

**Breda Pogorelec**

Filozofska fakulteta v Ljubljani

UDK 886.3 Cankar I. 7 Za križem .08

UDK 808.63:82.081»18/19«

### 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 poprejšnjih 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup>

Razvoj slovenske besedne umetnosti v 19. stoletju kaže spopadanje med dvema vodilnima slogovnima načeloma, med umetno retorično oblikovanostjo, kakor se je razvila v stoletjih tako imenovanih zgodovinskih slogov<sup>3</sup> (v besedni umetnosti zlasti renesanse in baroka), in med »naravnim« in »preprostim« neposrednim načinom, manj obteženim z okra-

\* Predavanje na 26. seminarju slovenskega jezika, literature in kulture, julija 1990.

1 Prim. Eugenio Coseriu, *Textlinguistik*. Tübingen. Narr. 1981.

2a Prim. Breda Pogorelec, *Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja*. 5. SSJLK. 1969.

2b Breda Pogorelec, *Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti*. v: XII. SSJLK. Ljubljana 1976.

2c Breda Pogorelec, *O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. Gramatična figura in metafora*, v: Simpozij o Ivanu Cankarju 1976. Ljubljana. SM. 197.

2č Breda Pogorelec, *Slogovni razvoj v Cankarjevi prozi*. v: Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ljubljana 1983. 213–222.

2d B. Pogorelec, *O vlogi (slovenskega) ekspresionizma za umevanje slovenskega umetnostnega izraza 20. stoletja*. v: Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ljubljana 1984. 477–487.

3 Tomaž Sajovic, *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*. Magistrska naloga. Rokopis. Ljubljana 1990.

ski, 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 nasprotno 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 teorika tega, kar »klasičnega« načina upovedovanja velja v drugi polovici tega stoletja zlasti Stritar, opozoriti pa kaže tudi na opazno retorični pesniški jezik Simona Gregorčiča s številnimi klasicističnimi prvini. Umetelnost tega izraza je tudi v programskem smislu pomenila skrajno stopnjo intelektualne literarne konvencije v smislu Aristotelovega pojmovanja kot nasprotje profanemu v smislu vsakdanjega.<sup>4</sup> Ta princip se je v tem času uveljavil tudi zunaj umetnostnega v mejnih besedilnih zvrsteh, kakor na primer v leposlovnem ali poljudnoznanstvenem eseu.<sup>5</sup>

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 funkcije: nasprotno, ustvarjanje slovenskega svetnega leposlovja je podaljševalo nalogo, ki je bila ugotovljena za Prešerna<sup>6</sup>: 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 zvrstnostni 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 obdobj. Ob nastopu moderne je bilo pionirsko obdobje končano: naloga novega obdobja ni bila več ustvarjati vzorce,<sup>6</sup> 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 začrtanih smereh, ki so klicale k spremembam idejnih in oblikovnih izhodišč že zadnje slovenske realiste,<sup>7</sup> morala tudi

<sup>4</sup> Aristoteles, *Poetika*. Druga, dopolnjena izdaja. Ljubljana. CZ. 1982.

<sup>5</sup> Glej v op. 3 navedeno delo.

<sup>6</sup> Tone Pretnar, *Mickiewicz i Prešeren. Ze studiów nad polskim i słoweńskim wierszem romantycznym*. Doktorska disertacija. Warszawa, Instytut badań literackich PAU. 1988. Rokopis. 251 str.

<sup>7</sup> B. Pogorelec, *Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih*. JIS 1982/83. 288–292.

slovenska književnost dvigniti na novo raven. Odmik od preteklega, ločitev, »secesija« je zgodila najpoprej na sporočanjškofunkcijski ravni: bistvo te spremembe je mogoče splošeno izraziti iz naše današnje teme: vloga besedilne oblikovanosti se je spremenila; besedilo je odslej še vedno oblikovano, to je »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 sporočanjaškega 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 (C ZD 17, 369):

«/.../ 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 vrasla 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, /.../*» (Podčrtala B. Pogorelec.)

