, sicer res predmet, ki se po svojih značilnostih loči od drugih predmetov, vendar na koncu koncev le samo predmet. Ta logika je določila najbolj znane določitve umetnosti in leposlovja, katerih najpomembnejši zagovorniki so bili Platon, Hegel, Marx, Taine, Croce in tudi strukturalisti. Po njej je bila umetnost »razglašena« za idejo v čutni obliki in za spoznavanje na način podob in intuicije. Ali, če navedemo Hegla, umetniško delo je čutno utelešenje duha oziroma čutno svetljenje ideje, ali še drugače, čutno prikazovanje absolutnega. Po Pirjevcu je prav ta logika omogočala in še omogoča najrazličnejše redukcionalizme in manipulacije: *umetnostno delo je tako možno obravnavati kot uresničenje neke ideje ali ideologije, kot izraz individualne psihofizične narave, kot odraz socialno zgodovinskih determinant ali pa kot uveljavljanje nekih podzavestnih formalnih in ideoloških struktur. V okvirih teh možnosti je možno z umetniškim delom tudi manipulirati bodisi v znanstvene bodisi v ideološke, politične, nacionalne, zgodovinske ali pedagoške namene* (Pirjevec, 1991: 39). Na drugem mestu (Pirjevec, 1991: 40) je predmetnost umetnostnega besedila, po kateri je to besedilo sploh dosegljivo znanosti, opisana tudi na sledeči način: *In v umetnostnem delu je v resnici marsikaj takega, kar res sodi v območje predmetnega, bivajočega in stvarskega. To so predvsem zvoki in njihova medsebojna razmerja, grafični znaki, besede, stavki, njihove zveze in pomeni, ideja, motivi, skratka celotno idejno-motivno-formalna struktura. Zraven pa še čustva, ki jih vzbuja v bralcu, ter njeno celotno socialno, pedagoško, politično in podobno »učinkovanje«.* In prav to plast lahko in mora raziskovati znanost, tudi jezikoslovna znanost, ki je v zadnjih desetletjih izredno napredovala z različnimi novimi disciplinami, tudi v povezavi z drugimi vedami.

Vendar pa je že Hegel v *Predavanjih o estetiki* zapisal, da nam zgodovinska oblika umetnosti, ki je čutno svetljenje ideje, ne velja več za najvišji način, v katerem si resnica priskrbi eksistenco (Hegel, 1970: 11). Po Heglu je najvišji način znanost, kajti le znanost lahko neposredno »spozna« bit, ki je absolutna ideja, ta pa je večno življenje in vsa resnica. Znanost je torej tako rekoč dolžna, da razruši čutno obliko, ki v umetnosti kot čutnem svetljenju ideje »zakriva« idejo, in osamosvoji idejo, ki tako postane predmet znanosti oziroma znanstvenega raziskovanja, kar pomeni, da skuša znanost konkretno idejo umetniškega dela vključiti v območje neke višje ideje. To seveda pomeni tudi »smrt« zgodovinske oblike umetnosti kot čutnega svetljenja ideje. Pri tem pa je treba takoj opozoriti, da je Hegel (1970: 19) zapisal tudi stavek: *Lahko sicer upamo, da se bo umetnost vedno bolj stopnjevala in se dovrševala, vendar je njena forma prenehala biti najvišja potreba duha.* Umetnost torej še vedno *bo* in kot vsi vemo, zares še vedno *obstaja*. Kako je to mogoče? Zopet se moramo vrniti k Heglu, in sicer k prvemu poglavju njegove *Fenomenologije duha*. V njem Hegel govori o neizmerni gotovosti čutnega vtisa o svetu, v katerega smo s svojim čutnim dožemanjem potopljeni, vendar, pravi Hegel (1998: 61), *Ita zagotovost pa se zares sama izdaja za najabstraktnejšo in najrevnejšo resnico. O tem, kar ve, izreka le tole: je; in njena resnica vsebuje edinole bit stvari*, ki jo v svoji *Logiki* imenuje tudi čista bit. Nenadoma se razkrije, da Hegel govori o dveh bitih in dveh resnicah, ali preprosto, zanj je čista bit, zgolj *je*, premalo in celo nič, vsa resnica je le tista bit, ki je absolutna ideja. Očitno torej je, da se umetnost lahko izogne svojemu koncu le tako, da *je*. V luči tega *je* pa seveda tudi absolutna ideja postane relativna in celo nekaj, kar »pozablja« in celo »ogroža« ta *je*. Bit in ideja nista več eno in isto, ampak se ločita. In v resnici se v sodobni umetnosti že od Baudelairja dalje vse močneje kaže težnja po uveljavljanju ontološkega pomena umetnosti

