

YU ISSN 0021-6933

**JEZIK IN
SLOVSTVO**

letnik XXXVI – leto 1990/91 št. 7-8

Jezik in slovstvo

Letnik XXXVI, številka 7-8

Ljubljana, april-maj 1990/91

Časopis izhaja mesečno od oktobra do maja (8 števil).
Izdaja ga Slavistično društvo Slovenije v Ljubljani.

Glavni in odgovorni urednik: Aleksander Skaza, Ljubljana, Aškerčeva 12.

Uredniški odbor: Aleksander Skaza (glavni in odgovorni urednik), Marko Juvan, Andrijan Lah (slovenska slovstvena zgodovina), Tone Pretnar (primerjalna slavistika), Hermina Jug-Kranjec (slovensko jezikoslovje), Alenka Šivic-Dular (primerjalno slovansko jezikoslovje) in Boža Krakar-Vogel (didaktika jezika in književnosti).

Lektor in korektor: Jože Sever

Tehnični urednik: Andrej Verbič.

Fotostavek: Studio Vojc, Ljubljana.

Tisk: Partner Grosuplje.

Opremila inž. Dora Vodopivec.

Naročila sprejema uredništvo JiS, Ljubljana, Aškerčeva 12.

Žiro račun: Slavistično društvo Slovenije, Ljubljana 50100-678-45265.

Letna naročnina 100,00 din, posamezna številka 20,00 din.

Za dijake in študente, ki dobivajo revijo pri poverjenikih, 25,00 din.

Za tujino letna naročnina 162,00 din (18 DEM).

Rokopise pošiljajte na naslov: Uredništvo JiS, Ljubljana, Aškerčeva 12.

Revijo gmotno podpirajo Republiški komite za kulturo RS, Republiški komite za vzgojo in izobraževanje ter telesno kulturo RS in Znanstvenoraziskovalni center SAZU.

Naklada 2100 izvodov.

Po mnenju Republiškega sekretariata za informiranje št. 23/91, z dne 14. 2. 1991 šteje revija med grafične izdelke iz 1. točke tarifne številke 8 tega zakona (Uradni list SFRJ, št. 4/91), po kateri se plačuje temeljni prometni davek po stopnji 3 %.

Vsebina sedme in osme številke

Razprave in članki

181 *Franc Jakopin*, Miklošičev pomen v zgodovini slavistike. Ob stoletnici njegove smrti

187 *Mateja Komel*, Tuji horizonti križarske misli

196 *Igor Saksida*, Verzno neujemanje – opredelitev pojava in njegovega učinka

211 *Monika Kalin*, Motiv drevesa v poeziji avtorjev *Pesmi štirih*

Jubileji

220 *Vladimir Osolnik*, Janez Rotar. Zapis ob šestdesetletnici

Metodične izkušnje

223 *Boža Krakar-Vogel*, Prispevek k razčlenjevanju učne ure iz književnosti

225 *Marjan Štrancar*, Kosovelov *KONS*. 5 – še vedno izziv učencu in učitelju

Poskusi branja

235 *Vita Žerjal-Pavlin*, Pomen rime v pesniški zbirki Maje Vidmar

Razdalje telesa

Ocene in poročila

238 *Igor Saksida*, Kratko, jedrnato, razumljivo, pregledno (Boža Krakar-Vogel: *Skice za književno didaktiko*)

Prejeli smo v oceno

240 (pripravil Marko Juvan)

Franc Jakopin
SAZU, Ljubljana

UDK 929 Miklošič F.: 808.1

MIKLOŠIČEV POMEN V ZGODOVINI SLAVISTIKE

Ob stoletnici njegove smrti

Ime Frana Miklošiča (20. 11. 1813 – 7. 3. 1891) je nedvomno zapisano globoko v zavesti današnjih slavistov; o njem so gotovo slišali tudi tisti, ki se ukvarjajo samo s posameznimi slovanskimi jeziki ali z jezikoslovjem zunaj slovanske skupine, zlasti na Balkanu. Po sto letih se torej velja vprašati, zakaj rezultati njegovega jezikoslovnega dela niso zbledeli ali bili celo potisnjeni v »mrtvo« zgodovino, temveč v osnovnih delih uspešno kljubujejo času, ohranjajo svojo duhovno energijo, spoznavno aktualnost in spodbudnost. Vsa količina in veličina Miklošičevega prispevka v zakladnico humanističnega znanja 19. stoletja se nam razkrije že s tem, ko smo ugotovili stanje ob njegovem znanstvenem nastopu in ob njegovem odhodu. Zato se po pravici desetletja Miklošičevega delovanja na Dunaju imenujejo njegovo obdobje v slavistiki in balkanistiki; zavedati se moramo tudi dejstva, da je samo on ujel korak z evropsko germanistiko (J. Grimm) in romanistiko (F. Diez), obenem pa je bil tudi najbolj stanovitno jedro slovenske jezikovne individualnosti, katere obstojnost je bila prav v drugi polovici 19. stoletja na veliki preizkušnji.

V prvi polovici preteklega stoletja so pripravljali pot slavističnim študijam zlasti štirje možje: Čeh Dobrovský, Slovenec Kopitar, Rus Vostokov in Slovak Šafárik. Prvi si je s češko slovnico, ki je postala zgled za obravnavo tudi drugih slovanskih jezikov, z odkrivanjem sorodnosti in kulturnozgodovinskih povezav med slovanskimi jeziki (Slavin), a še posebej s knjigo *Institutiones linguae slavicae dialecti veteris*, 1822, pridobil slavo »očeta slavistike«; njegov učenec Kopitar se je kmalu povzpел do enakopravnega razpravljavca »in slaviscis«, postal je celo spodbujevalec in usmerjevalec svojega precej starejšega učitelja, vendar ostaja v slavistiki znamenit zlasti kot izdajatelj glagolskega spomenika *Glagolita Clozianus*, 1836. Iz drugačnega okolja izhajajoči Vostokov je bil med vsemi štirimi najboljši poznavalec cerkvenoslovanskih spomenikov ruske redakcije, izdal je njihove opise, Ostromirov evangelij iz let 1056/57 in prehitel Kopitarja (in Dobrovskega) z izdajo Brižinskih spomenikov, 1827. Zaradi vsega tega je razumljivo, da je prišlo med njim in Kopitarjem do nekakšnega tekmovalnega razmerja glede ugotavljanja starosti posameznih spomenikov, cirlice in glagolice, soodvisnosti med pisavama in med spomeniki, izgovora pismenk za nosnike itd. Najmlajši med njimi, Šafárik, je že leta 1826 izdal pregled slovanskih književnosti, še bolj pa se je uveljavil s svojimi starožitnostmi v tridesetih letih. S Kopitarjem se je zapletel v ostre spore o izvoru prvega slovanskega knjižnega jezika, veliko je pri stvari delovalo tudi vnetivo iz kompleksa Kopitar – Hanka (Kraljedvorski rokopsis!). Močna senca teh odnosov je po Kopitarjevi smrti padla seveda tudi na njegovega učenca Miklošiča.

Čeprav so v času (1849), ko je Miklošič postal na dunajski univerzi »litterarum slavicarum professor princeps«, že obstajale slavistične stolice v Rusiji, Prusiji in Franciji, se vendar s svojimi raziskovalnimi dosežki v naslednjih desetletjih niso mogle meriti z Miklošičem. V



Rusiji so se o vpeljavi slavistike na univerzo začeli pogovarjati sicer že konec dvajsetih let, ko naj bi v Peterburgu, Moskvi in Harkovu začeli predavati Hanka, Čelakovský in Šafárik, toda načrt ni bil uresničen. Po nekaj letih so se odločili za drugačno pot: poslali so v Avstrijo k zahodnim (Praga) in južnim Slovanom postopoma štiri mlajše absolvente (med njimi sta bila po študiju samo dva filologa), ki naj bi se v dveh do treh letih seznanili s temi deželami in jeziki ter po vrnitvi prevzeli stolice v Moskvi, Peterburgu, Harkovu in Kazanu. Pri nas je ostal v spominu Sreznjevski (klasifikacija slovenskih narečij, srečanje s Prešernom), ki je nekaj let predaval v Harkovu, pozneje pa je bil glavni slavist in rusist v Peterburgu. Omeniti moramo tudi kazanskega profesorja Grigoroviča, ki se mu je posrečilo, da je na gori Atos pridobil za Rusijo pomembna starocerkvenoslovanska glagolska kodeksa (Zografski in Marijanski). V Parizu so slovansko stolico ustanovili zaradi poljskega pesnika Mickiewicza, v Vroclavu (Breslau) pa je dobil stolico češki pesnik Čelakovský. V takšni slavistični »pokrajini« je bil samo Miklošič sposoben zajeti vse slovanske jezike in z neugnano delavnostjo ustvariti slavistiki temeljna jezikoslovna dela. Pri njem se je izsolala tudi večina filologov, ki so prevzemali novoustanovljene slavistične stolice v slovanskem in neslovanskem svetu.

Razloge za Miklošičevo preobrazbo iz doktorja filozofije in prava v jezikoslovca in filologa je treba iskati v več okoliščinah. Nedvomno je o jeziku začel razmišljati že v gimnaziji, kjer se je odlikoval v znanju klasičnih (in drugih) jezikov, medtem ko je bilo graško študijsko obdobje (1830–38) zanj prava jezikovna šola, saj se je tu srečeval z A. Murkom, ki je takrat sestavljal slovensko slovnico in slovar, z Vrazom in njegovimi ilirskimi idejami ter na drugi strani z uglednimi poljskimi emigranti, pri katerih se je naučil poljščine in se poglobljal v njihova širša kulturnozgodovinska vprašanja. Ko so Miklošiču zavrnilo prošnjo za profesuro iz filozofije v Innsbrucku, se je s svojo odločitvijo, da bo dokončal pravne študije na Dunaju, zapisal tudi slavistiki; Kopitar je v njem namreč kmalu spoznal svojega naslednika v slovanski filologiji, v bibliotekarstvu v Dvorni knjižnici in v cenzorstvu, prepričan pa je bil tudi, da bo prej ali slej ustanovljena slavistična stolica na dunajski univerzi. Tako se je Miklošič začel kmalu odmikati pravniškemu poklicu, saj ga je Kopitarjev »študijski program« v celoti zaposlil. Če naj bi Miklošič uspešno nadaljeval Kopitarjevo delo, se je moral seznaniti še z nekaj jeziki, zlasti neslovanskimi na Balkanu, a tudi s staro indijščino in litavščino, ki naj mu omogočita aktivni poseg v območje Boppove indoevropske primerjalne slovnice, za kar sam Kopitar ni mogel zbrati več moči in poguma. Miklošič naj bi uresničil še druge učiteljeve načrte, kot so npr. izdaja (staro)cerkvenoslovanskih kodeksov, izdelava slovarja in sestava slovnice tega jezika. Kopitar je v rokopisu lahko prebral samo prvo Miklošičevo razpravo (oceno) o Boppovi slovnici – *Sanskrit und Slavisch* (1844), ki ga je prepričala o tem, da je svoje mentorstvo namenil pravemu človeku.

Glavnina Miklošičevih del je bila sicer namenjena obravnavi slovanskega jezikovnega sveta, vendar je obsežen in v marsičem pionirski tudi njegov prispevek v raziskovanju jezikov, ki se stikajo s slovanskimi; tako se njegova spoznanja uvrščajo med temeljne v albanškem, romunskem in madžarskem jezikoslovju, zlasti ko gre za razlago slovanskih prvin v teh jezikih. Romunščina in albanščina sta ga raziskovalno privlačili tudi zaradi številnih skupnih (balkanskih) posebnosti; pri ugotavljanju romunskih različic je odkril istrsko romunsko narečje in objavil nekaj besedil. Lotil se je tudi aktualne teme o turcizmih v jezikih vzhodne in jugovzhodne Evrope, a obsežnega gradiva zlasti za vzhodnoslovanske jezike ni mogel izčrpno zajeti; kritiki (Korš) so tej pomanjkljivosti dodali še slabo ločevanje med turkotatarščino in osmanščino. Med neslovanskimi jeziki se je Miklošič veliko ukvarjal z romskimi narečji; zbral je njihova besedila iz različnih okolij, raziskal besedišče in sestavil slovnico. Razprave obsegajo skupaj nad 800 strani in so izhajale v desetletju 1872 do

1881 pod skupnim naslovom *Über die Mundarten und die Wanderungen der Zigeuner Europa's*; z njimi se je uvrstil med utemeljitelje te eksotične filologije.

Ko danes občudujemo Miklošičevo delovno zmogljivost in izredno produktivnost nas ob vsem preseneča še dejstvo, da je pozorno zasledoval dogajanja v jezikoslovju tudi v poznih letih; kar mladostno razveseljen je leta 1879 v pismu sporočil učencu Vatroslavu Jagiću v Berlin, da študira De Saussurovo razpravo *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*; sprašuje ga, ali jo pozna in pripominja: »V jezikoslovju vse vre... Poleg jezikoslovcev iz Leipziga, Göttingena in Berlina se je zdaj pojavil še Ženevčan De Saussure, ki je bistrejši in iznajdljivejši (spitzfindiger) od njih; sem res radoveden, ali mu bodo pustili veljati...«. Tudi nad ukrajinskim jezikoslovcem in literarnim teoretikom Potebnjo, ki je Miklošiča obiskal leta 1882 (in bil na njegovem predavanju), je bil zelo navdušen.

Ob bogati Miklošičevi dediščini v neslovanskem jezikoslovju so za nas vendarle najpomembnejši njegovi dosežki v slavistiki: v primerjalni slovnici, v (staro)cerkvenoslovanščini, v slovanskem imenoslovju in etimologiji; tudi na področju pravne in krščanske terminologije je zaoral prve brazde. Seveda ne gre pozabiti, da je Miklošičevo delo tako ali drugače živelo naprej tudi v številnih njegovih učencih.

Pri presojanju Miklošičevega dela najbrž še danes ne bo odveč kratko pojasnilo o rabi izrazov *lingua palaeoslovenica* in *Altslovenisch*; v prevodu *staroslovenščina*, *staroslovenski* sta se izraza v drugem delu v celoti izenačila s poimenovanjem našega, *slovenskega*, jezika. Sredi 19. stoletja je to ime pokrivalo obdobje najstarejših slovanskih glagolskih in cirilskih besedil, zajemalo je torej vse, kar je bilo takrat znanega *starocerkvenoslovenskega*, in večji del tistih spomenikov, ki jih danes imenujemo *cerkvenoslovenske*, saj je bila stroga meja med tema dvema tipoma spomenikov začrtana šele konec stoletja. Po znani Kopitarjevi (in Miklošičevi) panonski teoriji pa naj bi bil najstarejši slovanski knjižni jezik nastal v Panoniji, kjer so takrat še živeli naši predniki, in ne na makedonskobolgarskem jugu. V slavistiki se še vedno razhajajo mnenja o sami podstavi *slov-*, nedoločena pa je tudi prvotna zeljepisna razsežnost jezika, ki se je imenoval *slovenščskž*. Vsekakor je glavna težava v tem, da sta se v slovenski jezikovni zavesti v splošnem zlila današnji (ožji) *slovenski* in nekdanji širši (*slovenščskž*) *slovanski* pomen. Da so zadrege tudi v drugih slovanskih jezikih, se lahko pričramo iz praške jezikoslovne terminologije (1977). Zanimivo je, da imajo Čehi in Slovaki na črti *slovenski* – *slovanski* kar štiri pomensko osamosvojene izraze: č. *slovinský* (*slovinština*) = slovenski (slovenščina), *slovenský* (*slovenština*) = slovaški (slovaščina), *staroslověnský* (*staroslověnsština*) = stcksl., *slovanský* = slovanski; slaš. (v istem zaporedju): *slovinský* (*slovinčina*), *slovenský* (*slovenčina*), *starosloviensky* (*starosloviencina*), *slovanský*.

Najobsežnejše Miklošičevo delo, ki ga je zasnoval takoj na začetku svoje blesteče univerzitetne kariere, je slovnična tetralogija *Vergleichende Grammatik der slavischen Sprachen*; njen prvi del, *glasoslovje*, je izšel že leta 1852, drugi (po Mikl. 3.), *oblikoslovje*, leta 1856, tretji (po Mikl. 4), *skladnja*, je izhajal v zvezkih med leti 1868 in 1874 ter zadnji (po Mikl. 3), *besedotvorje*, leta 1875. V predelani in dopolnjeni izdaji je izšlo oblikoslovje 1876 in glasoslovje 1879, medtem ko je bila skladnja ponatisnjena v letu njegove sedemdesetletnice (1883). Vse štiri knjige Miklošičeve primerjalne slovnice niso ohranile enake življenjske moči; kot najobstojnejša sta se izkazala besedotvorje (debloslovje) in skladnja, saj ju Vondrákova primerjalna slovanska slovnica iz začetka tega stoletja ni presegla, tako da je Miklošičevo besedotvorje ostalo do danes aktualno. O tem pričaja številne monografije in razprave o tvorbi besed v posameznih slovanskih jezikih.

Čeprav je res, da je v Miklošičevi slovnici primerjanje slovanskih jezikovnih dejstev še bolj ali manj na stopnji sopostavljanja, je vendar razkrila, vsaj v grobem, bistvena sorodstvena razmerja na osnovnih jezikovnih ravninah. Srečamo tudi očitke, da nekateri slovanski jeziki v slovnici niso bili upoštevani, da količina informacij o drugih ni usklajena z njihovo pomembnostjo, da je premalo razvidna zgodovinskost ipd. Za ene je bila preveč zastopana ukrajiniščina, premalo hrvaščina, manjkala je slovaščina; a če ne gledamo samo krepkega tiska, lahko ugotovimo, da je gradivo nekaterih jezikov bolj skrito in da se npr. beloruščina pojavi pogosteje po izidu Nosovičevega slovarja (1870). Ker izhaja dosledno iz (staro)cerkvenoslovanščine (Altslovenisch) je seveda na drugem mestu slovenščina (Neuslovenisch), za njo pa ni srbščina (hrvaščina), temveč bolgarščina, kar očitno meri na Miklošičevo razumevanje prvotne razvrstitve slovanskih jezikov na jugu. Zavedati se moramo, da z današnjim očesom ni mogoče ocenjevati jezikovnih stanj, ki jih je opazoval Miklošič; velik kakovostni skok je opaziti že v tem, da govori o slovanskih jezikih, medtem ko so drugi v njih videli samo narečja in sanjali o skupnem slovanskem knjižnem jeziku (po zgledu nemščine ali italijanščine).

V prvem desetletju svoje dejavnosti je Miklošič na področju (staro)cerkvenoslovanščine opravil veliko nalog, ki jih je načrtoval še Kopitar; tako je izdal več starih cirilskih spomenikov, med njimi Supraselski zbornik po Kopitarjevem prepisu in še danes uporabljano zbirko listin *Monumenta spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii*. Od svojega učitelja se je nekako simbolično poslovil s precej na hitrico pripravljeno izdajo *Kopitar's kleinere Schriften* (1857). Kot je bilo že omenjeno, so se Miklošičeva dela opirala predvsem na nekanonska cksl. besedila – večina t. i. starocerkvenoslovanskih takrat še ni bila izdana – teko tudi njegova najpomembnejša knjiga s tega področja, *Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum, emendatum, auctum* iz let 1862–65, ki stoji visoko med podobnim cksl. slovarjem Vostokova in nekaj desetletij pozneje objavljenimi *Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka* Sreznjevskega.

Ko je skoraj celo stoletje po izidu Miklošičevega Lexicona leta 1958 v Pragi (in Brnu) v redakciji Josefa Kurza in sodelavcev, med katerimi je bil tudi František V. Mareš, začel izhajati *Slovník jazyka staroslověnského*, so v predgovoru zapisali: »Jediným velkým slovníkem cirkvenšlovanským (nejen staroslověnským) zůstává dosud Miklošičův Lexicon...«. Ta trditev je tem pomembnejša, če upoštevamo, da je Miklošiča v ožji slovanski filologiji začel potiskati v zgodovino njegov učenec in naslednik Vatroslav Jagić, v starocerkvenoslovanski slovnici pa Schleicherjev učenec Leskien in Vondrák – a nič čudnega, oba sta že imela na voljo vse steksl. spomenike.

Tudi predstavnik francoske slavistike Antoine Meillet je še leta 1934 zapisal v svoji znani knjigi *Le slave commun*: »On ne possède jusqu'ici qu'un dictionnaire du vieux slave et du slavons, F. Miklošič, Lexicon...«.

Miklošičev Lexicon pa je spodbujal tudi dejavnosti v širšem slovanskem slovaropisju. Njegov učenec in prijatelj Daničić je kmalu po ustanovitvi zagrebške *Academiae scientiarum et artium slavorum meridionalium* začel pripravljati in izdajati doslej največji slovanski slovar, *Riječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Med uredniki sta bila tudi Matija Valjavec in Tomo Maretić, oba Miklošičeva učenca. Prvi večji ukrajinsko-nemški slovar, ki ga je sestavil (večji del) njegov učenec Želehovski, je Miklošič celo gmotno podprl.

In kaj je Miklošičev Lexicon pomenil za slovenski knjižni jezik in za slovensko slovaropisje? Po panonski teoriji ga je jezikoslovno slabše podkovana slovenska inteligenca uporabljala kot legalni vir za »obogatitev« slovenskega knjižnega jezika (po načelu: iz staroslovenščine v novoslovenščino); to je imelo za posledico precej podivjano slaviziranje, ki je

moralo sprožiti odpor in vrnitev na slovenska jezikovna tla (Škrabec). V slovaropisju je imel bolj razveseljivo vlogo; ob njem se je izšolal Maks Pleteršnik, avtor znamenitega in še danes v slavistiki izredno cenjenega slovensko-nemškega slovarja. V tem slovarju je zajeta tudi (sicer izgubljena) Miklošičeva zbirka slovenskega besedja. Domnevamo lahko, da je Pleteršnik v dramatični zgodovini nastajanja »Wolfovegā slovarja« pogum za svojo odločitev, pa tudi poznejšo vztrajnost in doslednost črpal iz izkušenj, pridobljenih ob Lexiconu; gotovo pa je bil tudi ponosen na Miklošičevo zahvalo v predgovoru: »... gratias igitur agimus discipulis Pleteršnik et Iskrzycki, qui nobiscum ad plagulas corrigendas operam impenderunt...«.

Miklošičeva dediščina v slovenski slovnici in slovaropisju pa živi dalje tudi v delih drugih njegovih slovenskih učencev: v šolski slovnici in slovarjih Antona Janežiča, v Šumanovi slovnici, v delih Gregorja Kreka, ustanovitelja graške slavistike, v etimoloških in dialektoloških študijah Karla Štreklja, v delu Matije Murka in Karla Glaserja.

Da Miklošič tudi za praktična vprašanja slovenskega knjižnega jezika ni bil neobčutljiv, dokazujejo njegove čitanke za višje razrede gimnazije, a tudi njegovo stališče, da naj bo pouk za slovenske otroke enojezičen, slovenski.