Smisel izbranega izraznega načina, besedja, metaforike in besedilne organizacije je torej Cankar videl in sporočanjaškemu 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 predhodnosti nove smeri.<sup>8</sup>

Kako je sočasno slovensko literarno občinstvo sprejemalo novi Cankarjev izraz, nam jasnujejo odlomki iz ocene Hiše Marije Pomočnice, ki jo je napisal znani Cankarjev kritik Fran Kobal (C ZD 11, 307 d.) 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 zano tudi vsa vsebina tega najnovejšega umotvora, dejanja ne najdemo nikakega in da hočemo kategorizovati, nazvali bi ‚Hišo Marije Pomočnice‘ *sliko*. Dejanja tedaj ni, marveč nanizana 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 besede na široki plošči, ki dajo šele skupno enotno sliko, sliko življenja v ‚Hiši Marije Pomočnice‘, živo in polno dramatskih efektov, polno pretresujoče tragike. Cankar je pač velikan v risanju miljeja, v štimungih. 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 obča konsekventnost vedno *primerne* dikcije, je najboljši dokaz njegovega istinito umetniškega estetičnega občutenja. Kajti lepote njegovega stvarjenja niso slučajnosti, marveč rafinirane lastnosti. /.../»

«Razločevati pa nam je dvoje 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 zuna-

<sup>8</sup> Glej v op. 7 navedeno delo.

njosti vedno jasen, postaja v risanju psihološkega razpoloženja prav pogostokrat temen, celo neumeven.»

Med največje »hibe« Cankarjevega pisanja je Kobal v tej kritiki prištel nejasnost. Ne da bi dojemal v novem načinu novo sporočanje, je kritik zahteval malodane realistično jasnost (C ZD 11, 311). S to oceno pa se je 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 stojimo pred povsem tujo mislijo. Tedaj moramo brskati in razvozljavati vozle, ne da bi se nam to moralo posrečiti, ker nismo v istem kontekstu kot pisatelj. Njegova dolžnost je povedati vse jasno, razvozljavati vozle, označiti vsak skok, vsak najmanjši okret iz one ostrooznačene bele ceste.»

«Druga velika Cankarjeva hiba je razblinjenost. Včasih, sosebno 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 kratke misli. Celi odstavki ponavljani in le malo varirani učinkujejo baš nasprotno. /.../»

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 (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.<sup>9</sup>

Drugačno branje pa je od sodobnikov prvi in najgloblje terjal Izidor Cankar v uvodih in opombah k Zbranim spisom (Nova založba, Ljubljana), prvemu večjemu izboru Cankarjevih del. Zavrnil je očitke kritikov zaradi Cankarjevih ponavljanj s temle pojasnilom (C ZS, V):

«/.../ Črtice in manjši spisi se po stilu in zato po umetnostnem smislu razlikujejo od glavnih povesti istega časa; nekateri fabulistični motivi se večkrat ponavljajo; davni doživljaji včasih leta živijo kot spomin v pesnikovi duši, negibni, nezoblikovani, in se potem nenadoma zganijo, 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 zapiski 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. /.../»

<sup>9</sup> France Bernik, *Tipologija Cankarjeve proze*. Ljubljana. CZ. 1983.

Izidor Cankar je bil prvi, ki je iskal smisel Cankarjeve oblikovanosti s slogovno 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 (1912, 199):

«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 bralca 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 užitkom, 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.»

Izidor Cankar začenja svojo strukturno analizo tematskega poteka v besedilu in z njegovim grafičnim prikazom (C ZS XV, XII d.). Pri tem ugotavlja za prvo črtico, da »kompozicija spisa ni absolutno simetrična, a je pravilna, je osnovana na načelu svobodne simetrije, kakor so na istem načelu zgrajeni tudi *paralelizmi stavkov in dogodkov*.« (Podčrt. B. P.)

»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.«

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*.« (CZS XV, XVII.)