in izpodrivanju spoznavnega, pri čemer je treba opozoriti tudi na dejstvo, da je na podobno pot stopila tudi sodobna filozofija, omenimo naj samo njenega najvidnejšega predstavnika v 20. stoletju, »misleca biti« Martina Heideggra.

4.2 Šele zdaj je mogoče jasneje ugledati precej protislovno razmerje med vedami, ki znanstveno raziskujejo umetnostna besedila, in umetnostnimi besedili samimi. Zopet se je treba vrniti k Heglovi opredelitvi zgodovinske oblike umetnosti kot čutnega svetljenja ideje. Po Heglu taka zgodovinska oblika umetnosti ne velja več za najvišji način, v katerem si resnica priskrbi eksistenco. Najvišji način je namreč znanost, kajti le znanost lahko neposredno »spozna« resnico oziroma bit, ki je absolutna ideja. Zato znanost mora razrušiti čutno obliko, ki v umetnosti kot čutnem svetljenju ideje »zakriva« idejo, in osamosvojiti idejo, ki tako postane predmet znanosti oziroma znanstvenega raziskovanja. Prav zato znanstvene vede obravnavajo umetnostno delo *kot uresničenje neke ideje ali ideologije, kot izraz individualne psihofizične narave, kot odraz določene dobe* ali pa *kot uveljavljanje skritih slogovnih, ideoloških in podzavestnih struktur*. Vendar niti ideja ali ideologija, niti individualna psihofizična narava, niti določena doba in niti skrite slogovne, ideološke in podzavestne strukture — kar vse je v resnici sestavina umetnostnih besedil — ne pomenijo in ne predstavljajo umetniškosti umetnostnih besedil, vse to je namreč mogoče najti in z ustreznimi znanstvenimi metodami raziskovati tudi v neumetnostnih besedilih. Logični sklep je, da tudi čutno svetljenje ideje ni umetniškost umetnostnih besedil. Na tem mestu je treba nadaljevati misel z dobesedno navedenimi Pirjevčevimi besedami (1991: 35): */U/umetnost kot nekaj bivajočega, kot realno socialno duhovno dejstvo, ni umetniškost umetnine, ampak samo njen pogoj, tako rekoč njena materialna osnova, iz česar sledi, da je umetnost kot sinteza čutnega in idejnega že vnaprej mišljena kot bivajoče sredi drugega bivajočega*. Tako razmišljanje seveda jasneje osvetljuje tudi vlogo znanosti, ki se ukvarjajo z umetnostjo, torej vlogo tudi tistih znanosti, katerih predmet so umetnostna besedila. Očitno torej je, da je znanostim na umetnosti dostopno samo to, *po čemer so umetnine podobne vsemu drugemu bivajočemu, vsem drugim realnim duhovno socialnim pojavom in dejstvom* (Pirjevec, 1991: 35). Po tem predmetnem postane umetnost oziroma umetnostno besedilo predmet znanosti, to predmetno pa je lahko — kot smo videli — le pogoj umetniškosti. Največja napaka, ki se lahko dogodi in se v resnici tudi pogosto dogaja znanostim, ki raziskujejo umetnostna besedila, je, da to predmetno ne razumejo kot le pogoj umetniškosti, ampak da ga izenačujejo z umetniškostjo. Zato pomeni enačba *biti-umetnostno-delo = biti-predmet-znanosti* v resnici zanikovanje umetniškosti — ali s Pirjevčevimi besedami (1991: 35): *znanstveno raziskovanje se sprevrže v zanikovanje umetniškosti, tj. v konec umetnosti, brž ko ne ostane pri raziskovanju pogojev, marveč hoče eksplicirati implicitne ideje, individualno psihološke ter ekonomske socialne determinante, skrite stilistične, ideološke in druge podzavestne strukture kot pravo resnico umetnosti in umetnin*.