Pomembno območje Miklošičevih raziskav je slovansko imenoslovje, ki je bilo dotlej na povsem ljubiteljski ravni. S štirimi razpravami je postavil tudi to vedo na trdne znanstvene temelje in zbudil val zanimanja za imensko besedje tudi v drugih središčih. Že prva imenoslovna študija (o tvorbi slovanskih osebnih imen) je postala kažipot za marsikatero imenoslovno obravnavo, naj omenim samo Maretičevo monografijo o ljudskih imenih in priimkih pri Hrvatih in Srbih in prispevek slovenskega zgodovinarja Franca Kosa (tudi Miklošičevega učenca) o imenih pri Slovencih.

Še tehtnejša in odmevnejša je bila Miklošičeva knjiga o slovanskih krajevnih imenih iz občnih imen, ki je izšla leta 1872. Za vodilo si je vzel besede Wilhelma von Humboldta »V krajevnih imenih, teh najstarejših in najbolj trajnih spomenikih, se zdi, kot da bi že zdavnaj minulo ljudstvo samo opisovalo svojo usodo; vprašanje je le, ali nam je njegov glas še razumljiv.« O knjigi je še leta 1954 znameniti imenoslovec Ernst Dickenmann zapisal, da je tudi danes še temelj slovanskega imenoslovja nasploh in izhodišče za sleherno širše zastavljeno delo v kateremkoli posameznem jeziku na slovanskih tleh. Posebej je treba omeniti, da je Miklošič vpeljal tudi načela in metode za raziskovanje imen na ozemljih, kjer se jeziki stikajo in prekrivajo, zlasti v slovansko-nemških jezikovnih območjih, a tudi v zvezi z madžarščino, italijanščino, furlanščino in turščino. In prav te jezikoslovne veje so spričo novega gradiva in izpopolnjenih, bolj izbrušenih metod doživele velik razmah v prvi polovici našega stoletja.

Problematika slovanskega besednega zaklada je bila v delih Frana Miklošiča vselej v ospredju. Zato ni čudno, da je njegov etimološki slovar slovanskih jezikov iz leta 1886 označen kot »najzrelejši sad njegove znanstvene dejavnosti, najbolj pregnantno njegovih del«. Poljak Aleksander Brückner, ki velja v slavistiki za trdoglavega in zagrizenega kritika, je učitelju posvetil svoj poljski etimološki slovar (1927): »Pamieci największego slawisty Franciszka Miklosicha« in v predgovoru zapisal: »Našteval nisem nobenih avtorjev iz stroke, razen imena, ki sem mu posvetil to knjigo in ki mu dolgujem več kot vsem drugim slavistom skupaj – Miklošiča.« In celo sicer s hvalo skopi ruski etimolog Trubačov, ki zdaj izdaja etimološki slovar slovanskih jezikov, Miklošiču priznava, da pomeni njegov slovar »vrhunec prve etape« in da se je v njem kljub jedrnatih obliki »izrazil avtorjev etimološki genij«.

V dokaz spoštljivega priznanja iskalcu jezikoslovne resnice je tudi naš etimolog France Bezlaj poklonil svoj slovar spominu Frana Miklošiča (in Ramovša).

Summary

UDC 929 Miklošič F.: 808.1

THE SIGNIFICANCE OF MIKLOŠIČ IN THE HISTORY OF SLAVIC STUDIES (Celebrating the Centenary of His Death)

The article briefly describes the situation in Slavic studies before the emergence of Miklošič and his transition from philosophy and law into the sphere of philology. As for Miklošič's works, the big complex of the non-Slavic linguistics (Balkanology), where Miklošič performed a pioneer role, is described first, while in the extensive Slavic opus the attention is focused on those Miklošič's works that have so far proved the most durable. This is particularly the case with the second and the fourth book of the comparative Slavic grammar (word-formation, syntax), lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum, terminological studies and etymological dictionary.

TUJI HORIZONTI KRIŽARSKE MISLI

Križarsko gibanje je del zelo razgibanega dogajanja v slovenski logosferi dvajsetih oziroma tridesetih let tega stoletja. Pesniške zgodbe, kakršne so v svojih literarnih opusih izoblikovali najbolj reprezentativni predstavniki tega gibanja in obenem najvidnejši sodelavci revij *Križ na gori* (1924–1927) in *Križ* (1927–1930), Edvard Kocbek, Božo Vodušek, Tine Debeljak ter brata Anton in France Vodnik, ohranjajo v našem zgodovinskem spominu ne samo literarno, temveč tudi svetovnonazorsko podobo neke književne generacije v celoti. Ta generacija mladih avtorjev je v slovenskem duhovnem prostoru med obema vojnama odigrala precej pomembno vlogo tako na ravni pesnjenja kot tudi na ravni mišljenja.

Večina literarnih zgodovinarjev omenjene pesnike najpogosteje povezuje v krog »katoliških ekspresionistov«. Čeprav je ta oznaka v našem literarnem prostoru dodobra utrjena, se z njo vendarle ne moremo povsem strinjati, saj natančnejše branje pesniških knjig in poznavanje nekaterih tekstov diskurzivne narave spodbija to precej splošno in poljubno poimenovanje. Kot dokazuje že Lado Kralj v svoji študiji *Ekspresionizem*,¹ je ključ za razlago te terminološke zmote *terminus technicus* Viktorja Žirmunskega »samoimenovanje«; v našem primeru gre torej za samoimenovanje novokatoliških umetnikov. Razlogov zanj je vsaj nekaj. Najpomembnejši med njimi je bolj politične narave, zadeva pa 23. evharistični kongres na Dunaju (1912), ki je liberaliziral poglede katolikov na sodobno ustvarjanje, saj je glede izražanja božje ideje dopustil zgledovanje mladih umetnikov pri moderni estetiki in uporabo novih formalno-stilnih prijemov. S tem je bila mladi katoliški generaciji odprta pot k ekspresionizmu.

Čeprav so se Slovenci, kot je znano, z nemškim ekspresionizmom seznanili že sorazmerno zgodaj (prve informacije o njem so dobili kmalu po letu 1910), so ga v literarni zavesti utrdile šele medsebojne polemike katoliških piscev ob koncu dvajsetih let. Kljub temu da vodilna kritika ekspresionizmu ni bila posebej naklonjena, je mladokatoliška skupina v njem poiskala nekatere estetske, predvsem pa ideološke iztočnice za svoje snovanje.

Tako do neke mere lahko govorimo o konvergentnosti nemškega in slovenskega kulturnega razvoja v tem obdobju, vendar ne toliko na ravni umetniške produkcije kot na področju teoretskih spisov in esejev, ki imajo mestoma vlogo pravih manifestov. Umetnostni pojavi na obeh straneh, posebno v območju literature, pa ključnih spodbud gotovo ne dobivajo iz istega vira. Medtem ko zahodnoevropski (nemški) tip ekspresionizma pomeni odgovor na specifične socialnopolitične razmere dobe, katerih posledica je bila »disociacija subjekta« (Silvio Vietta), ki pomeni krizo modernega človeka z izgubljeno substanco, so razlogi za pojav slovenske (religiozne) variante »ekspresionizma« drugje, najverjetneje na ravni estetike: gre za preboj mlade generacije iz okvirov Mahničeve dogmatične in utilitaristične estetske misli, ki je s svojimi zahtevami spodbujala le nastajanje nacionalno-razsvetljevalske, religiozno-didaktične in izrazito domačijsko obarvane književnosti. To je ob že omejenem dunajskem kongresu bistven podatek, ki nam pomaga razumeti, zakaj je ekspresionizem kot oznaka za literarno gibanje na naših tleh postal sinonim za modernizacijo obstoječe literature in neke vrste literarno revolucijo.

¹ Lado Kralj: *Ekspresionizem*, Literarni leksikon 30, Ljubljana 1986.

Jedro slovenskega religioznega pesništva in mišljenja se je oblikovalo, kot že rečeno, v eni izmed tako imenovanih modernističnih skupin,² ali natančneje, v skupini okrog revij *Križ na gori* in kasneje *Križ*. Osrednja zahteva njihovega kulturnopolitičnega programa je bila modernizacija literarne prakse, predvsem literature s katoliškim predznakom.³ Kljub temu pa z današnje časovne perspektive ugotavljamo, da se njihove namere niso povsem uresničile, saj so križarski pesniki utelesili iztekanje slovenske moderne, ki je na svoji ustvarjalni poti niso mogli preskočiti. Slovenske literature torej niso pripeljali v modernistične ali celo avantgardistične literarne tokove, kakor obljublja ime »katoliški ekspresionisti«, ki so si ga izbrali. Njihovo umetniško produkcijo danes stilno in formalno umeščamo med novoromantične, simbolistične in impresionistične literarne pojave.

Če so se mladokatoliški avtorji, ki jih bržkone lahko imenujemo »katoliški novoromantiki« v svoji poeziji zadrževali pri opisovanju metafizičnih doživetij, individualnih čustev do Boga in razmerij do bližnjika ter iskanju duhovne in čutne harmonije, so se s svojimi programskimi spisi vendarle za korak približali idejam nemškega ekspresionizma, predvsem aktivistični fazi tega gibanja. Mesijanska orientiranost pri iskanju nove *condition humaine* je tista dimenzija, ki je bistvena za obe gibanji, vendar natančnejših paralel med njima ne moremo potegniti, saj se glede na svoj izvor ne ujemata.

Utopični patos pri oznanjanju »novega človeka« v nemški ekspresionistični misli (in poeziji) raste iz Nietzschejeve filozofije, ki individuum sakralizira v nadčloveka, kolikor ta edini lahko zdrži praznino središča, izgubo lastne substance in transcendence, smrt Boga in evropske metafizike torej. To presežno varianto človekove eksistence, ki jo je Nietzsche razvil že v svojem zgodnjem delu *Also sprach Zarathustra* (1883–1885), omogočajo posebni ontološki postulati. V svetu dominira svetovna volja, ki pa – nasprotno kot pri Schopenhauerju – ni več volja do življenja, ampak volja do moči (*Der Wille zur Macht*, 1906). Njene razsežnosti in cilji so potencirani, saj ne učinkuje več zgolj kot to, kar nosi in ohranja bitja in stvari, pač pa jo Nietzsche definira kot možnost, prek katere se stopnjuje intenzivnost, kvaliteta in moč bivanja. Njena pozitiviteta je v tem, da – razvita do najvišje mere – spreminja človekovo trpljenje in bolečino v radost in slast nad intenzivnostjo življenja. Nadčlovek (človek-bog) je torej od svojega predhodnika popolnejši prav v razmerju do volje do moči. Heroični pesimizem in dionizični zanos, s katerim mora *Übermensch* oziroma ekspresionistični »novi človek« vzdržati svojo usodo v svetu brez Boga, obenem dviga Nietzschejevo misel v oči nemških ekspresionistov nad goli ateizem.

Ta filozofska naslonitev nemških ekspresionistov na Nietzscheja je bila mogoča zato, ker religija v konfesionalnem smislu ni bila več njihov zavezujoči svetovnonazorski temelj. Nasprotno pa velja za personalistični pogled na svet, ki so ga prevzeli pripadniki slovenskega križarskega gibanja. Teksti križarjev, ki so bistveno zaznamovani z vplivom personalizma, nemalokrat s patetično in sentimentalno bogoiskateljsko vneto razglašajo krščansko vero kot edino možnost za odrešitev moderne civilizacije v celoti ter optimistično merijo na kolektivno (voluntaristično krščansko) bratstvo vseh ljudi. Gibalo kolektivnega spreminjanja realnosti tako postane katoliška akcija, ki naj bi bila večidel avtohtone narave, obenem pa tudi del enotnega evropskega (mladinskega) gibanja in katoliške religiozne obnove.⁴

² Lado Kralj v svoji študiji *Ekspresionizem* (str. 132) navaja pet slovenskih modernističnih skupin: skupino okrog Izidorja Cankarja, Podbevškovo skupino, Kosovelovo skupino, skupino okrog *Križa na gori* in Delakovo skupino.

³ Ta zahteva je bila bistvenega pomena tudi za skupino okrog revije *Dom in svet*, ki jo je v tistem času s svojo uredniško politiko usmerjal Izidor Cankar.

⁴ O tem govorita predvsem Edvard Kocbek v članku *Slovensko katoliško mladinstvo* (*Križ*, št. 2, jan.–feb. 1929, str. 5–14) in Božo Vodusek v prispevku *Mladinski problem* (*Sodobnost*, 2. letnik, 1934, str. 20–26).

Jasno je, da so slovenski križarji svoje mišljenje in (politično) delovanje utemeljevali v krščanski veri. Vendar se njihov krščanski svetovni nazor v marsičem razlikuje od tradicionalne osrediščenosti v krščanski veri oziroma katoliški religiozni praksi. To razliko je najbolj natančno opredelil Edvard Kocbek v svojem krajšem spisu *Marija in Marta*,⁵ v katerem je, izhajajoč iz harmoničnega odnosa med človekom in Bogom, opredelil dve poti, ki vodita do Boga; prva je aktivna, druga pasivna. Po Kocbekovem mnenju je za človeka, ki se svojemu cilju, se pravi Bogu, približuje na pasiven način, najbolj karakteristično to, da nima avtonomne volje. Zato o njem pravi tole: »Svojo voljo je položil na žrtvenik: ne moja volja, marveč božja usmiljenost se tehta v meni. Človekova volja ne pomeni nič. Usmiljenost božja je vse. V Bogu živimo, se gibljemo in smo. Niti enega samega diha ni brez božje volje.« Aktivni človek pa je zaradi svojega nenehnega delovanja v svetu in obenem zaradi dejavnega zoperstavljanja pasivnemu odnosu do Boga takemu človeku diametralno nasproten. Njegovo bivanje v svetu ne izhaja zgolj iz primarne ljubezni do Boga in abstraktne ljubezni do človeka kot bližnjika, kot to velja za pasivnega človeka, pač pa je zavezan dejavni ljubezni do človeka kot konkretnega bitja in tako po človeku ljubi tudi Boga. Novo vrsto ljudi opiše Kocbek z besedami: »... prislškujejo čudovitim zakonom v svojem telesu in duši. Zato so junaki. Naskakujejo svet in ga hočejo zavzeti. (...) Kraljestvo božje jim je podarilo moč viteštva. Fantje in dekleta dejanj so. (...) Lastna oseba jim je dar božji, človeku so v srečo, Bogu v čast. Jedro kulture so in lomijo tradicije. Na videz so raztrgani in izbičani, toda mogočna Milost jim daje plašč in sijaj harmonije.« Lahko rečemo, da ta citat definira »novega človeka«, ki osredišča križarsko mišljenje.

Iz njega je obenem jasno razvidno, v čem je Kocbekov radikalni prelom s krščansko tradicijo oziroma kako se križarska misel odvrta od tistega vrednotenja življenja, ki je značilno predvsem za krščanski srednji vek. Razlikovanje med *vita activa* in *vita contemplativa* je prisotno tudi v evropski literarni klasiki, saj ga je prevzel Dante v drugi kantiki *Božanske komedije*. V *Vicah* se namreč pojavita Matilda in Beatrice, ki ustrezata sestreskemu paru iz stare zaveze, Liji in Raheli, ti dve pa po razlagi sv. Gregorja, ki jo sprejema tudi Dante, simbolizirata aktivno življenje na eni strani in kontemplativno življenje na drugi. Medtem ko Lija uresničuje aktivno življenje, je Raheli zavoljo njene jalovosti dano kontemplativno (pasivno) življenje, se pravi zazrtost v Boga. Dante je mnenja, da je Rahela Bogu ljubša, saj je njen odnos do njega popolnejši, obenem pa je jasno, da tudi Lijina dejavna ljubezen in njeno delovanje v svetu nista nepomembna, saj sta predpogoj za kontemplacijo.

Kocbek torej najverjetneje izhaja iz srednjeveškega razlikovanja med aktivnim in kontemplativnim oziroma pasivnim življenjem, le da za dve nasprotujoči si bivanjski drži poišče simbolni predstavnici v sestrah Mariji in Marti, kakor se pojavljata v novozaveznem delu *Svetega pisma*. Najpomembneje pa je to, da daje prednost Marti oziroma se v nasprotju s tradicionalno krščansko presojo odloča za aktivni življenjski princip.

S svojimi postulati o »novem človeku« so križarji pravzaprav izstopili iz tradicionalno krščanske vere; presegli so staro katoliško religiozno prakso, ki je zahtevala pokorščino cerkvi kot instituciji (posrednici na človekovi poti do Boga) in s tem strahospoštovski odnos do Boga. Kljub temu pa se pri razglašanju nove epohalne resnice vendarle niso imeli namena izviti iz okvirov krščanske religije.

Križarski ideologi »prerojenega« krščanstva so v dotlej dihotomno razumljenem človeku, razklanem na dušo in telo, hoteli vzpostaviti ravnotežje, medtem ko so splošno svetovno

⁵ Edvard Kocbek: *Marija in Marta, Križ na gori*, 1. II. (1926/27), str. 10–11.

disharmonijo oziroma načeti svetovni red skušali obnoviti z novim odnosom človeka do Boga in harmoničnim razmerjem med posameznikom in občestvom (družbo). V svojem zanesenjaškem stremljenju k »novemu človeku«, na katerem naj bi temeljil na novo vzpostavljeni svetovni red, pa so se vendarle približali utopičnemu patosu nemške ekspresionistične misli (in poezije), kolikor je ta pri oznanjanju svoje različice »novega človeka« izhajala prav iz Nietzschejeve filozofije. Tudi »novi človek«, kakršnega so razglašali križarji, naj bi podobno kot *Übermensch* presegel bistvo povsem običajnega smrtnika: to je namreč »človek gigant«,⁶ v katerem se »zgolj človek« prerašča v subjekt.

Tako so slovenski križarji stopili na pot evropskega subjektivizma. V nihilistični svet so vpeljali svojo varianto »novega človeka«, utemeljeno v prenovljenem krščanskem svetovnem nazoru. Križarski človek oziroma subjekt (v personalistični terminologiji tudi oseba) pa vendarle ni Subjekt z veliko začetnico, torej subjekt, kakršnega je ustvarila novoveška filozofija. Namenjen mu je namreč drugačen status; ni postavljen na božji prestol, kot to velja za Nietzschejevega nadčloveka, pač pa naj bi opravljal samo novo vlogo posrednika med Bogom in svetom. Ta človek tako ne poseblja volje do moči, zaradi česar mu je odvzeta tudi možnost brezobzirnega vladanja nad svetom, ampak v razmerju do Boga (zavoljo lastne minljivosti) ohranja svojo majhnost. Tako postane jasno, da »novi človek«, za kakršnega so se zavzemali križarji, nikakor ne bi mogel nadomestiti mrtvega Boga. To pa je obenem tudi razlog, da se je križarska misel v bistvenem pogledu oddaljila od nietzschejanstva in obenem tudi od sočasnih ateističnih smeri evropske filozofije. Iz povedanega je namreč bržkone razvidno, da so se križarji odločili ostati v območju religije oziroma krščanske metafizike. Nietzschejevih misli o mrtvem Bogu in koncu evropske metafizike tako niso mogli razumeti v njihovi konsekvantni izpeljavi, kot to, nasprotno, velja za nemške ekspresioniste, ki religiji v konfesionalnem smislu niso bili zavezani.

Čeprav slovenski križarji v svojih esejističnih delih nikjer eksplicitno in izčrpno ne razkrivajo svojega osnovnega referenčnega okvira, tj. personalistične filozofije, je ta vendarle očitno svetovnonazorski temelj njihovega pisanja. Očitno pa je, da osrednji slovenski katoliški reviji dvajsetih in tridesetih let *Križ na gori* (kasneje *Križ*) in *Dom in svet* namenjata ob prevodih evropske poezije in proze pravzaprav zelo malo prostora prevodni filozofski literaturi, prav tako pa tudi tujim prispevkom s področja estetike. Z aktualnimi filozofskimi in umetnostnimi tokovi v Evropi so bralsko občinstvo seznanjali nekateri domači avtorji (Kocbek, Debeljak, Vodušek, Trstenjak, brata Vodnik in drugi), čeprav je bila primarna funkcija njihovih tekstov najverjetneje bolj programske narave. Nekoliko posplošeno rečeno: v teh tekstih gre pravzaprav za presajanje takratne francoske, nemške ali ruske misli v naš duhovni prostor. Kljub temu da jih ne odlikujeta vedno analitična eksaktnost in kritiška akribija, predstavljajo danes pomembno podlago za raziskovanje križarskega svetovnega in literarno-filozofskega nazora.

Križarsko gibanje se je z iskanjem skladnosti človeškega in božjega, z združevanjem dveh postaj v človekovem življenju (zadnje v onstranstvu pri Bogu in predzadnje pri tuzemskem sočloveku), soočilo z najbolj zapletenim vprašanjem svoje filozofije, tj. s težnjo po preobrazbi človeka oziroma po prenovi od Boga dane, a izobličene človekove podobe.

To pa je bilo mogoče šele takrat, ko so zaznali oziroma spoznali vzroke za nastalo krizno situacijo. France Vodnik je v svojem spisu *Ideja in kvaliteta* označil prizadevanja križarskega gibanja za »sodbo nad preteklostjo« in »vero v prihodnost«. ⁷ S tem je pokazal na no-

⁶ Joško Lampret: *Bestvor, Križ na gori*, 1. III. (1926/27), str. 49.

⁷ France Vodnik: *Ideja in kvaliteta*, v istoimenski knjigi, Maribor 1964, str. 256.

tranji prelom slovenskega človeka, na njegovo tragično usodo oziroma sočasno navezanost na »strah in up«. Za isto stanje je Kocbek, na primer, uporabljal še bolj pomenljiv izraz »slovenska katharsis«, medtem ko je sintagma »strah in up« šele v povojnem času nadomestil z bolj optimistično naravnano varianto »strah in pogum«.

Ta tragična situacija pa ni bila simptomatična le za Slovence, ampak je bistveno določala takratni zgodovinski trenutek. Razumemo jo lahko kot posledico izgube središča oziroma (postsrednjeveškega) obrata psihofizično enotnega človeka od svojega centra – notranjosti, ki je bila prizorišče (za)zretja v Boga – navzven, kar ni povzročilo le razkroja njegove lastne identitete, marveč razpad sveta v kaotično zmedo. Romantiki so bili slej ko prej prvi, ki so na začetku 19. stoletja skušali premostiti nastalo praznino, zato so ob iskanju nove mitologije (središča), zasnovali teorijo o sintetičnem univerzalizmu sveta in progresivnosti pojavov v njem. Podobno pa se pri kasnejši krščanski razlagi razmerja med človekom in Bogom ponovi tudi osnovni Heglov obrazec oziroma formula njegove filozofske dialektike. Gre za privzetje treh dialektičnih razvojnih stopenj, med katerimi zavzema mesto teze človek in antiteze Bog, sinteza pa je njuno zlitje v bogočloveško enoto; ta naj bi bila dosegljiva samo prek krščanske religioznosti. Tako imenovana izguba sredotežnosti sveta v poznem srednjem veku in renesansi ne pomeni le človekovega obrata od ponotranjenega zazretja v Boga navzven, v sredobežno odprtost za dogajanje v svetu, marveč tudi začetek za novi vek še kako značilnega procesa, ko na mesto intuicije, čustev in božjega navdiha stopi človekov razum ter s tem odvzame primat veri in religioznemu idealu.