Ta stil Iz. Cankar ureja po načelu časovnih in stilnih oznak in sopostavlja 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 (Prav tam, XVIII):

»Ta umetnost je introspektivna, iz umetnikove notranjosti izhajajoča, iz popolnejšega znanja o stvarih in ne iz njih delnega ter slučajnega videza izvirajoča. Časni in zunanji pojav je malo pomemben in njega prave biti nam ne more pokazati naše kratkotrajno izkustvo; stvari je treba videti v njihovih 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 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*.« (Podčrtala B. Pogorelec.)

Podobna pojmovna izhodišča, kakor smo jih nakazali ob izbranih komentarjih enega naših prvih teoretikov umetnostnega sloga, Izidorja Cankarja, ponuja danes teorija besedilne

lingvistike,<sup>1</sup> ki nam pomaga iskati smisel besedne umetnosti. Smisla ne iščemo po poti od 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 sporočanja 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 umetnikovo 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-slovnične uresničitve. Pri tematski ureditvi gre za razvrstitev glavne in stranskih tem, pri drugi za uresničitev te razvrstitve v besedilu, ki je povezano in razširjeno za 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 lastnosti skladenjske in stilistične zgradbe, ker menim, da stilistična zgradba pogojuje skladenjsko. V Cankarjevi prozi je zanj značilna posebna retorika, ki pa se po obliki (zlasti glede na besedišče), pa tudi po sporočilni funkciji pomenljivo razlikuje od retorike 19. stoletja.

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 uresničitvev 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 biblične 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 že 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 Golgati, 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 namerjen veselju naproti.*

*Pride ura, ko bodo pogledale proti nebu zakrvavele oči, ko bo vzkriknilo srce od prevelike bolesti.*

*»Elohi, Elohi, lama sabaktani!«*

*Tkrat se bo odprl čas in duri se bodo odprle!*

Temeljno pomensko razmerje 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 vzdigale, padali so hribi. Bogastvo, iz prokletstva vzkliko, 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 trohno, vsi vi tisoči in milijoni, ki ste koprnili z menoj! Vsi vi ponižani in užaljeni, vsi vi zaslužni 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 zaslužni 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!*

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 pomenskimi 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 zaslužni in obremenjeni* (...), nato v epifori (...) *in vsi so šli za njim, vsi ponižani in razžaljeni, vsi zaslužni 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 sklepnih povedih ni več klasično retorična, marveč je v skladu s Cankarjevo stilistično inovacijo narejena z izrabo možnosti jezika, da se v remu (jedro) besednoredne enote postavlja tisti del povedi, ki nosi

pomensko težo.<sup>10</sup> 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 gologlav; 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.*

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 ponovitvijo<sup>11</sup> 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 skladenjske 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 ravni simbolov, ki so prav tako dvojni, splošni in posebni, Cankarjevi. Simbolna pomenska ravnina kot tretja besedilna ravnina soustvarja pomene neeksplicirane odmaknjenosti bivanskih 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

<sup>10</sup> Jože Toporišič, *Nova slovenska skladnja*. Ljubljana. 1982. Petr Shall, Eva Hajičova, Eva Buránová. *Aktualni členeni věty v češtině*. Praha. 1980. ČSAV.

<sup>11</sup> Klaus Brinker, *Linguistische Textanalyse*. Berlin. E. Schmidt. 1985.