Kaj torej preostane znanostim, ki se ukvarjajo z umetnostnimi besedili, da ostanejo znanosti, ki ne »bršejo« resnice umetnostnih besedil? Ker je čutno svetljenje ideje oziroma sinteza čutnosti in ideje, ki jo Hegel pripisuje zgodovinski obliki umetnosti, samo materialni pogoj, ne pa umetniškost umetnostnih besedil, znanostim ni treba »razrušiti« čutne oblike, ki v umetnosti zakriva idejo, in to idejo eksplicirati. S Pirjevčevimi besedami (1991: 36) se je treba vprašati: *Kaj pa, če je ta nezmožnost ideje, da bi se zares čisto izrazila v umetnosti, njena bistvena lastnost? Kaj pa, če se v razliki med čisto, eksplicirano (op. T. S.) idejo in idejo, uresničeno v umetniškem delu, razkriva ideji sami prikrita njena lastna resnica?* Očitno torej je, da se resnica umetnosti in s tem umetnostnih besedil razkriva prav v razliki med idejo in umetnostjo, med idejo in čutnostjo, katere glavna in tudi edina sestavina v umetnostnih besedilih je prav jezik v vsej svoji celovitosti in v vseh svojih razsežnostih, v razliki med umetnostnim delom kot predmetom in umetnostnim delom kot delom, ki je. Zato znanosti, ki raziskujejo umetnostna besedila, *ne smejo ukinjati te temeljne razlike, kajti to bi pomenilo prikrivati resnico umetnostnih besedil* (Pirjevec, 1991: 36).

5 Iz vsega povedanega je zdaj mogoče morda nekoliko jasneje uzreti in tudi morda razumeti paradoks, ki se dogaja v jezikoslovju in ki bi ga lahko izrazili v obliki vprašanja:

Zakaj jezikoslovje razmeroma uspešno in rado raziskuje neumetnostna, torej na tak ali drugačen način uporabna besedila, pri katerih sta njihova ideja in njihov namen tako jasna in pri katerih se njihovega jezikovnega oblikovanja običajno najmanj zavedamo, s težavo pa umetnostna, pri katerih sta ideja in namen tako neoprijemljiva, zavedanje jezikovne oblikovanosti pa tako veliko?

5.1 Na podlagi dosedanjega razmišljanja je mogoče reči, da se raziskovanje uporabnih oziroma neumetnostnih besedil očitno giblje znotraj heglovskega razumevanja znanosti: uporabno oziroma neumetnostno besedilo je za znanost, konkretno za jezikoslovje, le njen *predmet*, pri čemer mora znanost implicitno, torej tisto, kar ni dovolj razvidno v besedilih, s svojimi metodami čim bolj eksplicirati. Pa vendar moramo priznati, da tudi za tovrstna besedila velja, da najprej *so*, da torej najprej *obstajajo*, in to v vsej svoji celovitosti in v vseh svojih razsežnostih. To seveda najprej pomeni, da se *tudi* pri neumetnostnih besedilih vzpostavlja neukinljiva razlika med *biti-neumetnostno-besedilo* in, ko postane plen različnih znanstvenih metod, *biti-predmet-znanosti*. *Biti-neumetnostno-besedilo* torej nikakor ni isto kot *biti-predmet-znanosti*, zlasti pa ni isto kot *biti-predmet-točno določene ali točno določenih znanstvenih metod*. To seveda tudi pomeni, da nobena znanstvena metoda ni ekskluzivna oziroma večvredna metoda, ampak ima nujno omejeno vrednost. Hkrati to tudi pomeni, da je mogoče ustvarjati vedno nove znanstvene metode, katerim bodo dostopne tudi tiste razsežnosti neumetnostnih besedil, ki jih do sedaj znane metode niso mogle zajeti. Pri tem pa nikoli ne smemo pozabiti, da nobena znanstvena metoda — pa tudi skupek vseh znanstvenih metod — ne bo mogla ukiniti razlike, ki obstaja med konkretnim neumetnostnim besedilom in tem neumetnostnim besedilom kot predmetom znanstvenega preučevanja.