Na tej stari tradiciji, ki je živela vse do konca omenjenega procesa, zaznamovanega z Nietzschejevo tezo o smrti Boga, gradi seveda tudi katoliški aktivizem. Krščansko gibanje tako ni usmerjeno samo k ponovnemu iskanju središča, ki je, kot smo že rekli, namenjeno edinole Bogu, marveč tudi k vnovičnemu vrednotenju njegovega (enakovrednega) »nasprotnika«, človeka. Naloga »novega človeka« je, da na znova najdenih temeljih – v krščanski veri in z njeno pomočjo – kot demiurg ustvari novo kozmično podobo sveta in duhovno urejalni princip nad kaosom.

Bistvena razlika med krščanskim starim človekom in križarskim »novim človekom« se torej utemeljuje v višjem vrednotenju akcije nasproti kontemplaciji. Vendar pa križarji ostajajo vezani na krščansko tradicijo in njen predstavniki svet z razumevanjem akcije v smislu *vita activa*. Hočejo akcijo, kakršna pripada modernemu evropskemu subjektu, a s poudarjanjem krščanskega aktivnega življenja ostajajo na pol poti do nje. Zato tudi ne delijo navdušenja nad nietzschejanstvom z nemškimi ekspresionisti. Prej se ogrevajo za restitucijo tradicionalnega duhovnega reda, ki naj bi spet zavladal v človeku in njegovem družbenem kozmosu, kakor za vizionarski patos v svetu brez središča (Boga). Z nemškim ekspresionizmom jih povezuje samo pojem »novi človek«, ki pa se tu otrese znamenj Nietzschejevega miselnega univerzuma, saj poslej pomeni človeka oziroma osebo zgolj v perspektivi krščanske duhovnosti. Imperativ tako postane odkrivanje središča vseh stvari, oblikovanje ustreznega svetovnega nazora in notranje urejenosti človeka.

Ustvarjalnost te generacije in predvsem vizija novega duhovnega sveta, ki izhaja iz nje, ima prav tako kot njen svetovni nazor mesto na ločnici med tradicijo in zdajšnjostjo. Gre namreč za to, da se pri razlagi religioznega (krščanskega) svetovnega nazora ne srečujemo le s tradicijo verovanja v najširšem pomenu besede, torej z ustnim in pisnim izročilom verujočih kot takih, marveč nas tovrstno poseganje v preteklost nujno pripelje do osnovnega problema vsake aktualne, na veri v Boga zasnovane religiozne skupnosti. Ta problem je ohraniti živega duha tradicije, ki priča o prisotnosti Boga in božjem razodetju.

Velja pripomniti, da se večidel v vseh družbah, katerih religiozni fundament je krščanski nauk, uresničujejo različne variante »hoje za Kristusom«. V zgodovinskem smislu vedno znova ponavljajo »teologijo križa«, ki je v zametkih prisotna že v Pavlovih pismih in zgodnjem krščanstvu.

Ta podatek se zdi pomemben zato, ker to teologijo prevzemajo tudi slovenski križarji, predvsem kar zadeva socialno-etične razsežnosti, ki jih vsebuje njihov program revolucionarne družbene prenove. Križarsko gibanje ima torej globoke svetovnonazorske korenine v krščanstvu in s tem tudi trdno podlago, da njegovo temeljno vprašanje ob Bogu postane človek. Odnos do Boga pa se lahko izravna z odnosom do človeka šele tedaj, ko se religiozna misel odvrne od vertikale, ki vodi pogled k Bogu, in obrne k horizontali, ki meri na altruističen odnos do bližnjika.

Ljubezen in usmiljenje do sočloveka (*l'amour charité*) je francoski eksistencialistični filozof Gabriel Marcel postavil za temelj pristnega človeškega občestva, ker edina lahko posredujeta pri transcendiranju posameznika k Bogu. Bog kot *absolutum* (absolutna eksistenca) oziroma pravir vsega, kar obstaja, s svojo superiorno naravo določa tudi človekovo bivanje. Tuzemsko eksistenco človeka po Marcelu omogoča njegovo lastno telo, vendar je osrednja os krščanske misli in z njo teistične smeri eksistencializma sinteza materije (telesa) in duha oziroma zavesti subjekta.

Osnovni problemski sklop personalizma,⁸ ali natančneje, krščanskega personalizma (*le personnalisme chrétien*), ki pomeni bistveno filozofsko izhodišče za oblikovanje križarskega svetovnega nazora, je opredelitev človeka kot osebe.⁹ Personalistični nazor, ki se sprašuje predvsem o novoveškem človeku (osebi) in njegovem odnosu do družbe (občestva), rešuje problem človekovega bivanja analogno s tradicionalno krščansko mislijo; čeprav lahko človekova duša biva neodvisno od telesa, je oseba kot *compositum humanum* sinteza duše in telesa v »univerzum duhovne narave« (Jacques Maritain).

Obenem personalisti zatrjujejo, da je oseba – za razliko od animalnega in vegetativnega sveta – nedeljiva in zaradi svobodne volje od ničesar odvisna celota. Metafizični fundament te samostojnosti ali svobode po Mounierju zahteva svoj *conditio sine qua non* v realizaciji religioznih vrednot. Realizacija teh vrednot je odvisna od človekove svobodne volje, ki gospodari nad njegovimi dejanji in za njih tudi odgovarja.

Ruski krščanski filozof Nikolaj Berdjajev¹⁰ definira človeka, ki naj bi bil v skladu z navedenimi trditvami *homo duplex*, še drugače: bistveno ga ne določata niti duša niti telo, temveč bit ali duh, ki je nadnaravnega izvora. Pri tej tezi gre na prvi pogled le za eno od različic antropocentrične misli, a v resnici postavlja prav duha, ne pa človeka, za agens pri ustvarjanju novega duhovnega sveta oziroma reda v njem. Oseba kot kategorija duha po Berdjajevu torej ni podrejena niti naravi niti družbi.

⁸ Kot pravijo personalisti, lahko zametke personalizma najdemo že v antični Grčiji, ki ji pojem individualnega sicer ni pomenil kaj dosti. S Sokratom pa, ki je posamezniku naložil, naj se posveti spoznavanju samega sebe (s tem je po mnenju samih personalistov povzročil prvo personalistično revolucijo), je tudi ta zgodnji čas začel ceniti človekovo dostojanstvo.

⁹ Oseba kot taka dobi svojo pravo vlogo šele s krščanstvom, zato naslonitev pomembnih filozofov nanj tudi v 20. stoletju ni naključje.

¹⁰ Z religiozno (teološko) filozofijo Nikolaja Berdjajeva in njegovo krščansko (pravoslavno) ideologijo je Slovence leta 1933 seznanil A. Ocvirk v knjigi *Razgovori* (str. 88–108); še pred njim, leta 1927, pa je B. Borko v *Ljubljanskem zvonu* objavil o Berdjajevu obširen esej, v katerem se opira na njegovi deli *Smisel zgodovine* in *Filozofija neenakosti*. Leta 1928 je v isti reviji natisnjen prevod eseja Berdjajeva *Kriza sodobne kulture*, nato pa še iztočnice iz njegovega spisa *Konec modernosti* (po *Prager Presse* jih je povzel P. Pajk). Več kot deset let kasneje pa je temu rusku filozofu posvetil daljši esej še S. Šali v *Dejanju* (1939).

Vendar na osebo osredotočena personalistična filozofija postavlja v ospredje človekov bistveni atribut, to je njegovo »prisotnost«, obrnjeno v svet družbe. Po mnenju personalistov je vsak posameznik del družbene skupnosti ali »vesoljnega univerzuma«. V njem vlada »vesoljni duh«, spričo katerega človekova individualna zavest izgublja svojo avtonomijo. Ta personalistična ugotovitev sledi Kierkegaardu.¹¹ Personalisti so od tod namreč potegnili misel o evolucijskem procesu duha; v tem procesu se zunanost spaja z notranjostjo, posebno s splošnim, etično s socialnim. Ne nazadnje pa so od personalistov to misel prevzeli tudi križarji, ki so v svojem gibanju videli aktualizacijo takšne evolucije duha.

V personalistični *credo* spada tudi zaupanje v človečnost, ki služi kot fundament eni od temeljnih zahtev: humanizaciji oziroma počlovečenju človeštva (*humaniser l'humanité*). Gre za preraščanje človeka, ne v smislu individualizacije, pač pa socializacije. S tem postane vidna drugačna razsežnost personalizma; personalisti terjajo, da mora človek spoznati samega sebe zato, da bi lahko spoznal svoje bližnje. To pa pomeni, da personalizem s tem, ko poudarja obračanje osebe navzven in vzpostavljanje kohezivnih sil med posamezniki oziroma premik subjekta v občestvo, končno postane antipod individualizmu. Bistvena razlika med osebo in individuom se kaže na ravni človekove odprtosti nasproti družbenemu svetu. Medtem ko je oseba, kot že rečeno, živa »prisotnost« in odprtost nasproti družbenemu svetu, individuom uteleša osamljenost in »odsotnost«; ostane zaprt v meje lastnega fizičnega sveta in s tem ne izpolnjuje osnovnega pogoja za doživljanje mistične transcendence, ki jo je zmožna doživljati v občestvo odprta in presegajoča se oseba. Za personaliste individuom torej nikoli ne more postati duhovna kategorija, saj tej kvalifikaciji po svojih karakteristikah ustreza edino oseba. Kot produkt naturalističnega humanizma jim pomeni le biološki in socialni pojem.

Na tem mestu je tako bržkone upravičeno vnovič primerjati Nietzschejevo deifikacijo človeka na eni strani in personalističnokrščansko zahtevo po »novem človeku« na drugi strani. S procesom personalizacije ali »notranje unifikacije« (Pierre Teilhard de Chardin) lahko doseže človek svojo živo polnost, če se najprej usmeri v samega sebe, nato k svojemu bližnjiku, na koncu pa se osredotoči v nečem večjem od samega sebe. Nasprotno pa to, da človek transcendirata lastno eksistenco v Bogu, pomeni za Nietzscheja življenje v slepilu in padec pod raven časa. Zato postane bistven atribut človeka, ki živi v skladu z zgodovinskim trenutkom, njegova nadčloveška moč ter individualistično vztrajanje v svetu brez Boga in transcendence. *Übermensch* je torej človek brez iluzij, zaveda se svojega specifičnega položaja in drugačnosti od svojega predhodnika, človeka.

Na očitno razliko med človekom in nadčlovekom pokaže Nietzsche tudi v svojih filozofskih tezah, ki zadevajo moralo. S tem ko dokončno zanika Boga in nadčloveku nameni vztrajanje v nihilističnem svetu, poruši tradicionalne moralne temelje evropskega človeka. Vrednote, ki so do tedaj nosile pečat absolutnosti in nedotakljivosti, postanejo relativne. Tako moralne vrednosti človekovih dejanj, na primer, niso več zapisane v transcendenci oziroma pri Bogu, prav tako niso več odvisne od dejanj samih, pač pa jih določa vrednost človeka samega. Vera s svojimi apodiktičnimi resnicami je le še *per negationem* kriterij človekove moči. Toliko bolj je kriterij šibkosti in Nietzsche v *Antikristu* zapiše: »Nad človeštvo se je treba vzdigniti s silo, z visokostjo duše – s prezirom.«¹² Tako bi Nietzsche s človekoljubnim prezirom prepustil propadu vse slabotne in nemočne, ljudi, ki jih obseda strah, da zmorejo ceniti in iskati le sebi podobne, majhne, skromne in ponižne torej. Ker pa medsebojna ljubezen in vera v Boga takšen del človeštva združujeta v cerkveno skup-

¹¹ Edvard Kocbek: *Sören Kierkegaard*, v: *Dom in svet*, 3. letnik, 1935, str. 404–415.

¹² *Nova revija*, št. 21, 1984, str. 2353.

nost pod znamenjem krščanske vere, krščanstvo Nietzscheju ne pomeni nič več kot depresivno religijo usmiljenja. Človek kristjan je zanj kot nosilec krščanske morale bolna žival. V polemičnem delu *Genealogie der Moral* (1887) krščanski čredni morali ne postavlja nasproti amoralizma, marveč rigorozno moralo biološke elite, ki funkcionira kot skupek evgeničnih pravil. Nosilci gosposke in aristokratske morale potrebujejo krščanske množice in njihovo čredno zavest zato, da bi nad njimi lahko uveljavljali svojo voljo do moči.

Kljub temu da je svojo napoved o koncu evropske metafizike Nietzsche utemeljil z več vidikov, pa se je ta takratnim krščanskim mislecem vendarle zdela nekaj neresničnega; tezo o mrtvem Bogu so namreč preformulirali v trditev, da je Bog le odsoten in skrit (Simone Weil). V skladu s svojimi načeli so krizno situacijo priznali le toliko, kolikor so bili pripravljeni sprejeti spoznanje drugače mislečih, da je Bog razodetja izgubil svojo moč, vera pa svoj integrativni družbeni položaj.

Po mnenju personalistov in s tem tudi križarjev je temelje religioznosti, torej tudi krščanstva, ki kot veroizpoved ni predstavljalo več edine duhovne sile v svetu, zamajalo racionalistično stanje evropskega duha.¹³ Personalizem je zato versko didaktiko zamenjal z aktivističnim gibanjem, ki naj bi se prilagajalo zahtevam modernega sveta. Zgodovinsko določenost tega aktivističnega krščanskega gibanja dokazuje tudi dejstvo, da je bila glavna naloga tedanjih teologov dinamizacija tradicionalne predstave o statičnosti vesolja, konkretne naloge pa so se začele pri prenovi cerkve kot institucije ter njene politične prakse.

Slovenski križarji so zato verjeli, da njihova prenoviteljska dejanja na vseh področjih človekovega življenja ne bodo zapisana le v »abstraktni čas zgodovine«, pač pa bodo pomembna v prvi vrsti za »življenjski čas« (Ortega y Gasset), čas, v katerem so ustvarjali. Ob poznavanju tiste evropske filozofske misli, ki ji krščanstvo ni predstavljalo le duhovnega bistva in opore, ampak tudi raven človekovega združevanja, so kričeče nesoglasje med »krščanstvom« kot prvotno Kristusovo resnico in načinom življenja v njeni luči ter »krščansko družbo« (Kierkegaard) lahko opazili tudi na slovenskih tleh. Omajane temelje je bilo treba obnoviti. Križarska kritika obstoječega stanja ni bila napad na cerkev kot institucijo, temveč na njene napake in zlorabe. Križarsko gibanje je postalo njen korektiv, saj je njegove člane najbolj motilo to, da je v cerkvi kot posrednici religioznega sporočila ugasnila živa vera in se je zato morala opreti na dogmo. S tem je razvodenila prvotni Kristusov nauk ter ga uporabila za lastno politično dejavnost. Križarski personalistični pogled na svet pa strogo ločuje duhovno področje življenja od političnega, zato je tudi načelno proti ustanavljanju strank s konfesionalnim pečatom. Katolicizem ne bi smel postati stranka, saj je združevanje vernikov na politični ravni umetno, čeprav jim konfesionalna pravila krščanstva dovoljujejo sodelovanje pri različnih političnih programih, kolikor so zasnovani v skladu z načeli cerkve.

Če bi se oprli na Wilhelma Diltheya, ki je s svojo tipologijo svetovnih nazorov na začetku stoletja vplival tudi na slovenske mislece, predvsem na Izidorja Cankarja, bi ugotovili, da sta obe takrat obstoječi naziranji na Slovenskem ekstremni. Religiozna varianta, ki s svojo vero v svobodno človekovo osebo in hkrati v osebnega Boga, transcendentnega naravnemu

¹³ Tako francoski in ruski kot tudi križarski misleci so zato zavrnil Descartesov tip racionalizma kot edino možnost spozna(va)jnja resnice. Bolj so se nagibali k bergsonizmu, ki enostranskemu *ratu* pridružuje kognitivno sposobnost intuicije. O tem je govoril že Pascal, ki je človekovo zmožnost spoznavanja razdelil na dve plati; prva je razum (*l' esprit géométrique*), druga pa intuitivno občutje (*l' esprit finesse*), ki ga je večkrat imenoval kar srce (*le coeur*). Intuitivno spoznavanje oziroma zrenje nečesa posameznega ali konkretnega, o čemer je govoril tudi neidealista B. Croce, postavlja za metafizični temelj vsega duha. Po mnenju personalistov in križarjev omogoča takšna pot k spoznanju in resnici večjo moralno rast človeka in potrebo po ponotrzanem duhovnem življenju.

svetu, poraja krščansko humanistično prepričanje, bi ustrezala Diltheyevemu tipu idealizma svobode, antireligiozna (ateistična, marksistična) pa naturalističnemu tipu. Obenem bi v skladu s to sicer ne povsem zadovoljivo tipologijo tudi lahko ugotovili, da personalistični (križarski) svetovni nazor novokatolikov teži k sintetični svetovnonazorski formi, to je k objektivnemu idealizmu, ki vidi v svetu možnost za spajanje posamičnega s splošnim in individualnega z vesoljnim.¹⁴

Svetovnonazorska nasprotja (razlike) so se pri nas med obema vojnoma »artikulirala« v navzkrižnih polemikah oziroma časopisnih debatah. Dileme so prerasle prvotni svetovnonazorski spopad in postale podlaga kulturniškim in umetnostnim sporom. Revialni tisk je tako postal prostor za prodor dveh diametralno nasprotnih estetik, ki sta vsaka s svojimi argumenti hoteli osmišljati, obenem pa v skladu z normativnimi zahtevami tudi spodbujati ustrezen tip umetniške produkcije. Vendar poglavitni namen tako ene kot druge strani ni bilo oblikovanje enotnega ozračja v specifični logosferi majhnega naroda, kakršen je slovenski. V skrajni konsekvenci sta dosegli samo še večji razkol inteligence in preusmerili pozornost z umetnosti na ideologijo. To pa je že problematika, ki zahteva natančnejši razmislek in samostojno študijo.¹⁵

¹⁴ Diltheyeva tipologija svetovnih nazorov, ki izhaja iz njegovega spisa *Svetovnonazorski tipi in njihovo izoblikovanje v metafizičnih sistemih* (1911), je zavoljo svoje ahistoričnosti na prvi pogled obče veljavna, saj lahko svojim kategorijam priliči vse filozofe od antike do danes, vendar se nam z današnjega stališča zdi neustrezen njen pojmovni aparat oziroma terminologija. Medtem ko je pojem idealizem še ustrezen, ker je izrazito filozofski, pa naturalizem le s težavo predstavlja kaj drugega kot literarno smer 19. stoletja.

¹⁵ Ta problematika je zajeta v avtoričini diplomski nalogi z naslovom *Idejna načela dramaturške in kritične misli Franceta Vodnika*, ki je l. 1988/89 nastala na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Summary

UDC 886.3.015.19»192«

FOREIGN HORIZONS OF THE CRUSADE THOUGHT

The study deals with the programme and essays produced by the Slovene crusade movement. The recent literary history maintains that the label "Catholic Expressionism" does not hold true for crusade literature (according to the principle of self-nomination), for neo-Romantic elements prevail in it. It is also true that the crusade thought only has weak affiliations with Expressionism. Despite the fact that "the new Man", who represents the center of the crusade idea, is significant for the programmes of the Messian phase of German Expressionism, his role here appears essentially different. Crusaders understand action in the sense of Christian active life, whereby they do not outgrow the framework of Christianity and therefore remain half-way from European subjectivism. Personalist philosophy had an even greater influence on the crusaders than Nietzsche: instead of the transvaluation of all values, connected with the crisis of the European subject, they are more concerned with Catholic renewal and the demand for an active integration of a person into community.

VERZNO NEUJEMANJE – OPREDELITEV POJAVA IN NJEGOVEGA UČINKA

1 VERZ KOT NAJMANJŠA SAMOSTOJNA ENOTA VEZANE BESEDE

1.0 V definicijah verzne prestopa se kot ena osnovnih značilnosti tega pojava poudarja oslabitev verzne konca, razbitje verza na dva dela, motnje v pravilnem intonacijskem poteku itd. Omenjene učinke pa mora omogočati (predvideti) sama zgradba verza; zato je treba pred vsakim nadaljnjim opazovanjem in opisovanjem verzne prestopa najprej prikazati, kakšna je osnovna oblika verza – v njo zareže verzni prestop.

1.1 Kaj je najmanjša enota vezane besede? Do odgovora se najlažje pride s primerjavo med vezano in nevezano besedo. Vezana beseda se od nevezane loči po posebni urejenosti, glasovnost ima v poeziji pomembnejši položaj kot v prozi oziroma praktičnosporazumevalnem jeziku, ritem in drugi pojavi omenjene glasovnosti tvorijo s pomensko stranjo nerazdružljiv sklop, vsaka sprememba »normalnega« glasovnega poteka verza sproži spremembo pomena (in obratno). Na dnu raznih opredelitev pa se kaže *metrum* (in ritem – odstopanje od enolične sheme) kot tista *urejenost*, ki obe mernostni zvrsti¹ jezika ločuje. Urejenost oziroma organiziranost je osnova za strukturo, ki jo Osip Brik imenuje ritmični impulz. Ta glasovna in ritmična struktura je ritmično-semantični kompleks,² ki pa ni sestavljen iz dveh ločenih prvin, ampak je enovit.

Metrum je predvsem organiziranost izrazne strani jezika; vsak bralec poezije ve, da to temelji na ponavljanju istih stopic, na enakomernem pojavljanju naglasov, ki so med seboj časovno enako oddaljeni. Tu pa naletimo na prvi problem: če je glede na povedano stopica osnovna metrična enota, ali je tudi samostojna? Težko si zamislimo pesem, ki bi imela le eno stopico, zato ta ne more biti najmanjša samostojna enota, in je treba prestopiti na višjo ravnino – verzno. Šele verz je lahko samostojno, zaokroženo besedilo, kar je sicer redkost – nedvomno zaradi prekratosti takega besedila. (Monostih je uporabljal G. Apollinaire.) Da je verz res najmanjša samostojna enota, pa dokazuje tudi zahteva po urejenosti njegovih delov; tudi prozo v bistvu tvorijo stopice, kombinacijo le-teh pa prepoznamo kot verz šele na osnovi novega razmerja med njimi, ko namreč izgubijo (v veliki meri) svojo individualnost, in se podredijo pravilom enote višje ravnine, da postanejo deli nove celote. (Tu se pokaže sorodnost teh dveh ravnin z izrazno in morfološko ravnino jezika. Fonemi so glasovi, ki razločujejo pomen, a ga sami nimajo. Šele v posebni kombinaciji tvorijo morfeme, najmanjše enote s samostojnim pomenom.)