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. str. 139). Takšna dvakratna razčlemba besedila, vidna in notranja, je nasledek omenjenega podstavnega razločka med obema 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 prvini smisel cele črtice. V tem delu so v oblikovni podstavi besedilnega jedra pripovedni vzorci legende, v epilogu pa prvine slavnih besedil (ode ali celo psalma), medtem ko se podstavno besedilo zlasti v tem delu nanaša na različne biblijske motive. Biblijska besedilna podstava je izražena z znanimi stilemi biblijskega jezika,<sup>12</sup> med nje spadajo predvsem izrazila govorne naracije, kakor so navezovalni izrazi (zlasti veznik *in*) na začetku nekaterih odstavkov in povedi, slovesen, upočasnjem ritem s polisindetoni<sup>13</sup> 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 (str. 138). 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) besedilnih enot ali v učinkovanju z nasprotji, pa tudi v stilemih tako imenovane dvojne formule.<sup>14</sup> Nanj je bilo že opozorjeno ob predstavitvi nekaterih oblikovnih posebnosti (prim. str. 139), ker pa se izraža na vseh oblikovnih ravneh, ga prikazujemo še nekoliko nadrobneje. Ob to načelo postavljam še drugo, ki se pojavlja ob prvem: načelo trojnosti.<sup>15</sup> 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 oblikovalskega načina; s takim oblikovanjem besedila je Cankar dosegel posebne vrste ornamentiranost<sup>16</sup> in s tem značilni ritmični učinek.

<sup>12</sup> Joža Mahnič, *Slog in ritem Cankarjeve proze*. JiS. 1956–57. Venceslav Bele, *Cankar in biblija*. Čas. 1909.

<sup>13</sup> Prim. v op. 2a navedeno delo.

<sup>14</sup> H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München. Max Hueber. 1973.

<sup>15</sup> Prim. op. 13.

<sup>16</sup> in 17 Prim. 2b in 2c. Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana. CZ. 1964.

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, izjema 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 osebek pasivnega stavka razširjen z oziralnim (prilastkovim) odvisnikom *Tako se je izpolnil ukaz, ki je bil od vekomaj*. Drugi odstavek prologa se začne s po dveh ma ne le vzporednima, asindetično povezanimi, 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 svetopi-semški »dogodek«: ta del je sestavljen iz treh povedi, od teh dve dvostavčni oklepata navedeno enostavčno 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 enostavčna poved oblikovno in pomensko povezuje prvo in drugo dvostavčno: *Ura bridkosti 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 Golgati, 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 Golgati, 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 zatrevane in zanikane prvine ali z zapovrstnim urejenim širjenjem besedila z implicitnimi ponovitvami izrazov, družljivih spričo ontološko pogojene kontigvitete (*Otrok . . . Njegov drobn obraz se ni smejal prej nikoli, zdaj se je smejal; njegove plahe oči se niso svetile prej nikoli, zdaj so se svetile*).<sup>17</sup>

Vse tri navedene povedi z dvojno stavčno zgradbo so povezane še z različicami besedno-rednih inverzij: ( . . ) *drži cesta* (ponovljeno dvakrat) – *Teman je stal križ na Golgati, 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*).<sup>18</sup> 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 oslabilnim 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.

<sup>18</sup> Prim. 2a.

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 ponovitvijo<sup>19</sup> 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 izlíte, 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 zloženo 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 vzklík 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 nedosežnega. 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 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 *paradiža*; 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 prвина 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 prihodnji, *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 neaktualnosti<sup>20</sup> 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 str-

<sup>19</sup> Prim. v op. 11 navedeno delo. Breda Pogorelec, *Okvirna tipologija metafore v slovenski prozi 20. stoletja*. XX. SSJLK. Ljubljana 1986.

<sup>20</sup> *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Składnia*. Warszawa. PWN. 1984.

*meti* 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* – *Kristusa* (prim. str. 140) 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 posamestvaljenih 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 sestavljenki *priiti / prišel je, prišli so* pomenijo mestoma bivanjsko stanje kot nasledek dejanja. Spričo take oblikovanosti v besedilu od pomske do izraznih ravnin raste notranja napetost med statično in dinamično prvine, vendar tako, da na koncu vendar prevlada statično nad dinamičnim, a le zato, da je poudarjena osnovna zumajčasovnost 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 kolovozov; ... 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. – Ta poved uvaja zadnji odstavek pete scene, ki je obenem tudi uvod v sklepni del besedila (besedilo prim. na str. 139). 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 zasužnjeni in obremenjeni. – Šli so v svetel dan, ko se je zgrnila globoko za njimi nad Sodomo strašna noč; noč sodbe in obsodbe. – Šli so za njim v zmagoslavje in radost; tisti ponižani in teptani so šli za njim (...).**