5.2 Tako razmišljanje seveda sili jezikoslovce, da skušajo odgovarjati na sledeče vprašanje: Ali bi torej ne bilo treba neumetnostna besedila brati, raziskovati in o njih razmišljati tudi skozi zorni kot umetnostnih besedil? Heidegger (1995: 26) je v predavanju *Govorica* izrekel naslednjo misel: *Pristno pesništvo ni nikoli zgolj višji način / .../ vsakdanje govorice. Prav narobe: vsakdanje govorjenje je pozabljen in zato obrabljen pesem, iz katere komaj še odzvanja klicanje*. Vendar klicanje — čeprav šibko — odzvanja iz vsakdanje govorice. V *Poti do govorice* je o govorjenih besedilih — velja pa seveda tudi za zapisana besedila —, ki sicer niso umetnostna in v katerih skušamo z vso jezikovno občutljivostjo izraziti svoje razmerje do neke predmetnosti oziroma resničnosti, zapisal tudi naslednje (Heidegger, 1995: 273, 274): *Poved (pri Heideggru to seveda ni jezikoslovni izraz, op. T. S.) je kazanje. V vsem, kar nas nagovarja, kar nas zadeva kot ogovorjeno in govorjeno, kar se nam prigovarja, kar kot negovorjeno čaka na nas, a tudi v govorjenju, ki ga sami izvršimo, vlada kazanje, ki pušča prisotno, da se prikaže, in odsotno, da odsije. Poved nikakor ni naknadni jezikovni izraz prikazujočega se, ampak vse sijanje in zbledenje počiva v kažoči povedi. Poved sprosti prisotno v njegovo vsakokratno prisostvovanje, odsotno razprosti v njegovo vsakokratno odsostvovanje*.

5.3 Posebej moramo biti pozorni na Heideggrovo misel, da v *govorjenju vlada kazanje, ki pušča prisotno, da se prikaže, in odsotno, da odsije*. Iz vsega do sedaj povedanega je jasno, da je to značilno predvsem za umetnostna besedila, v katerih v posebni luči sije bit oziroma je bivajočega, očitno pa je — če seveda sledimo Heideggrovi misli in našim izkušnjam —, da to velja tudi za skrbneje oblikovana neumetnostna besedila. Vprašanje torej je, kako razumeti pojem jezikovne oblikovanosti, ki jo v svojih razpravah pogosto uporablja Breda Pogorelec (1977: 291, 301). V tem prispevku si bomo pri pojasnitvi tega pojma pomagali s knjigo Hansa-Petra Bayerdörferja *Poetik als sprachtheoretisches Problem*. V njej Bayerdörfer razpravlja sicer o teoretičnem pojmu razvidnosti jezika, ki pa je izredno podoben, če že ne sinonimen pojmu jezikovne oblikovanosti.

Čprav po Bayerdörferju obstajajo različne oblike razvidnosti jezika, je za nas predvsem pomembno, kako se razvidnost kaže v retoričnih in umetnostnih besedilih.