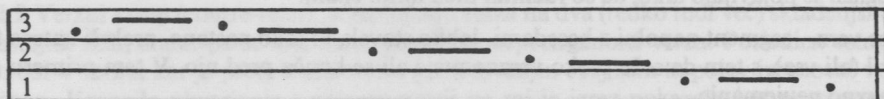
1.1.1 Nova celota, *verz*, ki nastane z združitvijo stopic, ni mehanični seštevek svojih »podenot«, ampak ima posebne lastnosti, ki jih stopice same po sebi nimajo. Gre v prvi vrsti za tipični intonacijski potek, ki se lahko pojavi šele na verzni ravnini; tako oblikovan se verz kot shema pojavi pred svojo ubeseditvijo. Osip Brik piše, da se najprej rodi pesnikova predstava o nekakšni glasovni in ritmični strukturi, ki se nato zapolni z besedami.

¹ Jože Toporišič: Slovenska slovnica (dalje SS), Maribor, Obzorja, 1984; str. 10

² Osip Brik: Ritem in sintaksa, V: Ruski formalisti (dalje RF), izbor teoretičnih besedil, prevedel Drago Bajt, uredil Aleksander Skaza, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1984

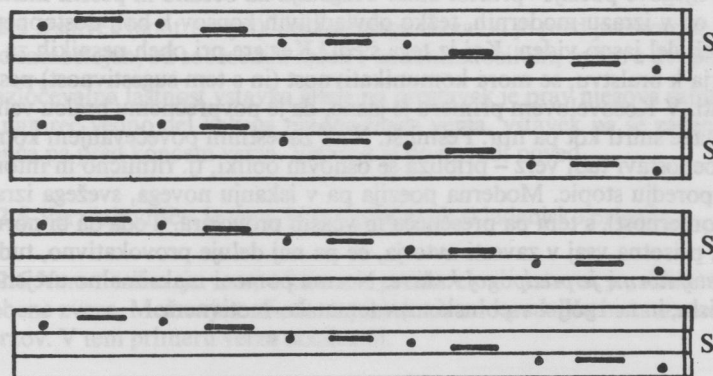
Forma se torej pojavi pred *vsebinsko*, čeprav nujno v tesni povezavi z njo; njeno vnaprejšnjost razumem kot soglasje izraza – sheme in občutja, ki pa tudi še ni ubesedeno, torej dokončno. V procesu nastajanja pesniškega izdelka se obe prvini približujeta in nato zlijeta v enovit organizem. Najboljši opis tega procesa podaja E. A. Poe v *Filozofiji kompozicije*, kjer razlaga nastajanje svoje pesnitve *Krokar* kot proces, ki je potekal od izraza k vsebini po točno določenem planu. Poe zapiše, »... da je delo potekalo po načrtu, postopoma, do popolnosti z natančnostjo in s strogo doslednostjo matematičnega problema.«³ Potem ko je pesnik določil obseg, snov (lepota) in razpoloženje (žalost), se je moral odločiti za središče, iz katerega bi izhajala celotna zgradba – in to je bil *pripev*. Poe nadaljuje: »Zdaj je nastalo vprašanje, ki je zadevalo *značaj* besede. Ko sem se odločil zastran *pripeva*, sem seveda sklenil pesem razdeliti na kitice: *pripev* bi bil konec vsake kitice. Ni bilo dvoma, da je moral biti konec, če je hotel imeti moč, zvoneč in sprejemljiv za dolg poudarek: in ti pomisleki so me neobhodno privedli do dolgega *o* kot najbolj zvonkega samoglasnika v zvezi z *r* kot najbolj izvedljivim soglasnikom.«⁴ Pesnik ima torej v začetku pred očmi zgolj shemo glasovne izoblikovanosti, ki se povezuje z zelo široko opredeljivim občutjem želje po izrazitvi lepote in žalosti. Ta prazna shema – ritmični impulz – pa ima določene značilnosti, po katerih je opredeljiva kot urejena, posebna, ponovljiva enota. Imenujmo jo verz – segment. Ta živi v naši zavesti kot urejena jakostno-intonacijska tvorba, z značilno intonacijo (ponavadi padajočo) in enakomernim menjavanjem naglašanih in nenaglašanih zlogov. Gre za shemo, primarni načrt, ki ga v živem govoru ni.

Prikazano grafično je verz – segment za jambski enajsterec (če vzamem ta metrični vzorec za primer) tak:



Poleg glasovne samostojnosti, ločenosti od sobesedila, je za verz – segment značilna tudi njegova *skladenjska samostojnost*. Verz mora biti stavek, ni pa nujno, da bi bil tudi najmanjše možno sporočilo, poved, od sobesedila ločen z veliko začetnico (na začetku) in končnim ločilom (na koncu).

Shema za štirivrstičnico z jambskimi enajsterci je teoretično taka:



S-i so v razmerju:

S + S + S + S

ali tudi

S.. S.. S.. S

(+ pomeni priredje,

.. pomeni soredje)

³ Edgar Allan Poe: *Filozofija kompozicije*, V: *Krokar*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1985 (Kondor); str. 42

⁴ Isto, str. 45

Če je kateri od stavkov v podrednem razmerju do ostalih (ali le do enega), to pomeni, da gre za razširjeni stavčni člen (v odvisnik). Odvisni stavek skladenjsko pripada nadrednemu, kar pomeni, da se nadredni stavek ne konča z verzno mejo in gre potemtakem za verzni prestop. (O tem še pozneje.)

1.2 Naj povedano strnem:

- a) Najmanjša samostojna enota vezane besede je verz.
- b) Verz – segment kot shema se v procesu nastajanja pesmi pojavi *pred* ubeseditvijo, ki shemo spremeni v besedilo, namenjeno prenosu sporočila.
- c) Verz je skladenjsko samostojen stavek, tj. z morebitnimi ostalimi v nepodrednem odnosu.
- č) Ni nujno, da je verz samostojno sporočilo. Lahko je le del povedi, a ker je hkrati njegov pomen nad pomenom posameznih besed, je glede na to nekje na sredini med besedo in povedjo, torej spet na isti ravni kot sporočilo neprostege stavka. (V bistvu je verz na poseben način urejen stavek.)
- d) Verz nosi s sabo naslednja pravila:
 - pravilo o koncu verza,⁵ pričakovani daljši premor, premora v verzu ne sme biti, na koncu verza mora stati ločilo,
 - intonacija je enakomerna (največkrat padajoča),
 - naglasi se pojavljajo tako, da so razmiki med njimi enaki.

Ko se verz – segment napolni z besedami, lahko stavek, ki tako nastane, prekrši katero teh pravil (ali vsa), s tem da seže preko verzne meje ali se konča pred njo. V tem primeru gre za verzno neujemanje.

1.3 Za konec tega razdelka še razmislek o tezi, da verz živi v zavesti bralstva kot urejena celota in ne zgolj »kratka vrstica«. Prvi primer, ki tezo dokazuje, je iz nemškega ekspresionizma, drugi iz poezije Srečka Kosovega. Ko gre poezija ekspresionista Becherja v fazo aktivizma, se verz tradicionalizira, da je lažje razumljiv. Podobno je s Kosovelovo poezijo; tretja faza v razvoju njegove poezije⁶ prinese cikel Tragedija na oceanu in pesem Ekstaza smrti, kjer je razvoj od v izrazu modernih, težko obvladljivih konsov k bolj dostopnemu verzu omenjenih dveh del jasno viden. Kaj iz tega sledi? Ker gre pri obeh pesnikih za fazo, ki poezijo usmerja k bralstvu, se mora komunikativnost (in s tem sugestivnost) pesniških sredstev povečati. V Kosovelovem primeru je jasno, da je povprečnemu bralcu veliko jasnejša vsebina Ekstaze smrti kot pa npr. Pesmi št. X. Z zavestnim povečevanjem komunikativnosti pa se poenostavi tudi verz – približa se osnovni obliki, tj. ritmično in intonacijsko urejenemu zaporedju stopic. Moderna poezija pa v iskanju novega, svežega izraza krši to normo (enakomernost), s tem pa preseneča in včasih provocira. Toda da bi normo kršil, mora biti le-ta prisotna vsaj v zavesti avtorja, če pa naj deluje provokativno, tudi v bralčevi zavesti. *Obstoj norme je predpogoj kršitve*. Norma pomeni maksimalno urejenost tudi v fomalnem smislu, in ne zgolj v vsebinskem, v tematsko-motivnem.

⁵ Matjaž Kmecl v Mali literarni teoriji (Borec, Ljubljana, 1976; str. 78) zapiše, da je logični premor na koncu verza dolg vsaj za en kratek zlog, za eno moro.

⁶ Glej: Janez Vrečko: Slovenska zgodovinska avantgarda in Srečko Kosovel, Maribor, Obzorja, 1986

2 VERZNO NEUJEMANJE – NAMERNO STILNO SREDSTVO

2.1 Verzno neujemanje pomeni zbirni pojem za verzni prestop in verzni vstop. Izraz v verzologiji še ni bil uporabljen, predlagam pa ga zato, ker gre v primeru prestopa in vstopa za dve sicer različni stilni sredstvi, ki pa imata tudi skupne značilnosti.

2.1.1 *Verzno neujemanje je stilno sredstvo, s katerim se doseže nesovpadanje meje verza in meje stavka.* Posledica tega je intonacijska in jakostna motnja v verzu – segmentu; bralčevo pričakovanje, ki temelji na vnaprejšnji predstavi o monolitnosti verza – segmenta, je »izigrano«, saj je verz uresničen na nenavaden način – odtod estetski učinek.

2.2. Definiranje podvrst verznega neujemanja je važno tudi zaradi denotativnosti strokovnega izraza, s tem pa tvorjenja pomenske mreže verzoloških terminov, ki je ustrežnejša kot zgolj skupek mnogokrat pomensko prenenih izrazov. Tudi tuja terminologija ločuje pomezne pojave verznega neujemanja.

2.2.1 Verzni prestop (enjambement): daljšanje stavka preko verzne meje v naslednji verz/naslednje verze. S tem se oslabi(jo) verzni konec/konci, kar vpliva na ritem in intonacijski potek celotne pesmi. V naslednjem verzu se pojavi nenavadna zareza, ločilo na koncu verza pa manjka (neobvezno).

2.2.2 Verzni vstop (contre-rejet): je razbijanje verza na dva (redko tudi več) skladenjsko samostojna dela, s tem pa se krši zlasti pravilo o nepretiranosti verza. Posledica vstopa je premor v verzu, kar je proti bralčevemu pričakovanju. Prej sem ta pojav imenoval verzni pristop. Kasnejše ukvarjanje s poimenovanji pa mi je izraz pokazalo kot neustrezen, še zlasti zato, ker bi bil bolj primeren za slovenski ustreznik anakruze. Drugi vzrok je ta, da je izraz pristavek, ki bi iz prejšnjega izhajal, že zaseden.)

2.2.3 Prestavek (rejet): del skladenjske zveze, ki je kot posledica verznega prestopa prestavljen v naslednji verz. Dolžina prestavka odloča o njegovi učinkovitosti.

2.2.4 Vstavek (contre-rejet): del razbitega verza, ki je pred premorom. Vstavek je skladenjsko samostojen, od sobesedila ločen s končnim ločilom, redko z dvopičjem ali podpičjem.

Razločevalna lastnost vstavka glede na prestavek je prav njegova samostojnost – prestavek je namreč vedno del kakega predhodnega verza, vstavek pa se začne na začetku verza, konča pa pred koncem verza. Vstavek je po navadi poved.

2.2.5 Verz izhodišče: je verz, ki mu prestavek skladenjsko pripada.

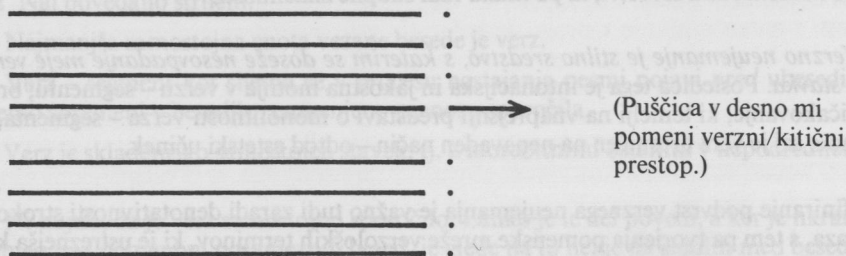
2.2.6 Verz nosilec: je verz, v katerem prestavek ali vstavek je, skladenjsko pa nima z njim nobene zveze. Možno je tudi, da se prestavek zelo podaljša in zavzame cel verz ali celo več verzov. V tem primeru verza nosilca ni.

2.3 Znotraj tako opredeljenega verznega neujemanja je možnih več variacij; zlasti kadar gre za verzni prestop, se redko zgodi, da bi se prestavek končal blizu začetka verza nosilca – da bi bil čim krajši.

S stališča obsega ločim naslednje tipe verzne prestopa:

– Kitični prestop: prestop te vrste oslabi kitični konec, s tem pa razvrednoti pravilo o samostojnosti in zaokroženosti kitice kot po obsegu od verza večje enote.

Grafično:



(Puščica v desno mi pomeni verzni/kitični prestop.)

– Verzni prestop: oslabi samostojnost verza (verzov), ne seže pa preko kritične meje.

Zdi se, da sta to edina dva tipa, saj si ni mogoče misliti prestopa znotraj verza (med stopicami), ker je kategorija samostojnosti stopic vprašljiva. V enotah, ki pa so večje od kitice, pa si prestopa tudi ni mogoče misliti (npr. med pesmimi).

Verzni prestop označujem s simbolom P1, kitičnega pa s P2.

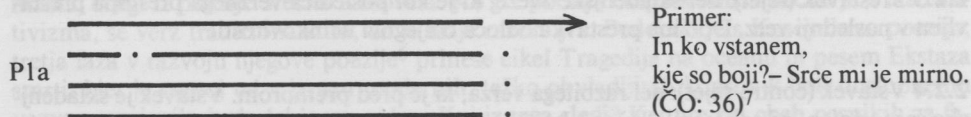
2.3.1 Posebej so zanimive variacije verzne prestopa; prestavek namreč lahko obsega le del enega verza ali več verzov. Ločim tri podtipe verzne prestopa (P1):

– P1a: prestavek se konča v verzu nosilcu (t.j. verzu, ki izhodišču neposredno sledi),

– P1b: Konec prestavka sovpada s koncem verza nosilca,

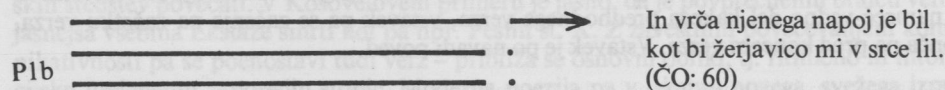
– P1c: prestavek se še ne konča v verzu nosilcu. Pri tem je število zaobseženih verzov manj važno.

Grafično:

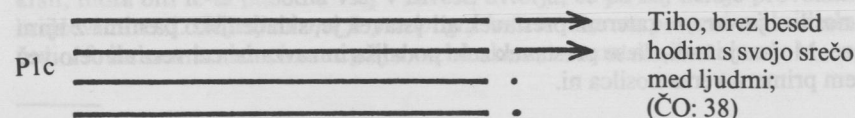


Primer:

In ko vstanem,
kje so boji?– Srce mi je mirno.
(ČO: 36)⁷



In vrča njenega napoj je bil
kot bi žerjavico mi v srce lil.
(ČO: 60)



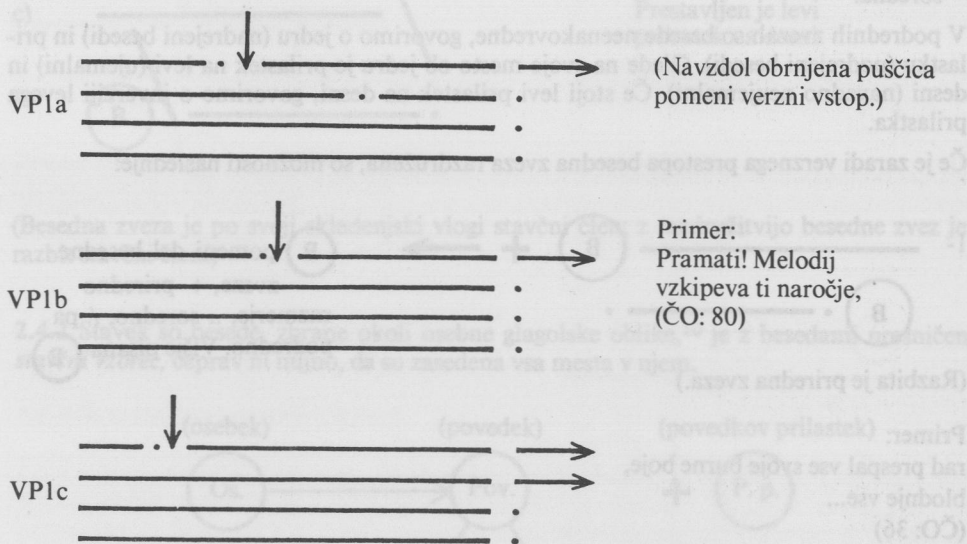
Tiho, brez besed
hodim s svojo srečo
med ljudmi;
(ČO: 38)

7 ČO: kratica za Oton Župančič: Čaša opojnosti, Beograd, SLOVO LJUBVE, 1981

Pri prestopu P1c se prestavki obravnavajo posebej, čeprav gre dejansko za *en* stavek, daljši od verza izhodišča. Ta stavek se raztegne preko več verzov, torej – večkrat prestopi. S tem nastane več *prestavkov*, ki pa zaradi svoje istostavčne pripadnosti tvorijo enovit sklop. Ločeno jih obravnavam predvsem zaradi preglednosti, pa tudi zato, ker je bralčevo pričakovanje, namreč da se bo stavek čimprej končal, večkrat izigrano. To seveda pomeni, da gre za več prestopov, čeprav povezanih v enega – nadrejenega.

2.3.2 K omenjenim tipom verznega prestopa je lahko dodan še verzni vstop kot pojav, ki nastopi pred njimi. Simbol za verzni vstop je V.

Grafično:



2.3.3 Sheme, po katerih sem ločil različne tipe verznega prestopa, se v poeziji različno pogosto »udejanijo«, saj je jasno, da je učinkovitost prestopa P1c manjša od tiste v primeru P1a, in sicer zaradi kratkosti prestavka (ostanka razbite skladenjske zveze). Iz tega sledi, da ni vseeno, katero skladenjsko zvezo prestop razbije, saj šele to določa učinkovitost, pa tudi že obdelani obseg prestavka.

2.4 Verzni konec razbije neko skladenjsko zvezo, in sicer:

- besedno zvezo,
- zvezo stavčnih členov,
- zvezo stavkov.

To so s stališča skladnje trije osnovni tipi verznega prestopa. Kiril Taranovski⁸ v svoji razpravi o verznem prestopu loči še več tipov tega pojava; prvi tip mu je npr. prestop, ki zareže v besedo, loči tudi več vrst prestopa, ki razbije besedno zvezo itd. Uvajanje dodatnih kategorij (poleg zgornjih treh) je nepotrebno – že za prvo je sporno, ali je v *tradicionalnem*

⁸ Kiril Taranovski: Some problems of enjambement in slavic and western european verse, IJSLP 1963, VII; str. 84

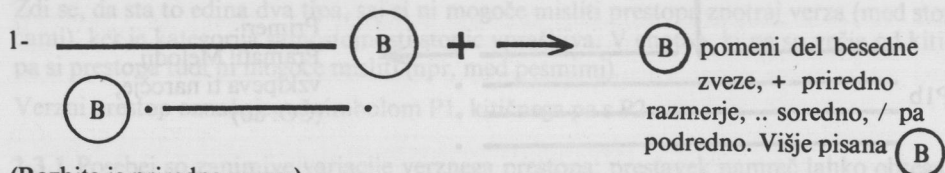
verzu deljenje besed z verzno mejo res stilno sredstvo. Glede modernega verza pa je jasno, da so pravila, ki jih vsebuje verz kot samostojna enota, kršena do te mere, da je tudi učinek verznega neujemanja drugačen. Prvi tip prestopa (po Taranovskem) osamosvaja dele besed, jim pripisuje nove pomene, s tem da ukinja besedo kot najmanjšo samostojno enoto pomena. Vendar pa je to možno le v modernem verzu, v tradicionalnem se to občuti kot nasilje (v svoji analizi Župančičevih verzov nisem našel noben tak primer).

2.4.1 Besedna zveza⁹ je zveza vsaj dveh besed, lahko pa je:

- priredna,
- podredna,
- soredna.

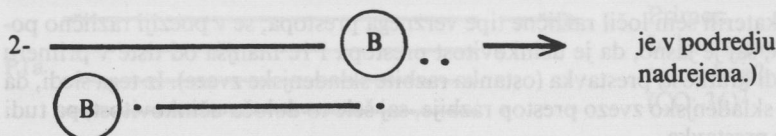
V podrednih zvezah so besede neenakovredne, govorimo o jedru (nadrejeni besedi) in prilastku (podrejeni besedi). Glede na svoje mesto ob jedru je prilastek na levi (ujemalni) in desni (navadno neujemalni). Če stoji levi prilastek na desni, govorimo o inverziji levega prilastka.

Če je zaradi verznega prestopa besedna zveza razdružena, so možnosti naslednje:

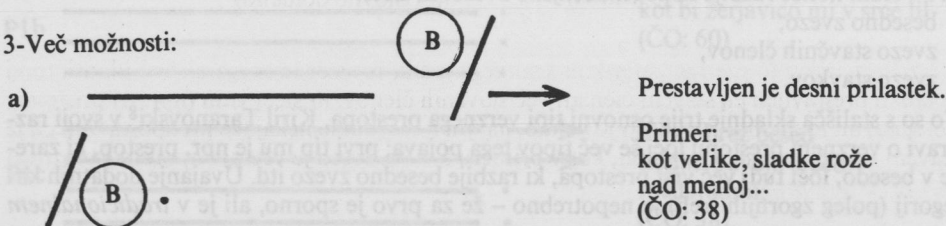


Primer:

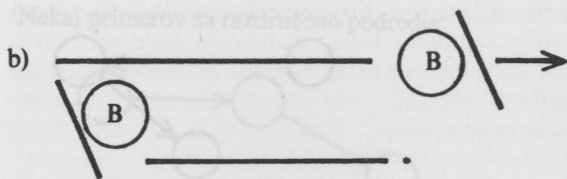
rad prespal vse svoje burne boje,
blodnje vse...
(ČO: 36)



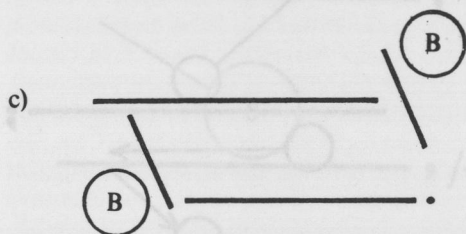
3-Več možnosti:



⁹ Glej: Jože Toporišič: SS in Nova slovenska skladnja, Ljubljana, DZS, 1982



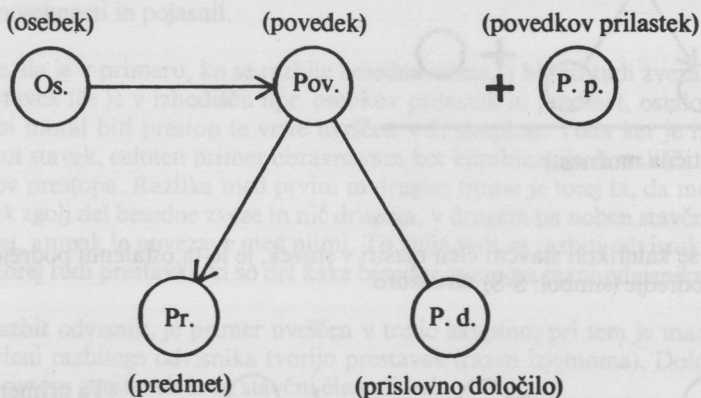
Prestavljeno je jedro, v izhodišču ostane levi prilastek.