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 premege govora izmenjaje 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 premege 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 v *prokletstvo in trohnobo – 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 povezanah 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 (eksplicitnimi in implicitnimi) so posledne sopenmenke, 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 (...)*

Spet drugačno vrsto ponovitev predstavljajo ponovitve z obnovitvijo delov besedila. *Kristus tujec* je v črtici opisan ikonografsko (prim. str. 140). 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 vihrajočih 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 pa so tudi pomenske zamenjave s poosebljenjem, 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 kontigviteto 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 skladijske oblike; od teh so najbolj opazni pristavki, bodisi iz polstavkov (*Ne kapljica plemenite krvi, iz čistega srca izlita, ni kanila brez koristi – po polju, bogato cvetočem*) ali iz prestavljenega levega prilastka (*tujec, bos in gologlav; – otrok, mladolen, v cunje oblečen; – v vas, tako temno in žalostno, (. . .) – (. . .) ljudje, tihi in upognjeni (. . .) – koče, 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 privzdignjenosti. – 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!*«<sup>21</sup> 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 osamosvojenost; v besedilu je njej nasproti beseda *rdeč* v opisu Kristusovega oblačila kot kažipotja 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 razvršče-

<sup>21</sup> Prim. tudi Erika Kržišnik-Kolšek, *Frazeologija v moderni*: magistrska naloga. Ljubljana 1988.

ne 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 kazen, sporočeno v sklepnem pripovednem delu scene. Notranje tri scene so zgrajene podobno, različice so pogojene s tematskimi prvini, 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 enega izmed načinov, kako se je smislu tako oblikovanih umetnostnih sporočil mogoče približati z razbiranjem umetnostnobesedilne oblike, pa tudi, da je razumevanje in doživljanje takega besedila brez upoštevanja oblike okrnjeno.

---

### Summary

UDC 886.3 Cankar I. 7 Za križem .08  
UDC 808.63:82.081»18/19«

### THE ROLE OF FORM IN THE UNDERSTANDING OF SENSE IN CANKAR'S PROSE

The study attempts to answer the question of the role of form of the (artistic) text in its understanding and reception. The analysis of Cankar's sketch *Za križem* (*Following the Cross*) that is carried out with the help of the theory of text linguistics and synchronal and diachronal linguistics points to the fact that the chosen form directs the understanding of the communicated sense. The analytic procedure furthermore tries to ascertain the (aesthetic) coherence of the elements of the text as a whole.

Cankar's text was chosen in order to confirm the thesis that the text form must be taken into account when searching for its sense as the realization of the writer's intention, not only because of the visible forms of his texts (this is characteristic of literature before and after Cankar in a known concordance with the customs of the time and personal poetic expression), but especially because of the fact that form represents the paramount element of Cankar's artistic message. The reader's disregard of this fact results in the inaccessibility of the text.

The second reason for choosing Cankar's text was the change that emerged during the period of the Modern in Slovene art poetics. It ended the conflict between the two leading style principles of the 19th century (in germ present already towards the end of the 18th century): the artificiality and universality of rhetorical modelling conditioned by cultural tradition and on the other hand the »natural« and »simple« direct expression as it is known from the so-called folk creativity. The first of the mentioned trends in the 19th century with great originality made use of the literary modes known from previous periods of style (from Gothic art, the Renaissance till Baroque) for new art programmes, while the second one represented the contrary possibility. The role of text form changed with the emergence of the Modern. The text is still modelled, however, it is expanded by an additional, new role. The text modelling is no longer merely the sign of aestheticism, the decoration of text in terms of Aristotelian contrast between the elevated and the commonplace, trivial, but the sign of sense message. The change occurred also in the forms of modelling: the elements of form are as a rule in contrast to previous procedures made into rules (word order, word-formation, etc.), taking into account the structure of the living, written and spoken (literary) language.