V retoričnih besedilih je jezik sicer zelo razviden, ostane pa podrejen nečemu zunanjemu, namreč cilju prepričevanja, kar pomeni, da je jezik instrumentaliziran. Retorično besedilo je zato mogoče razumeti kot *ekstrovertirani* jezikovni dogodek. (Bayerdörfer (1967: 103) retorični jezikovni položaj razloži strukturalistično: *Razmerje med langue in parole se razkriva le z ene strani. Langue se namreč kaže le kot instrumentalni medij parole.*) V teoretični literaturi o učinkovanju retoričnih besedil zasledimo tudi nekoliko drugačna spoznanja: sporočilo oziroma glavna misel retoričnih besedil je najbolj prepričevalno oziroma prepričevalna takrat, kadar se (zlasti) poslušalci (racionalno) ne zavedajo jezikovnega oblikovanja — kar je seveda posledica načrtnega jezikovnega oblikovanja. (Najmanj se zavedamo jezika v neoblikovanih (neretoričnih) besedilih (pogosto bi to bilo celo moteče), v katerih je sporočevalni namen dosežen z že avtomatiziranimi zgradbenimi vzorci in avtomatiziranimi besednimi zvezami. Najbolj značilen zgled so mali oglasi.)

V umetnostnih besedilih pa postane razvidna tako *funkcionalna* — lahko bi rekli tudi instrumentalna — kot tudi *oblikujoča* razsežnost jezikovnega pomenjanja — ali v strukturalistični terminologiji, v umetnostnih besedilih postane razvidno dialektično razmerje med langue in parole. Pomenska struktura torej ni le podrejena taki ali drugačni ideji, takemu ali drugačnemu predmetu oziroma — z eno besedo — pomenu sporočila, marveč jo je treba razumeti tudi kot strukturo, ki ta pomen aktivno oblikuje oziroma ustvarja (Bayerdörfer, 1967: 104). Ali drugače — v umetnostnih besedilih jezik ne razkriva samo svojo instrumentalno naravo, ampak tudi sebe v vseh svojih razsežnostih. Obe ti razsežnosti tako učinkujeta razvidno in na izrazito razviden način razločeno, hkrati pa ju bralec doživlja bolj ali manj hkrati. Pri tem je posebej pomembna Bayerdörferjeva misel (1967: 107), da razvidnost jezika v umetnostnih besedilih, pa tudi v bolj pozorno in pretanjeno oblikovanih neumetnostnih besedilih (kot je soditi iz nekaterih njegovih navedb) ne pomeni razvidnosti nekakšnega ahistoričnega »bistva jezika«, saj se jezik v njem razkriva kot zgodovinski jezik, ki uresničuje zgodovinsko določene vsebine in oblike ter implicira zgodovinsko jezikovno zavest. To seveda pomeni, da konkretnih umetnostnih besedil ni mogoče dojemati v »praznem« času in »praznem« prostoru, ampak vedno tudi ob zavedanju številnih konkretnih neumetnostnih besedil. Umetnostna besedila in neumetnostna besedila zato sestavljajo neločljivo povezan skupni zgodovinski besedilni svet piscev in bralcev ter govorcev in poslušalcev, kar morata upoštevati tako raziskovanje slovenskega jezika kot raziskovanje slovenske književnosti.

V luči vsega razmišljanja v pričujočem članku pa je posebno pomembno tudi Bayerdörferjevo spoznanje, da postaneta v umetnostnih besedilih razvidni tako *funkcionalna* oziroma *instrumentalna* kot tudi *oblikujoča* razsežnost jezikovnega pomenjanja — ali drugače povedano, pomenska struktura ni le podrejena taki ali drugačni ideji, ampak je to tudi struktura, ki to idejo aktivno ustvarja. Razvidna razločitev na instrumentalno in oblikujočo razsežnost v umetnostnih in oblikovanih neumetnostnih besedilih tako poslušalcu ali bralcu v bistvu razkriva, da ideja v takih besedilih *obstaja* pravzaprav »po milosti« zgodovinskosti jezika. Na tem mestu velja problem osvetliti tudi z izkušnjo bivanjske polnosti, ki jo imamo pri branju takih besedil. Našo pozornost ne priteguje več le »gola« ideja, ki predstavlja *funkcionalno* razsežnost jezikovnega pomenjanja, ampak celotno besedilo v vseh svojih razsežnostih. Na kratko in morda nekoliko nejasno: »pomenjati« začnejo bolj ali manj in z različno močjo vse jezikovne prvine, ki *oblikujejo* besedilo. Posledica je, da ideja nima več absolutne vrednosti, ampak le še relativno in omejeno — ali če navedemo Romana Jakobsona (1989: 178), */p/revlada poetske funkcije nad referencialno ne zabriše reference, naredi jo le dvoumno*. Prav to pa je bilo tudi Pirjevčevo spoznanje.