Prestavljen je levi prilastek na desni.

(Besedna zveza je po svoji skladenjski vlogi stavčni člen; z razdružitvijo besedne zvez je razbit stavčni člen.)

2.4.2 Stavki so besede, zbrane okoli osebne glagolske oblike,¹⁰ je z besedami uresničen *stavčni vzorec*, čeprav ni nujno, da so zasedena vsa mesta v njem.



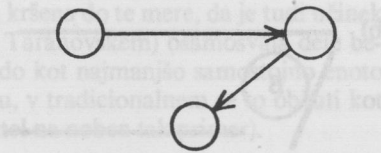
Verzna meja lahko pretrga katerikoli krak tega grafa, in sicer le enega ali več hkrati, torej je lahko prestavljen en stavčni člen ali več stavčnih členov, in sicer istih (npr. tri prislovna določila) ali različnih. Možnosti je veliko, naj jih navedem le nekaj (če predpostavim, da je stavčni vzorec uresničen v celoti, kot v primeru stavka Sosed je včeraj dopoldne obrezoval drevje razpoložen).¹¹

¹⁰ Definicija in shema iz SS, 462–463

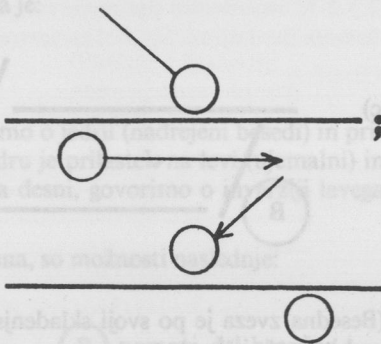
¹¹ SS, 462

Župančičeva primera:

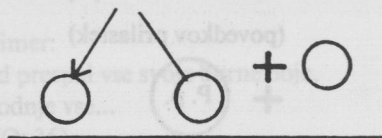
1. In videl svetlo sem drevo
na vzhodu tam;
(ČO: 46)



2. in tla borjenje spodnjih sil
je vzdigovalo.
(ČO: 46)

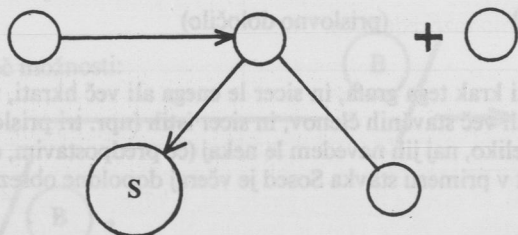


- 3.



(teoretična možnost)

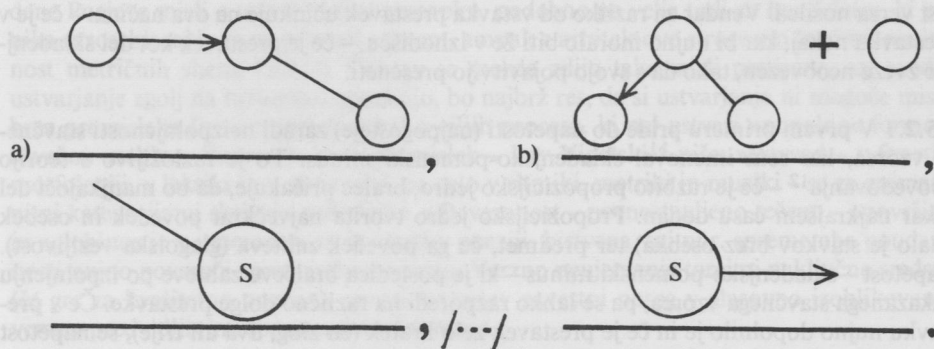
2.4.3 Če se katerikoli stavčni člen razširi v stavek, je le-ta ostalemu podrejen. To pomeni, da ima podredje (simbol: S/S) strukturo:



(Ta primer velja za v odvisnik razširjen predmet.)

Tudi če bi se ostali stavčni členi razširili v odvisnike, bi na višji ravni to bil še vedno en stavek – zaradi razmerja med odvisniki, ki je isto kot med stavčnimi členi.

Nekaj primerov za razdruženo podredje:



Primer iz Župančičeve poezije, shema a):

Veter se mu je v plašč lovil,
ko je tam v jelovje zavil, (...)
(ČO: 76)

Verzni konec torej lahko razdruži le dele podredne zveze stavkov – v priredju verzni prestop ni mogoč.

2.4.4 Še nekaj posebnosti in pojasnil.

2.4.4.1 Jasno je, da je v primeru, ko se razbije besedna zveza, a hkrati tudi zveza stavčnih členov, razbit stavek (če je v izhodišču npr. osebkov prilastek in predmet, ostalo pa tvori prestavek), in bi moral biti prestop te vrste uvrščen v 2. skupino. Toda ker je razbita že manjša enota kot stavek, celoten primer obravnavam kot kombinacijo (s stališča skladnje) prvih dveh tipov prestopa. Razlika med prvim in drugim tipom je torej ta, da mora biti v prvem prestavek zgolj del besedne zveze in nič drugega, v drugem pa noben stavčni člen ne sme biti prizadet, ampak le povezave med njimi. To velja tudi za razbiti odvisnik – v prvo skupino gredo torej tudi prestavki, ki so del kake besedne zveze na ravni odvisnika.

2.4.4.2 Če je razbit odvisnik, je primer uvrščen v tretjo skupino; pri tem je manj važno, kateri stavčni členi razbitega odvisnika tvorijo prestavek (razen izjemoma). Določa se le, ali je v takem primeru prestavek le en stavčni člen ali več.

2.5 Veržno neujemanje krši pravila, ki jih vsebuje verz; ni vseeno, ali je kršeno le npr. pravilo o koncu verza, ne pa tudi pravilo o enakomernosti intonacije. *Učinkovitost verznega neujemanja je tem večja, čim drznejše so pravila kršena.*

2.5.1 Kaj odloča o stopnji kršenosti, tj. o drznosti? Za verzni vstop je odgovor preprost: čim krajši je vstavek, tembolj bo bralca presenetil (zlasti pri dolgih verzih, ki jih ustvarjalci rabijo pogosteje, tj. osmercih, enajstercih...). To pomeni, da bo vstavek najbolj v nasprotju s pravilom o intonaciji (ta se že v verzu spusti do relativne tonske višine 1), pravilom o končnem ločilu (ki se proti pričakovanju pojavi v verzu) in pravilom o nepojavljanju premora v verzu. Vse to vpliva na izpostavitvev in s tem na učinek vstavka.

2.5.2 Podobno bi lahko sklepali tudi za prestavek – čim krajši, tem učinkovitejši je. Kratek prestavek namreč deluje v drugem verzu kot vstavek, torej na podoben način zmoti enovitost verza nosilca. Vendar za razliko od vstavka prestavek učinkuje na dva načina: – če je v prestavku nekaj, kar bi nujno moralo biti že v izhodišču, – če je prestavek kot del skladenjske zveze neobvezen, tako da s svojo pojavitvijo preseneti.

2.5.2.1 V prvem primeru pride do napetosti (najpogosteje) zaradi neizpolnjenosti stavčnega vzorca, kar sem imenoval skladenjsko-pomenski minus. To je razložljivo s teorijo upovedovanja¹² – če je razbito propozicijsko jedro, bralec pričakuje, da bo manjkajoči del v kar najkrajšem času dodan. Propozicijsko jedro tvorita največkrat povedek in osebek (malo je stavkov brez osebkov) ter predmet, če ga povedek zahteva (glagolska vezljivost). Napetost – skladenjsko-pomenski minus – ki je posledica bralčeve zahteve po izpolnjenju nakazanega stavčnega vzorca, pa se lahko razporedi na različno dolge prestavke. Če v prestavku nujno dopolnilo je in če je prestavek zelo kratek (en zlog, dva ali trije), se napetost razporedi na kratek del besedila. Temu sledi močna zarez (dolga pavza), kar je gotovo bolj učinkovito (bolj opazno), kot če bi se ista napetost razporedila na večji del. V tem primeru je namreč »vzrok« skladenjsko-pomenskega minusa, verz izhodišče, že tako oddaljen, da se napetost izgubi. Bralec namreč v procesu branja nenehno dobiva nove informacije, s tem pa predhodne bledijo, izgubljajo sugestivno moč.

2.5.2.2 Če je propozicijsko jedro dano že v verzu izhodišču, dobi bralec občutek, da ni več ničesar nujno potrebnega, kar naj bi se pojavilo v verzu nosilcu, in ga zato pojavitve še kakega stavčnega člana (največkrat prislovnega določila) preseneti. Tudi tu pa velja, da je kratek prestavek bolj učinkovit kot dolg, saj se z naraščanjem števila sprejetih novih besed učinek presenečenja zgublja.

2.5.3 Kratkost je skupna značilnost učinkovitosti prestopa in vstopa. Razlika med obema je ta, da v primeru vstopa stavek ni odvisen od kakega drugega dela besedila, ampak učinkuje avtonomno, medtem ko je učinek prestavka odvisen od predhodnega besedila. Kratek prestavek ali vstavek je učinkovit zaradi svoje *izpostavljenosti* – in sicer glasovne in pomske. Prav pomska izpostavljenost pa ga postavlja v določeno razmerje do, povedano preprosto, pomena celotnega verza, kitice, pesmi. S tem se odpira vprašanje (1) naključnosti in (2) ustreznosti uporabe verznega neujemanja.

2.6 NENAKLJUČNOST IN USTREZNOST VERZNEGA NEUJEMANJA

2.6.1 Težko bi zagovarjali misel, da je verzno neujemanje kot pojav (s prestavkom in vstavkom kot rezultatoma), ki izpostavi določen izsek besedila, nekaj naključnega; tej misli se upira na eni strani nesporna *učinkovitost* verznega neujemanja, na drugi strani pa spornost naključja v procesu nastajanja umetniškega dela. Hugo Friedrich¹³ piše o Rimbaudovem ustvarjanju: »Sodobniki poročajo, da je navadno porabil cele kupe papirja, preden ga je ena izmed variant zadovoljila, da si je dolgo pomišljal, ali naj postavi vejico ali prečrta pridevnik, in da si je sestavljal zbirke redkih in nenavadnih besed, ki jih je potem uporabljal v svojih tekstih. Vsa ta dejstva dokazujejo, da Rimbaud ni delal drugače kakor klasiki jasnosti. Njegove monologične temine niso nekontroliran izbruh, marveč načrtno

¹² SS, 422–423

¹³ Hugo Friedrich: *Struktura moderne lirike*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1972; str. 101 in 102

umetništvo, in kot takšne vseskozi dosledne v okviru pesništva, katerega neizpolnjiva strast do neznanega pozna le še to pot, da razvije in odtuja poznano.« Prej so bile navedene Poejeve misli o ustvarjalnem postopku, podobno pa velja tudi za Baudelaira, ki pesnika razosebi, saj le-ta ne piše več s srcem, ampak z arhitektovo strogostjo (razum, pozitivnost metričnih shem, kalkul). Čeprav se morda zdijo take misli pretirane, saj zvedejo ustvarjanje zgolj na razumsko operacijo, bo najbrž res, da si ustvarjanja ni mogoče misliti brez premisleka (in samopremisleka) o ciljnih procesa, ki naj ustvari »popolno« formo in »svežo« vsebino. Bistven je torej premislek – Lev Vigotski¹⁴ piše: »Povsod – v fonetiki, morfologiji, v leksiki in v semantiki, pa celo v ritmiki, metriki in muziki – se za gramatičnimi kategorijami skrivajo psihološke.« Povezanost – poenostavljeno rečeno – »površine« in »globine« je v umetnosti, in še zlasti v poeziji, bistvena, saj npr. sprememba poudarjenosti nujno povzroči spremembo pomena. Verzno neujemanje torej ni naključno sredstvo (če gre za kvalitetno poezijo), ampak avtorjev zavestni poseg v glasovno izoblikovanje verza s predvidljivimi spremembami pomena.

2.6.2 Anton Ocvirk postavi v zvezi z onomatopojjo tezo:¹⁵ »V literarnem smislu torej znamujemo z izrazom onomatopojja vrsto besed, najsi so kakršnekoli že, ki pa so tako ubrane, da s svojimi vokali in konzonanti zbujejo vtis, da posnemajo šume v naravi (npr. ječanje vetra, zvonjenje, šumenje morja, udarjanje konjskih kopit po tleh itd.), in to v tolikšni meri, da takšne šume v resnici tudi zaznavamo in se jih zavedamo. Po vsem tem je jasno, da onomatopojjo ustvarjamo zavestno.« Tako pojmovana onomatopojja je parafo-nija; s tem izrazom namreč A. Ocvirk označuje »pojave pri besedah, ki same po sebi niso kdo ve kako zvočno učinkovite. Učinkovitost njihove sestave, to je glasov, ki jih vsebujejo, zaživi šele tedaj, kadar pridejo v posebno vsebinsko zvezo z drugimi besedami v verzu in tako dobe tudi novo vsebino.«¹⁶ Bistvena je torej *struktura* besednega niza, torej *stava besed*, ki je zavestna/namerna. Če pesnik besede, ki same po sebi niso onomatopoetske, namenoma postavi tako, da glasovi vzbujajo vtis kakega naravnega pojava, gre za literarno onomatopojjo. Ali je to stilno sredstvo podobno verznemu neujemanju? Na prvi pogled ni, toda tudi za prestavek velja, da (kot samostojna beseda) ni izpostavljen, *če ni prestavek*; šele zavestna uporaba verznega prestopa povzroči izpostavitvev. Prestavek je zato odvisen od predhodnega besedila, tj. od strukture verza izhodišča. Ker pa je od njega odtrgan, je izpostavljen in dobi *pomenski pribitek*. Tako sta oba dela razbite enote pomensko samostojnejša, kot bi bila, če pesnik ne bi uporabil verznega prestopa. Pomen besedila v verzu izhodišču je tako protipostavljen pomenu prestavka. Tako se pojavi vprašanje *ustreznosti* rabe verznega neujemanja, tj. smotrnost osamosvojitve pomena prestavka glede na ostalo besedilo. Na zastavljeno vprašanje se da odgovoriti z nekoliko razširjenim razumevanjem Aristotelovega načela enotnosti dejanja:¹⁷ »Z drugimi besedami: kakor se druge umetnosti vedno lotevajo posnemanja enega predmeta, tako mora tudi mitos, o katerem smo rekli, da 'posnema dejanje', prikazovati dejanje, ki je eno, to je enovito in celovito. In če v tem dejanju premakneš ali odvzameš en sam del, se celota zruši ali zrahlja. Če pa prisotnost ali odsotnost nečesa v dejanju nič ne spremeni, tedaj to sploh ni integralen del celote.« Kaje-tan Gantar komentira navedeno tezo v Uvodu: »Z drugimi besedami: dogodki v pesniški umetnini morajo biti med sabo tako povezani, da sestavljajo organsko celoto, živ organi-

14 Lev Vigotski: Mišljenje i govor, Beograd, Nolit, 1983; str. 328

15 Anton Ocvirk: Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva (dalje LDJIS), Literarni leksikon 11, Ljubljana, DZS, 1981; str. 76

16 Isto, str. 62

17 Aristoteles: Poetika, Ljubljana, Cankarjeva založba; 1982, str. 74

zem /.../ (zoion hen holon);« Navedeni misli (Aristotelovo in Gantarjevo) lahko povežemo z Ocvirkovo opredelitvijo onomatopoiije kot jezikovnega izraznega sredstva, ki spremeni *formo* literarnega dela – Aristotel pa v navedenem odlomku govori o *vsebin* (dejanje/fabula). Za oboje je bistvena *odvisnost od strukture*, kar pomeni, da kakega dela ni mogoče opazovati zunaj nje, saj je struktura produkt svojih delov in ne zgolj njihov mehanični seštevek. K temu je treba še dodati, da razmišljanja te vrste veljajo za tradicionalno, tj. organsko, poezijo, in ne morda za moderno, ki načelo enotnosti zavestno ukinja.

2.6.2.1 Načelo odvisnosti od strukture (organskosti) je morda najopaznejše v poeziji, saj si npr. rime ni mogoče zamisliti izven strukture forme kake pesmi. To velja tudi za neujemanje – prestavek/vstavek se na oblikovni in vsebinski ravni veže na formo in vsebino celotne pesmi; *vsi* učinki pa se pokažejo le v tradicionalni poeziji, kjer velja načelo, da besedila ni mogoče imeti za pesem, »če ni zloženo tako, da se pokorava pradavnemu geniju verza«, kot je zapisal S. Mallarmé (Literarni tokovi v Franciji, str. 247, Poetika).¹⁸ Šele s pojavitvijo v »pravilnem«, tj. ritmično in intonacijsko urejenem, rimanem zaporedju verzov – semantičnih in sintaktičnih enot, zaključenih s pavzo, z razvidnimi metričnimi shemami¹⁹ – se lahko izčrpajo vsi predvidljivi učinki prestavka/vstavka. Ker je bilo o formalnih učinkih že govora (razdelek 2.5), je treba spregovoriti še o *pomen*u prestavka – tudi glede na pomen sobesedila.

2.6.2.2 *Pomen* je rezultat razumevanja in je od bralca do bralca različen, pač glede na okoliščine, ki vplivajo na dekodiranje niza znakov (glede na njihovo družbenost), deloma pa tudi glede na bralčeve sposobnosti. Tako velja, da je vsako branje interpretacija (tj. »pot k pomenu«). Toda – ali so vsa branja ustrezna v smislu bližine avtorjevega in bralčevega tvorjenja pomena? E. D. Hirsch²⁰ piše o razmerjih med posameznimi branji, kot ustrezno pa označi branje/interpretiranje, pri katerem je nov pomen blizu izvirnemu. V zvezi s tem govori o občutku mere, ki da naj ga interpret ima – misel se da navezati na zahtevo A. V. Isačenka:²¹ »Ker so pojavi verzne melodije izredno občutljivi in jim ne smemo delati sile, naj prebira čitatelj vse zglede glasno in smiselno.« (Upravičenost povezave obeh avtorjev naj podčrta še navedek iz Hirscheve knjige:²² »...mnogi dobri tolmači pogosto dajejo citate iz izvirnika, a eno najboljših sredstev tolmačenja je kratko malo branje besedila na glas pred publiko«.)

Občutje mere je važno tako za ustrezno (recitatorjevo/bralčevo) oblikovanje izrazne ravni ne kot za ustrezno opomenjenje izrečenega – ustrezno v smislu soglasja avtorjevih in bralčevih v besedilo »vstavljenih« pomenov, k čemur tehtna (veljavna) interpretacija teži. Vsako branje torej je interpretacija, a *ni vsaka* interpretacija ustrezna, saj se mora tehtna/ustrezna/veljavna interpretacija približati rekogniciji (razpoznanju) tistega, kar je imel v mislih avtor, in je kot taka na osnovi drugih podatkov preverljiva. »Veljavnost tolmačenja ni isto kot inovativnost tolmačenja. Z veljavnostjo (tehtnostjo) se razume korespondentnost tolmačenja s pomenom, ki je predstavljen z besedilom.«²³ Čeprav je maksimalno

18 Franc Zadavec: Umetnikov črni piruh, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1981, str. 377

19 Literatura, leksikon Cankarjeve založbe, Ljubljana, 1977; str. 253–254

20 E. D. Hirsch: Načela tumačenja, Beograd, Nolit, 1983

21 A. V. Isačenko: Slovenski verz, Ljubljana, PZ, 1975; str. 88

22 Hirsch, Načela tumačenja. 157 (prev. I. S.)

23 Isto, 28

ustrezna, »popolna« interpretacija le cilj, ki ga praktično ni mogoče doseči, saj ni interpretacije, ki bi lahko izčrpala pomene enega teksta,²⁴ mora biti optimalno razlaganje pomenov cilj, h kateremu se je treba čimbolj približati. Besedilu ne smemo »delati sile« ne na formalni ne na vsebinski ravni, saj sta obe najtesneje povezani. »Popolnoma jasno je, da čustva, ki jih sprožijo glasovi, ne smejo teči v nasprotni smeri kot čustva, ki jih zbuja pesniška »vseбина« (in narobe); če pa je tako, potem sta »vseбина« pesmi in njena glasovna sestava čustveno odvisni druga od druge.«²⁵

2.6.2.2.1 Pomen prestavka je v tesni zvezi s pomenom celotne pesmi, če naj bo pesem organska celota, ki ji ni mogoče ničesar odvzeti ali dodati, ne da bi se s tem porušil ali zrahljal njen ustroj. Prestavkov pomen zaradi svoje izpostavljenosti dobi pribitek, ki mora biti *utemeljen*. Izpostava nepomembne besede ali večjega dela besedila namreč ni upravičena, saj pomeni tak poseg v tkivo besedila rahljanje relacij med posameznimi elementi strukture, s tem pa manjšanje estetskega učinka. Kriterij utemeljenosti verznega neujemanja je torej njegova *namernost*, ki se določi glede na sporočilno (včasih tudi estetsko) funkcijo prestavljenega ali vstavljenega dela besedila.²⁶ Oblikovanje besedila z upoštevanjem vloge izpostavljene besede je dodaten napor v procesu nastajanja literarnega dela, odtod estetska funkcija neujemanja – če je prestavljeni ali vstavljeni del sporočilno (in še estetsko) izrazit, hkrati pa kratek, je estetski učinek neujemanja velik; neujemanje je pesnik uporabil zavestno, da bi okreplil položaj kakega dela v besedilu. Zadnje je nakazal že A. Ocvirk: »Toda pri razsojanju o estetski učinkovitosti enjambementa moramo biti previdni. Prestop je včasih ustvaril pesnik namerno, ker je hotel z njim kaj povedati. Tedaj ima svojo vsebinsko in estetsko funkcijo. /.../ Lahko pa je prestop nehoten ali nezaveden, in tedaj je slab in škodljiv.«²⁷

2.7 Razdelek o verzne neujemanju je podal naslednje osnovne teze:

- a) Obstaja več tipov verzne prestopa, in sicer glede na dolžino in glede na razbito skladensko zvezo z možnimi prekrivanji posameznih tipov.
- b) Učinkovitost verzne neujemanja raste s stopnjo drznosti kršenja pravil.
- c) Učinek prestavka je posledica skladensko-pomenskega minusa ali tudi presenečenja.
- č) Prestavek in vstavek sta glasovno izpostavljena in imata pomenski pribitek.
- d) Verzno neujemanje mora biti namerno stilno sredstvo, prestavek/vstavek pa ustrezen (zaradi odvisnosti od strukture).

²⁴ Isto, 149

²⁵ L. Jakubinski: O glasovih pesniškega jezika, V: RF, str. 146

²⁶ Obe funkciji – sporočilno in estetsko – ima podčrtani prestavek iz drugega verza Gradnikove pesmi *De profundis*: Že mesece sem tu na dnu te jame črne. (...) Poleg dopolnitve informacije (jama + črna = črna jama = grob) ima beseda onomatopoeični učinek (č+r), ki ga utemelji pomen besede. O tem piše A. Ocvirk v LDJIS, st. 58–59: »Glasovi postanejo čustveno učinkoviti šele tedaj, kadar jih dopolnjuje pomenska plat besede in celotnega stavka ali verza.« Estetska funkcija, ki izhaja zgolj iz besede, je na nižji ravni kot estetski učinek ustrezne uporabe verzne neujemanja.

²⁷ A. Ocvirk: Evropski verzni sistemi in slovenski verz, Literarni leksikon 9 in 10, Ljubljana, DZS, 1980; str. 58

Summary

UDC 801.62

VERSE DISAGREEMENT – THE DEFINITION OF THE PHENOMENON AND ITS EFFECT

The article postulates the following major theses:

- a) There are several types of verse disagreement, according to the length and the broken accordance relationship with the possible identical forms of individual types.
 - b) The efficacy of verse disagreement grows with the extent of breaking rules.
 - c) The effect of postposition is the result of accordance-content minus or even surprise.
 - d) Postposition and insertion are phonetically exposed and are endowed with a content surplus.
 - e) Verse disagreement must be a deliberate means of style, postposition/inclusion, however, an adequate one (because of its dependence on structure).
-

MOTIV DREVEŠA V POEZIJI AVTORJEV PESMI ŠTIRIH

I.

V literaturi, slikarstvu in tudi drugih umetnostih je motiv drevesa mnogokrat uporabljen. Literatura od nekdaj upodablja drevo, pogosto je predvsem v liriki, kjer dobiva mnoge različne pomene. Že od antike dalje je, skupaj s cvetjem in potoki, sestavina idealne pokrajine, kamor se zatekajo zaljubljeni. Srednji vek je gozd predstavljal kot pribežališče zločincev, puščavnikov in drugih, ki so se umaknili iz družbe. »Divji gozd« je bil v dvorski epiki podoba grozljivega kraja, kjer vitezi doživljajo svoje pustolovščine in se bojujejo s pošastmi. V 16. in 17. stoletju postane drevo najbolj priljubljen motiv emblematične poezije, ki ga je uporabljala za jasnejšo razlago morale: hrast, ki ga nevihta ne izruva, je podoba močnih korenin čednosti, lovor upodablja čisto vest itd. V 18. stoletju pesnik odkrije lepoto drevesa v pristni naravi, drevo torej ni več kulisa, ampak postane povsem pravo, naravno drevo. V romantiki beži človek v gozd, da bi tam našel svoj lastni jaz, beži k samemu sebi. Ta beg v gozd, k naravi, pogosto srečujemo v liriki od pozne romantike preko 19. stoletja in vse do danes. Človek in narava pa nista vedno v sozvočju, saj je pesnik že v 19. stoletju razočaran ob spoznanju, da narava brezbrizno stoji nasproti človekovi bolečini. V zadnjih desetletjih 20. stoletja pa se pojavi tudi skrb za preživetje drevesa, ki ni več zgolj simbol moči in trdoživosti, temveč tudi simbol ranljivosti. Se pravi, da se motiv drevesa povezuje tudi z ekološko problematiko, saj drevo opozarja človeka, naj ne uničuje narave, ker bo s tem uničil tudi sebe.

II.

Predmet naše raziskave je motiv drevesa v poeziji štirih slovenskih avtorjev, ki so leta 1953 izdali zbirko *Pesmi štirih*: K. Koviča, C. Zlobca, J. Menarta in T. Pavčka. Poleg izhodiščne knjige te pesniške četverice bomo pri analizi upoštevali tudi vse njihove kasnejše zbirke, ki so izšle do leta 1989.

Zaradi večje preglednosti razvrščamo pesmi z motivom drevesa v tri skupine. V prvo sodijo besedila, v katerih je drevo izenačeno s človekom in njegovo usodo, v drugo pa tista, kjer je nasprotje človeka. Pesmi, kjer je drevo predstavljeno kot del narave, uvrščamo v tretjo skupino. Čeprav je drevo seveda vedno njen del, smo to skupino označili tako zaradi tega, ker drevo v pesmih te skupine večinoma ni povezano s človekom, temveč je resnično le sestavina narave, del, s katerim pesnik naslika podobo pokrajine ali letnega časa. V to tretjo skupino sodijo tudi t. i. drevesne pesmi, besedila, ki so v celoti in izrecno posvečena drevesu, pravemu, naravnemu drevesu, se pravi, da ga pesnik ne prisposodablja niti zoperstavlja človeku, drevo ne dobiva prenesenih pomenov, saj nastanek pesmi izzove s svojo konkretno podobo.

Že v zbirki pesmi *Pesmi štirih* se pojavijo razlike glede na pogostnost motiva drevesa, saj drevo upodobita le K. Kovič in C. Zlobec, pri Menartu in Pavčku pa takšnih pesmi tukaj ne najdemo.

Drevo kot podoba človeka ima pri Koviču dva pola. Drevo predstavlja simbol trdoživosti in pesnik z njim upodablja človekovo življenje, njegov boj in njegovo vztrajanje. To je »pozitivni« pol, drevo izraža človekovo moč in njegovo voljo do življenja. Kot primer navedimo verze: »Jaz sem kakor osamljeno drevo / ob robu razviharjene ravnine, / šibak in sam, brez trdne korenine, / ki bi zagrizla se v peščeno dno. // (...) A vendar, ko v najhujši bolečini / mi brizgne živa kri iz dna srca, / ko me prekolje strela po sredini // hoteč me vreči strtega ob tla, / se vzpnem v poslednji, silni veličini / in zrastem kakor plamen do neba. (DREVO – *Pesmi štirih*, str. 36; 1., 3. in 4. kit.)

Človek in drevo pa sta izenačena tudi takrat, ko Kovič potrebuje orodje za slikanje negativnih strani našega bivanja. Tedaj postane trdna priraščenost drevesa prisposoba človekove nesvobodnosti, njegove ujetosti v okolje in metafora za minljivost. Priraščenost drevesa dobiva tako negativen predznak, šele kot takega ga lahko Kovič prisposodablja človeku, ki hrepeni po svobodi, a je vpet v okolje, kateremu ne more ubežati: »Kakor da rase v sleherno sobo / in je z nami vsemi tako kakor z njo: / ničesar ne ljubi bolj kot svetlobo, / pa nima peroti in je priraslo drevo.« (VRBA ŽALUJKA – *Prezgodnji dan*, str. 45; 3. kit.) Identifikacije človeka in drevesa Kovič ne uporablja le tedaj, ko prikazuje človekovo moč, njegovo vztrajanje in željo po življenju, ampak tudi takrat, ko ubeseduje nasprotje med človekom, ki je minljiv, in drevesom, ki je večno. Drevo v teh pesmih postane simbol nenehnega obnavljanja in neumrljivosti: »K oknu sklanja mlado se drevo. / Vse je s hladno težo obloženo. / Starka zre skoz šipo orošeno / in preišlja: vzelo naju bo. // (...) In je leto tiho h kraju šlo. / Spet so dnevi toplo zasijali. / Starko so že zdavnaj pokopali. / V maju pa vzbrstelo je drevo.« (SMRT STARKE – *Pesmi štirih*, str. 10; 2. in 4. kit.) To je prvi zorni kot, s katerega gleda Kovič, ko občuti različnost človeka in drevesa: minljivo proti neminljivemu. Drugi vidik pa je nasprotje med drevesom, ki obstaja od nekdaj, biva in ne potrebuje potrditve za svoj obstoj, ter človekom kot mislečim bitjem, ki hrepeni po taki potrditvi: »Ko se zaveš, da si, / ne moreš več sebi ulti. / Vpiješ – kot blodnica v sli – : / Jaz tudi hočem biti! // Pod mojim oknom drevo / teh blodenj nikdar ni poznalo. / In vendar je zmeraj bilo, / dajalo je le in jemalo. // (...) Pa bi bil raje drevo. / Veje bi stezal v jasnine. / V trdo, a dobro zemljo / zakopal bi korenine.« (BREZ NASLOVA – *Pesmi štirih*, str. 33; 3., 4. in 6. kit.)

V nekaterih pesmih Kovič opazuje drevo; njegova podoba v naravi pesnika spodbudi, da mu napiše pesem, ko npr. ubesedi njegovo umiranje, drevo nemo vzdiguje suhe veje kvišku in prosi za kapljo vode. Toda dežja ni, drevo se je posušilo in »zdaj je kot jambor na zeleni ladji.« (ZELENI JAMBOR – *Prezgodnji dan*, str. 39) Kovič pa opeva tudi lepoto drevesa, lahko rečemo, da mu napiše himno z verzi: »Steblo / z rokami iz solz, / s telesom iz krušne skorje, // ti žeja kvišku za nebom vetra in zvezd, / od koder se sklanjajo k tebi / samo ptice in strele, // ti nežnost duše iz blede zelenih listov, / ti veter, ki grizeš prst z zobmi korenin, / ti hlad nad studenci presahlimi, // ti ptica v ušesu zemlje, / ti mravlja v očeh neba, // ti vélika prisposoba med nebom in zemljo, // drevo.« (OLJKA – *Korenine vetra*, str. 11)

Obe besedili sta drevesni pesmi, saj sta v celoti posvečeni drevesu in njegovemu umiranju oziroma lepoti.

Največ pa je v tej skupini pesmi, kjer je drevo rekvizit za slikanje pokrajine in narave, ki s človekom ni v sozvočju. Velik učinek dosega avtor z vrsto personifikacij, ki mu omogočajo, da ustvari podobo drevja in s tem narave, ki živi: »Zrak se med gabri stekleno premika, / gosto kot smola je dihanje smrek, / (...) // Gole akacije stražijo reko, / divji golobi zapuš-

čajo gozd, / zášlo v megli na samotno poseko / neko drevo se pripravlja na post.« (BELA PESEM – *Korenine vetra*, str. 29; 2. in 3. kit.) Mnoga epiteta ustvarjajo posebno razpoloženje v pokrajini in so pogosta zlasti v zbirki *Labrador*. Staro, mokro dreveje, črne jelše, črni sadovnjaki, drevesa, ki jalovo šumijo, okus po preznojenem lesu, vse to ustvarja vzdušje hladne, mokre, temne pokrajine, ki je človeku neprijetna. Razširi se občutje, ki ga Kovič zapiše že v pesmi GOZD: »Gozd me obkroža kot velik, sovražen plot.« (*Korenine vetra*, str. 30; 4. kit) Človek in narava nista v soglasju, narava človeku ne nudi zavetja.

V okviru treh skupin dobiva drevo različne razsežnosti. Je simbol trdoživosti in vztrajnosti, metafora za človekovo minljivost, smrt in nesvobodnost (1. skupina), prehaja v simbol večnega obnavljanja in neumrljivosti (2. skupina). Hkrati pa je drevo tudi rekvizit, s katerim Kovič naslika naravo, ki s človekom ni v soglasju (3. skupina). Zadnja skupina je najštevilčnejša in, z izjemo dveh drevesnih pesmi, uporablja drevo zato, da ustvarja povsem specifično atmosfero v pokrajini.

CIRIL ZLOBEC

Tudi pri C. Zlobcu je motiv drevesa pogost, pojavlja se v vseh njegovih zbirkah in dobiva različne pomenske razsežnosti. Kot pri Koviču, lahko tudi pri Zlobcu pesmi z motivom drevesa razdelimo v tri skupine. Poimenovali jih bomo enako kot pri Koviču, ker te oznake na splošno ustrezajo. Seveda pa znotraj posamezne skupine obstajajo med obema pesnikoma razlike, ki ne zadevajo le obsega posamezne skupine, temveč tudi pomenske različice.

Drevo je pri Zlobcu lahko podoba človeka nasploh, podoba njegovega življenja in kot tako simbolizira vztrajnost in moč. Identifikacija človeka in drevesa je očitna v verzih: »Če sem precenil svojo moč, / bom padel kot drevo na Krasu: / preklan na dvoje. // A moje korenine / se bodo spremenile / v plodno prst / za nežnejša semena, / ki ne morejo pognati / v suhi, / mrtvi / kamen.« (AVTOPORTRET – *Ljubezen*, str. 34; 5. in 6. kit.) Drevo, ki je sprva simbol trdoživosti, postane kasneje s svojimi koreninami porok za novo življenje. Zanimiva je tudi podoba topola, ki skupaj z listi izraža senzibilnost in pesnikovo sprejemljivost za vtise. Pesnikova občutljivost je prisposobljena s topolovim listjem, ki je krhko in še posebej občutljivo, zato je stopnja pesnikove senzibilnosti potencirana: »Ste kdaj že šli v poletnem soncu prek poljane, / ko se zdi, da narava spi, / ko travna bilka, hrastov listič se ne zgane, / a topol šelesti?... // Ujel je sapo, ki je ni.« (POET – *Pesmi štirih*, str. 39; 2. in 3. kit.) Drevo kot podoba človeka se pri Zlobcu povezuje tudi z ljubezensko tematiko in postane podoba ali moškega ali ženske, pri čemer gre za razsežnost Zlobčeve poezije, ki je pri ostalih treh pesnikih ne najdemo. V ta okvir sodijo pesmi: V BREZVETRJU TRE-NUTKA (*Pobeglo otroštvo*, str. 16), DREVO LJUBEZNI (*Ljubezen*, str. 12), NAJINA OAZA (*Najina oaza*, str. 14), EROTIKA X. (*Pesmi jeze in ljubezni*, str. 54). Kot primer navedimo verze, kjer pesnik zapiše: »Dve drevesi rastle sta v bližini, / drugo drugega vse bolj se bali, / v strahu vse bolj vzpenjali se kvišku / k zraku, soncu in sinjini. // Potem so srečale se njune korenine / in zdaj nič več ne vzpenjata se kvišku. / V temi pod zemljo zdaj nesramežljivo / uživata v objemu korenin.« (EROTIKA X.) Znotraj prve skupine pa moramo posebej poudariti simboliko korenin, ki prisposobljajo izvor in dom, ter krošnjo, ki jo Zlobec uporablja kot metaforo za otroštvo. Simbolika korenin je najbolj povedna v pesmi OREH: »(...) / in tako sem včeraj, lep nedeljski dan, / pod temelji že zdavnaj mrtve hiše / odkril še žive korenine / starega oreha. // Vso noč bom molil / k veliki skušnjavi v sebi, / da ob zori mogel bi verjeti / v to ohrabrujočo prisposoblo korenin.« (*Kras*, str. 62; 4.

in 5. kit.) Oreh je bil zadnji varuh zapuščenega doma, ko pade on, se poruši tudi hiša. Korenine se razrastejo v simbol izvora in doma. Ko pesnik zapiše: »Vso noč bom molil / k veliki skušnjavi v sebi«, korenine simbolizirajo težnjo po povratku, po iskanju izgubljenih vezi. Oreh, predvsem pa njegove korenine, so podoba pesnikove zavesti o pripadnosti, iz katere črpa moč.

Trdimo lahko, da se drevo kot podoba človeka pri Zlobcu pojavlja v dveh razsežnostih: z njim upodablja človekovo življenje nasploh in posebej ljubezen med moškim in žensko, pri čemer je lahko drevo (oziroma njegov del) tako podoba ženske kot moškega.

V skupino, kjer je drevo ali njegov del predstavljeno kot človekovo nasprotje, lahko uvrstimo le dve pesmi. V prvi je človek močan, kljubuje življenju in si podredi drevo – V ISKANJU SEBE (*Najina oaza*, str. 43). V drugi pesmi pa je moški nesposoben nuditi zavetje ženski, zato je nasprotje krošnje-zavetja; pesnik zapiše: »Ti si visoka ptica, / ki ji nevarnost jastrebov / je vzela nebes. / Jaz ti ne morem biti krošnja.« (JAZ SEM TVOJA SMRT – *Najina oaza*, str. 17; 3. kit.)

V tretji skupini pesmi so drevesa največkrat postavljena v mrtvo pokrajino, ki lirskemu subjektu ne nudi zavetja. Mrzla, hladna pokrajina ga ne privlači, drevo s suhimi vejami se mu zdi grozeče, zato ga ne spominja na življenje, obnavljanje, ne pripisuje mu simbolnih pomenov, temveč ga naslika kot sestavino te specifične pokrajine: »Nestrpne ptice / kljujejo nemirne / gole veje, / ovite v hladno folijo / marčevskega sonca, / ki še ni poglalo / prvih brstov / toplih žarkov, / da bi z njimi zdaj, / zobaje jih prezeble, / si odtajale / zamrznjene glasove v grlu, / ki bi rado spet zapelo / hvalnico zeleni krošnji / z gnezdrom za mladiče.« (ONSTRAN OKNA JUTRO – *Kras*, str. 65.) Ta skupina pesmi je v veliki meri podobna Kovičevim pesmim iz tretje skupine, saj gre v obeh primerih za nesoglasje med človekom in naravo, ki je prisotno tudi v pesmi, ki jo lahko označimo kot drevesno pesem, saj izzove podoba umirajočega drevesa njen nastanek: »Mrzel, hladen, skoraj / okamenel, / kot da je čezenj šla ledena doba, / se zdaj v čudnem krču, / edini med drevesi, / zviija hrast. // Bil je mrtev. / Zdaj, ko vse krog njega / se v pomlad samo prebuja, / mora on skoz novo rojstvo se izviti. // Še ko iz svoje zimske smrti / ne bo mogel več odpreti vrat / v pomladni dan, / ga bomo, posušenega, začudeni / šele tedaj odkrili, / ko neznan grm pod njim / bo že zeleni venec ob nogah / njegove zadnje smrti (...).« (HRAST – *Kras*, str. 75). Podoba drevesa pozimi, ko je mrtev, ljudi ne vznemirja in ga ne opazijo. Šele ko bo vse naokoli zelenelo, bodo ljudje presenečeni spoznali, da se je hrast posušil. Narava je pozimi tuja in hladna, zato lirski subjekt spremembe v njej opazi šele spomladi.

Izjema v tej skupini je besedilo, ki je prav tako drevesna pesem, saj jo pesnik zapiše, ker ga je očarala lepota razcvetelega drevesa: »Pod oknom v temni noči / zablestela je cvetoča češnja: / bela, tako vsa bela, / kot da v njenih se cvetovih / ujela je svetloba / moje ugasnjene svetilke... / Še noč spoštljivo / je pred njo obstala, / da v trepetajočem snegu / teh cvetov / ne zapustila bi sledov / svojih črnih prstov... // V temi pod mojim oknom / kot bakla upanja / gori cvetoča češnja – / bela, tako vsa bela, / kot nevesta, / ki z belim cvetjem v srcu / čaka jutra.« (V PRIČAKOVANJU NOVEGA DNE – *Pobeglo otroštvo*, str. 54; 2. in 3. kit.)

V primerjavi s Kovičem se Zlobec v večji meri ukvarja s posameznimi deli drevesa, ki dobivajo različne funkcije: krošnja prispeva zavetje in otroštvo, korenine pa ponazarjajo dom, izvore, težnjo po vračanju. Zanimiva je tudi povezanost motiva drevesa z ljubezensko tematiko, ki povečuje raznovrstnost skupine, kjer je drevo podoba človeka.

V nasprotju s Kovičem in Zlobcem je motiv drevesa pri Menartu manj pogost. V zbirki *Pesmi štirih* takšnega besedila, kjer bi se pojavilo drevo, sploh ne najdemo. Nasploh se Menart razlikuje od ostalih treh avtorjev po tem, da ga izmed vseh delov drevesa zaposluje predvsem listje, zato lahko njegovo prvo skupino preimenujemo v »listje kot podoba človekove minljivosti«. Vse pesmi te skupine, in teh je kar nekaj, vsebujejo podobo (jesenskega) listja, ki prerase v simbol človeka, krhkega in minljivega bitja. Pesmi z motivom listja so prežete s podobo človekove nemoči ob spoznanju, da ni večni. To globoko občutje je skupno celotnemu ciklu, ki nosi naslov Škratno listje (*Prva jesen*). Škratni listi so metafora za vse umrle, ki se jih lirski subjekt v teh pesmih spominja: kolone vojakov, ki je odšla v smrt, bojavnika, ki je umrl s sliko žene in sina v rokah, obtožencev pred vojnim sodiščem, talcev itd. Vsi ti so s svojo krvjo poškropili listje, vsi ti so škratno listje, podoba krvave smrti.

Listje pa pri Menartu ni le škratne barve, je tudi zlato, saj ga pesnik imenuje »okraski zlati«, »nakit dreves« in ga pogosto povezuje s podobo jeseni, ko listje odpada, ko »lenu pobira čas / z drevja okraske zlate...« (PESEM ODHODA – *Statve življenja**, str. 67; 3. kit.). Najbolj nazorno lahko prikažemo Menartovo »poezijo listja« z naslednjimi verzji: »Po krhkem listju dež škrebja / in tare ga in ga tepta... / Glej! List – kako boječe / bori se in trepeče... / zaman! že škrtne in se vda / in se zgrbanči v blatna tla. // (...) O, misel, stoj! / Vsak list je brat / in dež je čas, ki ga tepta / in hoče, da gnojil bi tla. / Ubogi jaz, ubogi brat« (KRHKO LISTJE – *Statve življenja*, str. 131; 2. in 4. kit.) Podobo minevanja v naravi Menart poveže z minevanjem človeka, ki je le list, krhek, trepetajoč in predvsem minljiv.

Drugo skupino predstavljajo pesmi, kjer je drevo sredstvo, s katerim pesnik ustvarja podobo pokrajine ali letnega časa. Toda ko lirski subjekt opazuje naravo, se ob tem zave, kako minljiv je, in se primerja z drevesom, ki je v nasprotju z njim večno. Zaradi tega dejstva bi te pesmi lahko uvrstili v skupino, kjer je drevo človekovo nasprotje, vendar obsega večji del takšnega besedila podobo pokrajine ali letnega časa, misel o človekovi minljivosti pa le zaključni verz ali dva, zato smo jih razvrstili v skupino, kjer je drevo upodobljeno kot del narave. Največkrat gre tudi pri Menartu za podobo hladne pokrajine in golih dreves (PESEM ODHODA, *Statve življenja*, str. 67), seveda pa se drevo pojavi tudi v tistih pesmih, kjer slika lepoto narave, denimo njene jesenske barve. Vendar tudi pri teh pesmih lirski subjekt ne more mimo spoznanja o minljivosti, pri tem pa upodobi nasprotje, ki ga uporabi tudi Kovič: drevo – neminljivo proti človek – minljivo. To spoznanje je skupno pesmim: VEČERNA PESEM (*Statve življenja*, 369), LOG (*Statve življenja*, 510), LIPE (*Statve življenja*, 479), MLADA ALEJA (*Statve življenja*, 480) idr. Za primer navedimo verzje: »Zahod žari, temà je že povsod, / nad črnim gozdom zvezda trepetaj; / grmovje, lesa, belkasta steza . . . / Že marsikdo je v mraku hodil tod / in zdaj ne hodi tod in ne drugod.« (VEČERNA PESEM – *Statve življenja*, str. 370; 5. kit.)