5.4 Zadnje vprašanje, ki se ga moramo dotakniti pri našem razmišljanju, je: Kaj je pravzaprav tisto, ki povzroča jezikovno razvidnost — oziroma drugače, kaj je tisto, ki preprečuje, da bi se

funkcionalna oziroma *instrumentalna* in *oblikujoča* razsežnost jezikovnega pomenjanja zlili ter da bi prevladala samo *funkcionalna*? Že dolgo je jasno, da je to mogoče doseči le s takimi jezikovnimi sredstvi in postopki, ki odstopajo od ustaljene in privajene rabe v knjižnem jeziku in ki zato načnejo ali porušijo, v vsakem primeru pa deavtomatizirajo že ustaljena pričakovanja. Pri tem ne smemo spregledati, da jezikovna deavtomatizacija pomeni konec koncev tudi miselno deavtomatizacijo — kar z nekoliko drugačnega zornega kota pojasnjuje zapisano misel o relativizaciji ideje (ki jo je treba razumeti v dovolj širokem pomenu) v umetnostnih in oblikovanih neumetnostnih besedilih (na tem mestu se ne morem spuščati v razpravljanje, ali lahko oblikovano neumetnostno besedilo preprosto enačimo z retoričnim neumetnostnim besedilom ali pa tega ne smemo storiti).

6 Čas je, da članek počasi pripeljemo h koncu, kar pa ne pomeni, da tudi razmišljanje o samem problemu, o katerem je treba reči vsaj še nekaj besed. Moderna jezikoslovna znanost je vsaj od Jakobsonove razprave o lingvistiki in poetiki začela močno širiti območje predmetnega v besedilih, in sicer tako v umetnostnih kot neumetnostnih. V ospredje je namreč stopila zavest, da se v besedilih *hkrati* pojavlja več funkcij, ki so med seboj v hierarhičnem razmerju, kar pomeni, da ena od njih v večji ali manjši meri prevladuje. Jakobson je tako razlikoval referencialno, emotivno, konativno, fatično, metajezikovno in poetsko funkcijo, ki jo opredeljuje naravnost k jeziku sporočila samega in ki jo lahko na neki način povezujemo z Bayerdörferjevim pojmom razvidnosti (Jakobson, 1989: 159, 160). Za nas je pomembno, da je predmet znanstvenega preučevanja postala tudi poetska funkcija, ki ni omejena samo na umetnostna besedila, za slovensko jezikoslovje, ki še zdaleč ni izčrpalo predmetnega v besedilih, pa je še pomembnejša misel, ki smo jo skušali razvijati v članku in ki jo je Jakobson (1989: 159) izrazil z naslednjimi besedami: */L/ingvistična analiza poetske funkcije /mora/ preseči meje poezije, na drugi strani pa se lingvistična študija poezije ne sme omejiti na poetsko funkcijo*. Slovenska jezikoslovna znanost je v tem trenutku namreč morda preveč usmerjena v raziskovanje predvsem referencialne funkcije in različnih jezikovnih vzorcev, ki to funkcijo oblikujejo, in sicer skoraj izključno le v neumetnostnih besedilih. Ti vzorci pa že po svoji naravi učinkujejo predvsem kot jezikovni avtomatizmi. Zato potiskanje poetske funkcije, ki zagotavlja razvidnost jezikovne oblikovanosti besedila v vseh svojih razsežnostih, v določeni meri pa tudi drugih, nerefencialnih funkcij na obrobje znanstvenega zanimanja pomeni, da je tako razumljena znanost že v primerjavi z Jakobsonovim razumevanjem jezikoslovja reducirana znanost. Spoznanja take reducirane znanosti o jeziku pa so nujno omejena in pomenijo za vsako jezikovno skupnost posebno nevarnost: razmeroma hitro lahko postanejo normativna — zgled je na primer razširjeno poenotujoče lektoriranje besedil, ki na žalost preveč pogosto ne upošteva izraznosti besednega oblikovanja piscev.