Pri Menartu je zanimivo prav občutje minljivosti, ki ga izraža z motivom drevesa, bodisi s simboliko listja, ki je podoba človeka v vsej njegovi minljivosti bodisi s podobo večnega drevesa, ki ga zoperstavi človeku.

* Zaradi lažje dosegljivosti so pesmi navedene iz knjige *Statve življenja*, kjer so ponatisnjene vse njegove dotedanje pesniške zbirke.

Tudi pri T. PAVČKU lahko pesmi z motivom drevesa porazdelimo v samo dve skupini. Obsežnejša je tista, kjer je drevo podoba človeka in znotraj katere dobiva različne pomen-ske razsežnosti.

Pavček simboliko drevesa obogati, pripisuje mu lastnosti, ki jih pri ostalih treh avtorjih ne najdemo. Tako ustvari podobo kozmičnega drevesa, ki povezuje tri svetove, in ga izenači s človekom, povezovalcem treh časov. Pesem je polna simbolike, korenine so podoba človekove preteklosti, deblo sedanjosti, krošnja prihodnosti: »(...) // kako se kot listje strast / obletava v telesu / in da je kazen in slast / biti podoben drevesu, // čutiti jok in moč in srh / zemlje, opore rešilne, / slutiti v krošnjah grozeči vrh / gôre prihodnosti, temne in silne.« (PREDANOST – *Ujeti ocean*, str. 8; 3. in 4. kit.)

Novo razsežnost ustvari tudi s podobo upornega in trdoživega drevesa, ki se razraste v simbol slovenstva. Slovenska zgodovina je upodobljena v verzih, kjer avtor zapiše: »Vi-dim: še zmeraj raste drevo / pod nepriljudnimi okni časa. / Tisočkrat bičano, / Tisočkrat zlomljeno / v koreninju zasekano – / še zmeraj raste drevo, / čudežno, zemeljsko – živa upornost Krasa. // Vem: sekali so ga vztrajno, // sekali so ga kruto / prišleki s severa, / prišleki z juga, / z zahoda in z vzhoda, / a še zmeraj raste drevo, / čudežno, zemeljsko / z vejami do božjega svoda. // Slutim: z njega slej ali prej / sami našagamo vej, / sami in kar tako / s samomorilsko strastjó / si ga skušamo vzeti, / sami mu kopljemo grob. / Bo še ras-tlo drevo, / naše uporno drevo, / sredi prihodnjih stoletij?« (DREVO – *Goličava*, str. 77)

Drugačna je podoba češnje, ki je simbol časa: ločuje ljudi in briše spomine, hkrati pa tudi prisposodablja lepoto in lepe trenutke človekovega življenja. Tako postane drevo-češnja simbol z dvema pomenoma, kar je razvidno iz naslednjih verzov: »Med nama so dolge ure čakanja / in dnevi bežanja od sveta in ljudi. / Med nama je češnja, ki se nad hišo sklanja / in ki iz leta v leto vse bolj se suši. // (...) Ne čakaj me mati. Ne morem priti. / Saj ne poma-ga hoditi na vas: / s časom češnja konča, a z njo morebiti / še tisto malo lepega v nas.« (MATERI – *Sanje živijo dalje*, str. 37; 2. in 4. kit.)

Drevo pa odseva tudi globoko bolečino ob smrti pesnikovega sina, saj podrto drevo pri-spodablja prezgodnjo iztrganost iz življenja: »Izruvano drevo, ki sva ga skupaj podrla / pred našim domom, / je konec in prisposodoba tvoja: / tako živo je tvoje telo, / izmučeno od lastnega boja, / od tal hlepelo nazaj v nebo. // Samo ptič se je spustil počivat / na deblo in dobrotljiv / začirikal v slovó: / tako je na tvojih ustnah prebival / poslednji nasmeh, ču-den, neulovljiv / kot večnost. In nič več. Samó / ta nasmeh, ptič in mrtvo drevo.« (NA-SMEH – *Dediščina*, str. 31) Izruvano drevo je podoba globoke bolečine in čustva, ki ga je težko razložiti drugače kot s poezijo. Drevo, ki ga izruvamo, konča pred svojim časom, zato prisposodablja nasilno prekinitvev nečesa, kar bi še moralo živeti. Prav v teh pesmih po-stane drevo odsev najgloblje človekove žalosti in podoba trpljenja, pravzaprav je v teh be-sedilih uporabljeno najbolj intimno in čeprav je pri Pavčku najmanj pogost, prav v zbirki *Dediščina* dobiva globok pomen, postane najbolj intimna in občutena podoba človeka: »Vse si, kar si bil in kar nisi bil, / a včasih se zdi, da nisi vse to, / da si, preprosto, drevo, / ki lovi v veje pesmi, svoj trpki sad, / in jaz hodim počivat / pod krošnjo njegovo, v tvoj mrt-vi hlad.« (DREVO – *Dediščina*, str. 44; 2. kit.) Spomin na sina je ena sama velika rana, lirski subjekt mnogo razmišlja o njem in včasih se mu zdi, da je sinova smrt danost, kot je danost drevo, ki budi pesem v njem. V žalost tega spomina se zateka kot pod krošnjo in prislusne srcu, ki iz te žalosti ustvarja poezijo. Drevo prisposodablja večnost spomina, iz ka-terega pesnik črpa pesniško moč.

Druga skupina je manjša in vsebuje pesmi, v katerih drevo kot del narave korespondira s človekom, vpliva na njegove občutke. Pavček zapiše: »(...) Srce vznemirja otožnost vrb, / dušo umiranje bega.« (PO POLJU – *Sanje živijo dalje*, str. 5; 1. kit.) Drevo s svojo lepoto pa vpliva tudi na pesnikovo ustvarjanje: »(...) In ne pozabiti, kako so lepa / naročja vrb, kamor skriva / pesmice veter, / in obzorja nedosegljiva.« (PESEM O REKI – *Dediščina*, str. 60; 3. kit.)

Pavček ima v primerjavi z ostalimi tremi avtorji najmanj pesmi z motivom drevesa, vendar je pri njem ta motiv najbolj občuten, poln globoke življenjske in pesniške prepričljivosti. Zanimivo je tudi dejstvo, da pri Pavčku skoraj vsak motiv drevesa dobiva drugačen pomen, kar za druge tri avtorje ni značilno, pri njih namreč na splošno lahko govorimo o podobnosti motiva, saj dobiva drevo podobne pomena v več pesmih. Pavček pa z vsako pesmijo ustvari novo pomensko razsežnost drevesa, saj v okviru prve skupine vsaka pesem motiv drevesa na novo oblikuje, tako drevo ni le podoba človeka nasploh, temveč dobiva kozmične in zgodovinske razsežnosti.

III.

Glede na pogostnost v poeziji četverice avtorjev ugotavljamo, da se drevo največkrat pojavlja pri Kajetanu Koviču; čeprav je od vseh štirih avtorjev izdal najmanjše število zbirk, teh je samo pet, najdemo v njih kar dvajset pesmi, ki vsebujejo motiv drevesa. Ciril Zlobec ima v sedmih zbirkah šestnajst takšnih pesmi. Po sedem zbirk sta do leta 1989 izdala tudi Janez Menart in Tone Pavček. Prvi ima trinajst pesmi z motivom drevesa, drugi deset. Zanimivo je, da se vrstni red pesnikov v zbirki *Pesmi štirih*, ponovi tudi glede na pogostnost motiva drevesa: največ ga je pri K. Koviču, najmanj pri T. Pavčku. Glede na skupine, v katere smo razvrstili motiv drevesa pri posameznem avtorju, je pri Kajetanu Koviču največ tistih pesmi, kjer je predstavljeno drevo samo po sebi, drevo kot del narave (13), sledijo pesmi, kjer je drevo ponazorjeno kot podoba človeka (5), najmanj pa je pesmi, kjer je drevo predstavljeno kot človekovo nasprotje (2). Pri Cirilu Zlobcu je največ pesmi, kjer je drevo človekova podoba (10), sledijo pesmi, kjer s pomočjo drevesa upodablja naravo (4), in pesmi, kjer je drevo človekovo nasprotje (2). Pesmi J. Menarta in T. Pavčka smo razdelili le v dve skupini. Pri Menartu je številčnejša skupina, kjer je drevo del narave (9), pesmi z drevesom kot podobo človeka so štiri. Pri Pavčku je razmerje obrnjeno. Pesmi prve skupine je več (8), dve pesmi pa sodita v skupino, kjer je drevo predstavljeno kot del narave. Pri Koviču in Zlobcu pa smo opozorili tudi na t. i. drevesne pesmi, ki so v celoti posvečene drevesu in jih v poeziji J. Menarta in T. Pavčka ne najdemo.

Razmerje lahko ponazorimo z naslednjo razpredelnico:

	Drevo kot podoba človeka	Drevo kot nasprotje človeka	Drevo kot del narave + drevesne pesmi	Skupaj
K. Kovič	5	2	11 + 2	20
C. Zlobec	10	2	2 + 2	16
J. Menart	4	/	9 + 0	13
T. Pavček	8	/	2 + 0	10

Razpredelnica ponazarja številčno razmerje motiva drevesa glede na posamezne skupine in glede na pogostnost pri posameznem avtorju. V skupini, kje je drevo poudarjeno kot sestavina narave, smo posebej označili tudi drevesne pesmi, ki so v celoti v tolikšni meri prežete s tem motivom, da zato predstavljajo poseben del tega sklopa.

Pomenska razsežnost motiva drevesa je raznolika. Motiv ni uporabljen le kot preprosta komparacija, temveč večinoma dobiva metaforične in simbolne pomene. Velik učinek dosega pesniki tudi s personifikacijami drevesa, ki živi, diha in čuti, s tem pa je primerjava drevesa in človeka postala popolnejša in prepričljivejša. Večina pesmi sooča namreč prav njiju in ju bodisi identificira bodisi med njima odkrije nasprotje.

Koliko so na število pesmi z motivom drevesa in način njegove upodobitve vplivali tuji vzori, je seveda posebno vprašanje. Najbrž pa ni brez pomena dejstvo, da so vsi štirje pesniki razgledani umetniki in prevajalci tuje poezije.

Človeka že od nekdaj vznemirja posebna značilnost drevesa, ki ima korenine vpete v zemljo, hkrati pa z vejami sega v nebo, prav zaradi tega mu je podelil številne pomene. Ne samo drevo v celoti, ampak tudi vsak njegov del posebej lahko postane prisposoba: korenine, steblo, veja, krošnja, listi ipd. Zato seveda ne preseneča, da drevo navdihuje pesnike, ki vedno znova oblikujejo individualne in svojske simbole. O tem priča tudi ta analiza, ki skuša predstaviti pomenske (in s tem seveda tudi simbolne) razsežnosti motiva drevesa v poeziji štirih avtorjev, Kajetana Koviča, Cirila Zlobca, Janeza Menarta in Toneta Pavčka.

Pesniške zbirke

Kajetan Kovič, Ciril Zlobec, Janez Menart, Tone Pavček: *Pesmi štirih*. (Zbirka Feniks, 1. zvezek). Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1953.

KAJETAN KOVIČ: *Prezgodnji dan*. Koper: Lipa, 1956.

- *Korenine vetra*. Ljubljana: CZ, 1961.
- *Ogenjvoda*. Ljubljana: CZ, 1965.
- *Labrador*. Ljubljana: CZ, 1976.

JANEZ MENART: *Prva jesen*. Koper: Lipa, 1955.

- *Časopisni stihi*. Ljubljana: DZS, 1960.
- *Semajori mladosti*. Ljubljana: DZS, 1960.
- *Srednjeveške balade*. Ljubljana: CZ, 1973.
- *Pod kužnim znamenjem*. Ljubljana: DZS, 1977.
- *Statve življenja*. Ljubljana: CZ, 1979. (Zbirka je pesnikovo dotedanje zbrano delo in je navedena zaradi lažje dosegljivosti.)

STONE PAVČEK: *Sanje živijo dalje*. Ljubljana: DZS, 1958.

- *Ujeti ocean*. Koper: Lipa, 1964.
- *Zapisi*. Ljubljana: DZS, 1972.
- *Poganske hvalnice*. Ljubljana: MK, 1976.
- *Dediščina*. Ljubljana: DZS, 1983.
- *Goličava*. Maribor: Obzorja, 1988.

CIRIL ZLOBEC: *Pobeglo otroštvo*. Koper: Lipa, 1957.

- *Ljubezen*. Maribor: Obzorja, 1958.
- *Najina oaza*. Koper: Lipa, 1964.

- *Pesmi jeze in ljubezni*. Koper: Lipa, 1968.
- *Vračanja na Kras*. Koper: Lipa, 1974.
- *Kras*. Koper: Lipa, 1976.

Summary

UDC 7.043(0:886.3-1)195«

THE MOTIF OF A TREE IN THE POETRY OF THE AUTHORS OF PESMI ŠTIRIH

The purpose of the research was to describe and explain the motif of a tree in the poetry of the four Slovene authors, who in 1953 published the collection *Pesmi štirih*. Along with the central book of the four poets, we in the analysis also took into account their later collections that had appeared until 1989. We established that the sequence in which the poets are featured in the initial collection is repeated also with a view to the frequency of the occurrence of the tree motif in their poetry: it most frequently appears with K. Kovič, less with C. Zlobec and J. Menart, and least of all with T. Pavček, in whose poetry, however, it becomes poetically persuasive and acquires the value of a deep truth of life. The dimensions of the tree motif are multiple, for the poets do not merely utilise the tree as a requisit with which to paint the landscape or the season of the year, but ascribe the tree human qualities, whereby it represents Man and his destiny. What is more, the tree is not used as a simple comparison, but acquires metaphorical and symbolic connotations. A special effect is achieved with the personifications of the tree, which lives, breathes and feels, whereby the comparison of the tree and Man became more complete and persuasive. Most of the poems confronts the two and either identifies or contrasts them.

JANEZ ROTAR

Zapis ob šestdesetletnici

Letos praznuje svojo šestdesetletnico prof. dr. Janez Rotar, predavatelj, raziskovalec, pisatelj, urednik in publicist, predstojnik katedre za zgodovino srbske in hrvatske književnosti na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Ob 60-letnici življenja bo dopolnil tudi 37 let aktivnega, raznovrstnega sodelovanja v slovenski, jugoslovanski in mednarodni slavistični stroki. Njegov jubilej je priložnost, da ponovno prelistamo njegov življenjepis in da tudi širši javnosti predstavimo njegovo dolgoletno delo.

Janez Rotar se je rodil 4. 5. 1931 na Brezovici pri Ljubljani. Po uspešnem šolanju je diplomiral na Filozofski fakulteti v Ljubljani 1956. leta iz slovenskega jezika in književnosti; doktoriral je 1964. leta s temo iz slovenske književnosti; od 1978. je izredni in od leta 1983 redni profesor hrvatske in srbske književnosti na Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete v Ljubljani; od 1984 do 1986 je bil tudi predstojnik Oddelka za slovanske jezike in književnosti.

Navedeni suhoparni podatki le delno osvetlujejo njegovo življenjsko pot, ki ga je vodila v različne kraje Jugoslavije in Slovenije, od zagnanega študenta slavistike, lektorja v tiskarni Ljudska pravica, lektorja in predavatelja slovenskega jezika in književnosti na Filozofski fakulteti v Zadru, do predavatelja na Pedagoški akademiji v Ljubljani in v Mariboru, na Fakulteti za sociologijo, politične vede in novinarstvo v Ljubljani, na dislociranih oddelkih Pedagoške akademije v Novi Gorici in v Novem mestu ter od leta 1978 predavatelja in pozneje predstojnika katedre na Filozofski fakulteti v Ljubljani. (Vmes je bil pet mesecev – 1972/73 – celo brez službe.) Kot gostujoči profesor je poučeval v Vidmu (Udine) in v Celovcu.

Delovne naloge so mu določale področja pedagoškega in znanstvenega delovanja, bogatile njegove izkušnje in razširjale področje raziskovalnega dela. Ob rednem pedagoškem delu, ki je vodilo in izpolnjevalo njegovo življenje, je nastalo nad 200 bibliografskih enot znanstvenih in strokovnih besedil (bibliografija objav profesorja Rotarja šteje okoli 297 enot), nad deset knjig in številna predavanja, tako doma kot na tujem (Videm, Celovec, Dunaj, Budimpešta; Ljubljana, Zadar, Maribor, Sarajevo, Beograd, Cetinje itd.).

Profesor Rotar je aktiven udeleženeec slovenskih, jugoslovanskih in mednarodnih slavističnih srečanj: s svojimi prispevki je sodeloval na slavističnih kongresih (1961, 1972), slavističnih zborovanjih (1961, 1975, 1976, 1979), mednarodnih simpozijih (1970, 1972), na mednarodnih slavističnih Vukovih srečanjih in na vseh dosedanjih simpozijih ljubljanskih in celovških slavistov (1979–1990). Znani so njegovi nastopi z referati na znanstvenih srečanjih v Jugoslaviji: o literarni znanosti v Bosni in Hercegovini (Sarajevo 1975), o Nazorju (Opatija 1976), o Cankarju (Ljubljana 1976), o Borisavu Stankoviću (Beograd 1976), o Jovanu Skerliću (Beograd 1977), o Župančiču (Ljubljana 1978), o Ivu Andriću in o Miroslavu Krleži (1978), o Tinu Ujeviću (Zagreb 1980), o Antunu Barcu, o Mihovilu Kombolu, o Mihailu Laliću (1985), o Franu Ramovšu (Ljubljana 1990) itd. Sodeloval je pri mednarodnih seminarjih za tuje slaviste (Sarajevo, Zagreb, Budva, Beograd, Zadar) in na predava-

njih za učitelje slovenščine v zamejstvu in tujini. Večkrat je tudi predaval na slavističnem društvu v Ljubljani, Hrvatskem filološkem društvu v Zagrebu, Društvu pisateljev idr.

Profesor Rotar vzdržuje trajne in prijateljske stike s številnimi uglednimi slavisti, pisatelji in znanstveniki doma in po svetu. Bil je član upravnega odbora Prešernovega sklada in uredniškega odbora Naših razgledov. Sodeluje v znanstvenih publikacijah, ki izhajajo v jugoslovanskih kulturnih in slovenističnih univerzitetnih središčih (Beograd, Zagreb, Zadar, Sarajevo, Cetinje itd.) in v tujini (Dunaj, Celovec). Sodeloval je pri pripravi slovenskih učbenikov in jezikovnih vadnic (npr. F. Žagar, Naš jezik). Ob mentorskem delu na tretji stopnji (Krešimir Nemeč, Dragiša Ognjanović), sodelovanju pri organiziranju znanstveno-raziskovalnega dela na Fakulteti in na Univerzi, je aktiven v Društvu slovenskih pisateljev (dolgoletni predsednik komisije za medrepubliško literarno sodelovanje) in v Slavističnem društvu Slovenije. Bil je pobudnik nagrade za prevode iz slovenske književnosti, ugledne Župančičeve listine, ki povezuje prevajalce iz cele Jugoslavije in utira pot slovenski besedi med tisoče novih bralcev.

Znanstveno in raziskovalno delo profesorja Janeza Rotarja potrjuje njegovo ljubezen do slovenskega jezika in književnosti, izrazito usmerjenost v hrvaško in srbsko literarno dogajanje, široko poznavanje jezika, izdelan čut za visoke vrednote in izvornost umetniške besede. Predvsem raziskuje hrvaško in srbsko književnost, povezano s slovenskim slovstvom, pomembna ali sorodna obdobja, pojave in osebnosti (marsikdaj primerjalno) in teoretsko poglobljeno vprašanja estetike literarne recepcije. Kot je bilo ugotovljeno že leta 1971 (Štefan Kališnik v uvodu knjige esejev J. Rotarja: Iz prispevkov, Založba Obzorja, Maribor 1971), sodi Rotarjevo znanstveno delo v troje razdelkov: literarno-esejističnega in zgodovinskega, literarno in jezikovno stilnega, v sklop, ki obravnava kulturno-politična in narodnostna vprašanja.

V prva dva razdelka sodijo študije, razprave in eseji, v katerih je avtor obravnaval tako vprašanja starejše dobe (npr. bugarščica Majka Margarita, ljudska balada Omer i Merima, Trubar) kot sodobnih tokov slovenske in srbohrvatskih književnosti (npr. Danilo Kiš, Drago Jančar, Stole Popov, Jara Ribnikar, Jože Javoršek, Ivan Aralica), proze (npr. Desnica, Andrić, Selimović, Krleža, Crnjanski, Lalić, Samokovlija) kot poezije (npr. A. B. Šimić, T. Ujević, Krleža, V. Popa, Prešeren), strokovno kot umetniško literarno ustvarjanje (npr. J. Jurančić, A. Barac, M. Kombol, J. Skerlić, F. Ramovš, A. Belić). V njima so zajete tudi misli o otroški in mladinski književnosti (npr. Jezik in slovstvo, 24, št. 7, 1979), o pesništvu Otona Župančiča, o delu kolegov Dimitrija Vučenova in Emila Štamparja.

V tretji razdelek sodijo profesorjeva prizadevanja za razcvet kulturnega življenja, odzivanje na aktualno družbeno-politično dogajanje in trajno skrb za slovenski zamejski prostor, usodo slovenske besede in slovenstva.

Profesor Rotar je deloval kot pobudnik in soavtor več izdaj; pisal je spremne uvodne študije, npr. o V. Desnici (Nova Obzorja, Maribor 1974); o Selimoviću, A. B. Šimiću, o Crnjanskem (zbirka 100 romanov, Ljubljana 1976); sodeloval je kot strokovni svetovalec pri pripravi obsežne antologije pesništva upora (Svitanja, Pesništvo ljudske revolucije Jugoslavije 1941–1945, Ljubljana 1982); pod psevdonimom Florijan Majnik je izdal priljubljeno leposlovno mladinsko delo (Konji, ti dobri konji; Partizanska knjiga, Ljubljana 1985); sodeloval je v zbirki esejev slovenskih izobražencev (Pričevanja, Partizanska knjiga, Ljubljana 1984) in uredil antologijo jugoslovanske proze iz let 1941–1945 (Prebujenje, Partizanska knjiga, Ljubljana 1985). Bil je urednik mesečnika za kulturna vprašanja Dialogi (Maribor, 1969 in 1970).