Naloga slovenskega jezikoslovja zato je, da z modernimi znanstvenimi metodami vedno bolj širi tisto predmetno tako v umetnostnih kot neumetnostnih besedilih, ki je znanosti lahko dostopno in dosegljivo, pri čemer se mora jezikoslovje zavedati, da je vsako besedilo, umetnostno pa še posebej, v svoji eksistenci več kot le predmet znanosti. To razliko mora jezikoslovje — če hoče biti zvesto besedilom — resno upoštevati, čeprav je ni mogoče opisati na način eksaktnih disciplin. Hkrati pa jezikoslovje nikakor ne sme pozabiti na različne postopke zaznamovanosti, kajti šele ti omogočajo, da zasije jezik v vsej svoji zgodovinskosti. S tega stališča se razkrije raziskovanje zgodovine slovenskih knjižnih besedil kot ena najbolj temeljnih nalog slovenskega jezikoslovja, elektronska zbirka oziroma korpus slovenskih knjižnih besedil (t. i. FIDA) pa nepogrešljiv pripomoček.

Literatura

- Bayerdörfer, Hans-Peter (1967). *Poetik als sprachtheoretisches Problem*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (1970). *Estetika*. Beograd: Kultura.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1998). *Fenomenologija duha*. Ljubljana: Analecta.
- Heidegger, Martin (1995). *Na poti do govovice*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Jakobson, Roman (1989). *Lingvistični in drugi spisi*. *Studia humanitatis*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
- Mukaržovski, Jan (1986). *Struktura pesničkog jezika*. R. Jakobson, N. Trubeckij, V. Matezijus; B. Havranek, P. Bogatirjov, N. Durnovo, J. Mukaržovski i P. Savicki. *Teze Praškog lingvističkog kružoka*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Pirjevec, Dušan (1991). *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Ljubljana: Aleph, LDS.
- Pogorelec, Breda (1977). *O dveh značilnostih Cankarjevega sloga*. V: *Simpozij o Ivanu Cankarju*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Searle, John R. (1975). *Logični status fikcijskega diskurza (143–155)*. V: Aleš Pogačnik (urednik) (1995). *Sodobna literarna teorija*. Zbornik. Knjižna zbirka *Temeljna dela*. Ljubljana: Krtina.

Tomaz Sajovic

UDK 81'42:82.0

SUMMARY

LITERARY TEXT AND LINGUISTICS

The article discusses the reserved and hesitant attitude of linguistics towards literary texts and literary language, which has a negative consequence also in their attitude towards non-literary texts. Building on the work of J. R. Searle, J. Mukarovsky, R. Jakobson, H.-P. Bayerdörfer, B. Pogorelec, as well as that of D. Pirjevec, G. W. F. Hegel, and M. Heidegger, the author concludes that the main objective of Slovene linguistics is to expand, using modern scientific methods, the field of research — both in literary and non-literary texts — bearing in mind that its existence every text, and a literary one in particular,

is more than just an object of research. This idiosyncrasy has to be taken seriously, if linguistics is to be loyal to texts, even though it cannot be described in the manner of exact scientific disciplines. At the same time, linguistics must not forget various procedures used to achieve markedness, which give language its historical dimensions. In this sense, studies of the history of Slovene literary texts turn out to be one of the fundamental tasks of Slovene linguistics, and the computerized corpus of Slovene literary texts (the FIDA corpus) an indispensable tool in this work.