Vrh znanstvenega dela tvorijo samostojne knjižne znanstvene izdaje. Profesor Rotar je strnil svoje bogato znanje in sodobno znanstveno-teoretsko misel ter z ustvarjalno marljivostjo spisal obsežnejša dela o politični in literarni misli Frana Maslja Podlimbarskega (Socialna in politična misel Podlimbarskega, Slovenska matica, Ljubljana 1969), o literarni in politični slovenski stvarnosti (Iz prispevkov, Obzorja, Maribor 1971), o povednosti in vrstah literarnih del (Povednost in vrsta, Mladinska knjiga, Ljubljana 1976), o načinih umevanja pripovedništva (K umevanju pripovedništva, Mladinska knjiga, Ljubljana 1978), o strukturi in izrazu umetniškega literarnega dela (Struktura i iskaz, podnaslov: Pitanja književne recepcije, Nastavna biblioteka, Sarajevo 1980).

Pisanje samostojnih knjižnih znanstvenih del je nadaljeval s tehtno študijo o recepcijski estetiki in strukturalni razlagi nacionalnih literarnih pojavov (Književnost in spoznavanje, Cankarjeva založba, Ljubljana 1985), s pisanjem študije ali spremnega eseja (in transliteracije prve objave izvirnega besedila) k pismu Vuka St. Karadžića knezu Milošu Obrenoviću (Karadžićevo pismo o vladanju in vladarju, Cankarjeva založba, Ljubljana 1987), izčrpne monografije o razmerjih Primoža Trubarja do slovenstva in južnih Slovanov (Primož Trubar in južni Slovani, DZS, Ljubljana 1988) in nemške spremenjene izdaje te študije o Trubarjevem pojmovanju nacionalnega jezika, imena in usode Slovencev (Die Nationwerdung der Slowenen und die Reformation, Dr. R. Trofenik, München 1991). Med obema izdajama sta izšli še študiji Pisma profesorja Frana Ramovša dr. Želimiri Gašparikovi (1989) in Korespondenca med Franom Ramovšem in Aleksandrom Belićem (Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Korespondence pomembnih Slovencev, Ljubljana 1990).

Res bogata bera!

Plodno in odmevno delo profesorja Janeza Rotarja se nadaljuje. Generacije njegovih študentov, njegovi prijatelji in sodelavci mu želimo nadaljnjih uspehov in zdravja.

Vladimir Osolnik
Filozofska fakulteta v Ljubljani

PRISPEVEK K RAZČLENJEVANJU UČNE URE IZ KNJIŽEVNOSTI

Namen tega zapisa je posredovati vzorec za sistematično opazovanje učnih ur iz književnosti. Oblikovan je bil vzorec v seminarju iz književne didaktike, za študente, ki opazujejo nastope učiteljev mentorjev in svojih kolegov. Po tem vzorcu se učna ura opazuje s treh temeljnih vidikov, pomembnih za uspešno komunikacijo med učiteljem in učenci ob določeni književni vsebini: strokovnega, književnodidaktičnega in pedagoškokomunikacijskega. Ker se sestavine vsakega od njih kažejo na izrazni ravni v vprašanjih, odgovorih ter drugi govorni in drugačni (motorični itd.) dejavnosti učitelja in učencev, delež teh sestavin ugotavljamo z urejanjem in razčlenjevanjem zapiskov o ravnanju udeležencev pri učni uri. Ker pa je natančno sprotno zapisovanje poteka učne ure naporno, v tujini (ponekod pa že tudi pri nas) učne ure snemajo in razčlenjujejo ob predvajanju posnetka. Kadar je opazovalcev več, si naloge za opazovanje lahko razdelijo. Zapisovanje pa olajšajo tudi vnaprej pripravljene obrazci, kakršne lahko najdemo v knjigi Ane Tomič Teorija in praksa spremljanja pouka (Zavod RS za šolstvo, Ljubljana, 1990).

Ob uporabi tega vzorca so študentje pri praktičnem delu opazili mnoge sestavine učne ure, ki bi jih sicer prezrli. Pogovori z učitelji mentorji pa so potrdili, da bi vzorec lahko koristil kot izhodišče za opazovanje (in samoopazovanje) tudi učiteljem, pedagoškim svetovalcem in ravnateljem. Zato ga tudi objavljamo.

UČNA URA OBRAVNAVE NOVE SNOVI IZ KNJIŽEVNOSTI

I. STROKOVNOST

1. Učna enota
2. Vir za obravnavo (učbenik, druga literatura – katera?)
3. Kateri pristop k literaturi je bil pri uri najpomembnejši?
 - a) interpretacija besedila:
 - osebno doživljanje in vrednotenje učencev (Navedi učiteljeva vprašanja in odgovore!)
 - razčlenjevanje poetoloških sestavin besedila (tematike, zgradbe, sloga ... Navedi vprašanja in odgovore!)
 - primerjanje in uvrščanje besedila v višje kategorije (avtorjev opus, obdobje, zvrst... – Navedi vprašanja in odgovore!)
 - b) pridobivanje literarnozgodovinskega znanja (Navedi vprašanja in odgovore!)
 - c) pridobivanje literarnoteoretičnega znanja (Vprašanja in odgovori!)
 - č) pridobivanje širše kulturne razgledanosti (zgodovine, filozofije...)
4. Katere značilnosti učiteljeve strokovnosti je bilo opaziti (sistematičnost pri obravnavi problema, natančnost strokovnega izražanja, učiteljev govor)?

II. KNJIŽEVNODIDAKTIČNI VIDIK

1. Operativni cilj
 - a) Kako je zapisan v pripravi?

- b) Kako bi ga zapisali po opazovanju nastopa?
- c) Se vam zdi tak operativni cilj usklajen s temeljnimi književnovzgojnimi smotri?

2. Kako so bili dejavni učenci?

- a) Pokazali so spominsko znanje o literaturi; pokazali so literarno razgledanost, razumevanje literarnih pojavov (Vprašanja in odgovori!)
- b) Pokazali so osebni odnos do besedila (Navedi vprašanja in odgovore!)
- c) Literarnovedne pojme so prepoznavali v besedilu; samostojno so jih uporabljali pri interpretaciji besedila (Primeri!).
- č) Pridobljena spoznanja in doživetja so samostojno strnili in argumentirano ovrednotili besedilo (Navedi primer!).
- d) Pokazali so kulturno razgledanost, zanimanje za širša psihološka, filozofska in družbena vprašanja (Primeri?).
- e) Samostojno so prišli do novih, izvirnih ugotovitev (Navedi primer!).
- f) Bili so motivirani za ukvarjanje z literaturo (branje, raziskovanje, pisanje. Kako?).
- g) Učenci so v glavnem pasivno sledili učiteljevi razlagi.
- h) Kakšno domačo nalogo so dobili učenci?

3. Katere metode in oblike poučevanja so bile uporabljene?

- a) pogovor, delo z besedilom, razlaga, prikaz, preverjanje znanja (Navedi vprašanja!)
- b) frontalna, skupinska, individualna oblika
- c) So uporabljene oblike in metode spodbujale učence k samostojni spoznavni in govorni dejavnosti?

III. PEDAGOŠKOKOMUNIKACIJSKI VIDIK

- 1. Kakšni so bili odnosi v razredu (demokratični, avtokratični – Navedi primere!)?
- 2. Je učitelj učence bolj hvalil ali kritiziral (Primer!)?
- 3. Je upošteval učencevo osebnost (npr. s čakanjem na odgovor, s pohvalo...)?
- 4. Je učitelj enakomerno spodbujal vse učence (Kako je to storil – gibanje po razredu, govorne spodbude...) ali samo nekatere (po sposobnostih, naključno...)?
- 5. Kdo je več govoril, učitelj ali učenci?
- 6. So učenci samo odgovarjali na vprašanja ali so dajali tudi nove spodbude?

IV. KAJ BI PRI OPAZOVANI URI STORIL DRUGAČE? KAJ JE BILO V NJEJ NAJBOLJŠE?

Boža Krakar-Vogel
Filozofska fakulteta v Ljubljani

KOSOVELOV KONS. 5 – ŠE VEDNO IZZIV UČENCU IN UČITELJU*

Pred nami je ponovno Kosovelovo besedilo – »drobna konstrukcija – ena izmed središčnih in velikih Kosovelovih izpovedi« (Fatur), »resno pesniško dejanje z močnimi idejnimi podarkami« (Ocvirk), »znamenit, morda celo najznamenitejši Kosovelov Kons« (Vrečko), ki »ni samo eksperiment ali celo stranska faza v razvoju Kosovelove poezije« (Hladnik) – in naloga: *šolska interpretacija*, ki bi jo radi opravili čim bolj kosovelovsko, v skladu s svetom, v katerem je besedilo nastalo, z obliko, v katero je bilo dopesnjeno, in z nami, ki ga bomo razbirali. (Zanimivo je, da ga za Antologijo slov. poezije v 100. Novi reviji ni od 14 sodobnikov izbral nihče!) Kosovelov Kons. 5 je po novem UN uvrščen v 4. razred SŠ, v tematski sklop Avantgarda in eksperiment (gl. Berilo, 151) in tako zaključuje v tretjem razredu začeto in v četrtem nadaljevano temo o S. Kosovelu. Pred vami je poročilo o poizkusih in poti, ki jo zadnja leta ubiram z učenci skozi posamezne etape te teme, natančneje seveda o naslovni enoti; tudi v spodbudo za iskanje še izvirnejših rešitev!

Cilji. Določim(o) jih najprej, v njih vse, česar bi se radi »naučili« z monografsko predstavitevijo kraškega poeta: ob izbranih besedilih hkrati poglobljamo védenje o osrednjih slog. formacijah (ekspresionizmu, konstruktivizmu) in o Kosovelovi drugačnosti, izvirnosti (pri čemer mora biti »književna historika« .. omejena na bistvene zgodovinske strukture in primerjave med njimi« – Kos, Pdel); izluščimo Kosovelov estetski nazor; spoznamo bivanjsko izkušnjo človeka-ustvarjalca, tisto v njej, kar lahko obogati naš čas in hojo skozenj – do sebe; v 4. razredu utemeljimo še pomen primarnih virov (besedilna akribija) in vadimo metodologijo primerjalnega raziskovalnega dela; pesnika umestimo v sodobne umet. tokove (isti sklop v Berilu), predvsem pa želimo svežo interpretacijo z drugačnim končnim zapisom (ki naj iz vseh drobcev zraste v novi kons); učenci naj bodo domiselni soustvarjalci in čim manj pasivni poslušalci!

Pogoji. Več jih je: ustrezní program/smer (npr. naravoslovje), dobra motivacija, dovolj ustrezne literature (dane pravočasno), sistematično navajanje na sodelovanje-branje, na oblikovanje dnevnikov (branja; po Rosandiću), na pisne interpretacije esejističnega tipa (od krajših do daljših in tipkanih), dovolj časa (več ur si mirne vesti »ukradem«, saj je Kosovel učencem zelo blizu in ga zato lažje/učinkoviteje celovito spoznavamo, doživljamo, kot Prešerna, Cankarja...) in seveda precizno načrtovanje vseh učnih korakov, nalog, gradiva (prosojnic, posnetkov ipd.) ter smiselno vkomponiranje teme v predvidene sklope.

Nekaj didaktičnih izhodišč, ki usmerjajo uspešno delo: drži trditev, da je temeljna vloga umetnosti prebuditi pogovor med umetnikom in bralcem, ki umetnino soustvarja, da je za prvega izpoved, za drugega doživetje in spoznanje, za oba kvaliteta življenja (po A. Gerlovič), da torej pomeni pisati o literaturi pisati (tudi) o sebi (→ kreativno pisanje); drži spoznanje, da je besedilo odprto za vedno nove interpretacije, kar od učitelja zahteva nenehno odprtost za vse, kar bi učenci »sami odkrili in predlagali«, da je »pouk interpretacije soočanje toliko različnih doživetij obravnavanega besedila, kolikor je v razredu učencev«, da jih mora učitelj znati vgraditi »v končno podobo besedne umetnine«, sicer »interpretacija za učence ne bo prepričljiva« (Grosman 1989, 64–70); in drži sklep, da ni »mogoče razpravljati o knjiž. delu v šoli, ne da bi ga brali in ne da bi pri interpretaciji enakovredno sodelovali z učenci, z interesi, znanjem, izkušnjami, čustvi, mislimi in domišljijo« (Krakar 1991,

* Referat na II. Slovenističnih dnevih v Sežani.

11). Vse pópólnoma drži: zelo važno je spodbujanje interpretativnega sodelovanja (večine) učencev, saj jim pogovor z besedilom (in drugimi) posredno oblikuje podobo o svetu v sebi in ob sebi in sistem vrednot! Žal so ovira preskopo odmerjen čas, preveč učencev pa tudi usihanje sporočilnosti vsakdanjega ubesedovanja, če ne sploh tovrstne volje (←→ utrujenost, inertnost, gluhosti vseh vrst, entropija..!)

Potek posameznih učnih enot: (v seznamu domačega branja, danem ob koncu 2. razreda, so tudi Kosovelove Pesmi in konstrukcije; učenci naj bi pazljiveje prebrali Tragedijo.. ter si ob branju – kot so vajeni – zarisovali interpr. skice (tudi s citati), zanje lahko pobrskaajo po ZD, Dnevnikih, pismih; in – izpostavijo vse, kar bi lahko uporabili za končni zapis); predhodna ura: a) ob njenem koncu izvedem *pisni miniatarki* KRAS–KOSOVEL (učenci »vržejo« na list vse, kar jim tisti hip »prebudita« besedi: verze, metafore, besede, asociacije → sintetični zapis); b) *domača naloga*: učenci dobijo (na listu) tri pesmi: Murnov Sneg, Gradnikovo Zimo in Kosovelovo Drevo v snegu → doma zgoščeno in primerjalno določijo njihov tematski tloris, sorodnosti-razlike ter nekaj tipičnih, razvidnih slogovnih elementov → umestitev Kosovela;

1. ura: *motivacija* s sintezo miniatark; diskusijski *pretres dom. nalog*; krajši *biografski zaris* z ilustriranimi pesmimi, verzi, metaforami, mislimi (Vozil sem se!); ugotovimo Kosovelove osrednje teme (vplive); 2. ura (v knjižnici): v uvodni, ponovitveni del vtremo Kosovelove misli o lepoti (*estet. nazor*); interpretacija *Balade* o brinjevki (prim. obj. v LZ 1927 z ZD in rokopis v Obrazih, 16) gre v smer teze o smrti lepe duše/lepote (Zadavec;! F. Černigoj, Amanita, 1989); *zastranitev*: Trstenjakova ugotovitev, da gre v Srečkovem podpisu kar za »šifre imena in priimka« (1986, 172) → vsi konsi so ena sama šifra; (*vzg.*) *misel* o nedopustnosti spreminjanja avtorjeve volje oprem na Gspanove besede v Prostoru in času – revijo imam pri roki; analitični skici *Slutnje* (Polj v Kondorju) in *Ekstaze smrti* (po Berilu);

3. ura: pot vodi v življenje, k »poemi« *Tragedija na oceanu*: branje celotne, interpretacija posameznih pesmi in verzov (gl. komentar Legiše, Kondor in študijo Zadavca, Lirika, epika, dramatika); spodbudim branje drugačnih pesmi: *Integralov* (pr. Pesem št. X, Berilo!); *Integrale* predlagam v dom. branje in opozorim, naj iz njih izpišejo vse, kar bi »pojasnjevalo« Kons. 5;

4. *razred*: Tokrat se s Srečkom srečamo v sklopu o Liriki, ob Nokturnu; tedaj dam učencem kopijo rokopisa Kons. 5, ki naj jo pazljivo primerjajo z objavo v Berilu in ZD ter jo pisno interpretirajo, pri čemer morajo odgovoriti na vprašanja v Berilu. *Predhodna ura*: ob koncu izvedem pisno miniatarko DUŠA, učenci pa oddajo interpretacijo Kons. 5 (analiza →); 1. ura: *motivacija* z izpisom miniatark (Kosovel o duši?);

KONS. 5 – *opazovanje*, primerjava rkp. z objavami, pomen avtentičnega besedila: Prepisi za objave se po vrsti ločijo od izvirnika: že kar fotokopija na naslovnici *Integralov* (1967) in na str. 131 se ločita v 4 podrobnostih (in še rokopis je za slab centimeter premaknjen navzdol!), prepis na str. 130 pa se loči že v 9 podrobnostih (isti posnetek je tudi v Književnosti 1989, 367); objava v *Pesmih* je v 8 podrobnostih drugačna od izvirnika; čeprav je Gspan opozoril, da je »poseganje v integriteto besedila absolutno nedopustno« (PiČ 1973, 694), objava v ZD še vedno spreminja 7 podrobnosti (urednik opozarja, da je »tiskarski posnetek rokopisa mestoma okvarjen« – ZD II, 577); v *Slov. berilu* (1975) je drugačnih kar 11 podrobnosti (za AB je dodan enačaj, v naslovu pripisano konstrukcija), v *Faturjevem* članku se natis loči v 6, v *Zadavčevih* Elementih v 5, v *Hladnikovem* članku v 1 in v *Berilu* (1990) zopet v 8 podrobnostih – tako je tokrat *Kons. 5 prvič objavljen pravilno!* Drob-njakarsko pikolovstvo? Ne: le natančnost in spoštovanje pesnikove umetniške volje!

Kons. 5

Svoj je rlatu
i rlatu je svoj.

obojc = 0

0 = ∞

∞ = 0

A B ⊂

1, 2 3

Kdor imma duse
ne goticbue rlatu

Kdor imma duse
ne goticbue svojc.

7, A,
1

Rokopis:
NUK, Pesmi III,
št. 180

Branje – novi izziv. Nekaj rešitev nudijo interpretacije: tako bi znak za AB lahko prebrali kot »manj-še, manj-vredno, ponotrnanja, se pooseblja, širi, raste, se odpira, je ogrožen, razkolje...«, zadnjo besedo s končnim naglasom – zaradi rime IA, vejico med njima kot »in, ob, pred...«; glede ločil: Kosovel jih ni vseh zapisal, pa ne zato, ker jih ne bi znal, bolj zato, ker jih je hote pozabil, da bi bilo klasično še modernejše, razbito! Ponovno: kar je zapisal, je zapisal; kaže tudi elemente vizualnosti in konkretnosti zaradi česar »lektoriranje« temu prečudnemu in prečudovitemu konsu samo škodi!

Interpretacija učencev: v skladu z didaktičnimi izhodišči sedaj prisluhnemo izboru (predhodno oddanih) pisnih interpretacij učencev: sami lahko opravijo tudi izbor, izpis in posredovanje tipičnega in najboljšega ter prikaz onega, kar tudi v obliki sledi izvirniku; posredujejo tudi odgovore na vprašanja, zastavljena v Berilu (o pomenu matematičnih simbolov, o vsebini(?) pesmi, o zgradbi-konstrukciji, o tem, v čemer se kons loči od tradicionalne pesmi, in o eksperimentalnosti). Pred branjem opozorilo: da pazijo na vse, kar bi lahko vstavili v končni zapis (tega že oblikuje nekaj učencev). Predstavljam nekaj boljših primerov interpretacij, odlomkov in celotnih, tiste, ki so izvirniku bližje, in one, ki gredo v smer abstrakcije in »konstruktivnosti«:

»NOVA POEZIJA ZAHTEVA, DA SODELUJETE: JEMLJE VAS VASE.«
(P. Garnier)

– Naučimo se abecede in matematike, pri tem pozabljamo na dušo (Mojca).

– Kdor nima duše, ne potrebuje zlata, kajti njegov svet je zelo majhen, kdor pa jo ima, ga prav tako ne potrebuje, kajti že njegova duša je zlata. I, A – posmeh »oslovskemu svetu« (Tjaša).

– Brezdušni človek je zapolnjen z gnojem. Njegovo bistvo je smrad. Toda: gnoj je tudi koristna stvar! Pognojena zemlja dobro rodi! Duša = zlato (mogoče tudi več); ne potrebuje denarja → številčk. Napolnjena je z bistvom človeka, dobrim in slabim. Kapitalizem in denar preplavljata svet. Vsiljujeta drugačno zlato in drugačen denar. Na listu ostanejo madeži-črke. Ja, več mi pomenijo od gluhih številčk, ki se neprestano dvigajo in želijo postati višje, zagospodovati svetu. In morda jim to tudi uspeva (Matejka).

– Ljudje smo vse in hkrati nič, nenehno potujemo v neskončnost (Martina).

– V materialnem svetu je vse primerljivo, hkrati pa tudi ničevo. Za človeka je pomembna njegova ustvarjalnost, duša, njegov jaz. Vse ostalo, gnoj in zlato (med njima ni enačaja), je nič. Nič je dominantna osnova (Ivan).

– V meni gori plamen. Zadušijo ga v nič. Ki je brezčasen, ki mu ni konca, ki iz nič vedno prehaja v nič. V njem se vračaš v čas, ki si ga nekoč sanjal. V nič, v katerem je svet vulgarnega materializma veliko jedro vsake človeške misli. Nočem dobrote, ne poznam je, ne potrebujem sovraštva, ne poznam ga. Ne potrebujem gnoja in zlata, najdem ju v svojem vesolju (Martina).

5. jaz

Jaz sem zlato
ni zlato sem jaz

0 = 0

0 = ∞

∞ = 0

Kdor nima duše
ne potrebuje sebe
Kdor ima dušo
ne potrebuje zlata.

P. S.

jaz

(Lara)

– Realen prostor je zmožen definirati le koristno; gre za vprašanja preživetja, ki ga kmetu nudi gnoj, kapitalistu pa zlato; toda če je kmet še povezan z naravo, se ji je kapitalist že

odtujil, izneveril z vzpostavljanjem nenaravnih odnosov (enačenja); K. misel leti iz tega prostora, svoj irealni prostor čisti vplivov realnega.. konec: stik ustvarjalnega neba-poezije in zemlje (Janez).

– Zaprt, neskončno odprt, začarani konstrukt zlata se izničuje pod pritiskom drobne pesti, polne gnoja, ki se odpira v neskončnost. V neskončnost ali nič, izničenje ali zveličenje? Podiranje vrednot, norm, dogem. Neskončnost možnosti. Svoboda! (Boštjan).

– Gnoj je zlato – »Gnetel sem blato in naredil zlato« (Baudelaire)

$0 = \infty$ – »V življenju obstajajo trenutki, ko se čas in prostranost poglobita in občutek bitvanja neznansko povečata« (Baudelaire)

$AB <$ – »Večno bom ujet med bitji in števili!« (Baudelaire)

Kaj bom počel z življenjem, živetim brez duše? (Uroš)

– 5: znak, število, gnoj, zlato? Če imaš gnoj, ti prinese zlato (vprašaj direktorja KK Vipava ali kmeta!) . . . zlato je oblast in hkrati gnoj (← smrdi) . . . matematično $0 \neq \infty \wedge \infty \neq 0$ ker $0 = 0$ in $\infty = \infty$; $AB < 123$: ne razumem, to mora biti kod: AB provocira družbo (serijo), on (AB) umetnik... ali je nič? Iz nič se ne da narediti gnoja – nastanek sveta – nemogoče! On je konstrukcija nas, IA – rezultat? (Robert)

– MI OTROCI VESOLJA. TAKO MAJHNI V TEJ VESOLJNI NESKONČNOSTI. IN TAKO MAJHNI PRED ŽIVLJENJEM. PUSTIMO NAŠIM DUŠAM SVOBODO, PUSTIMO PTICAM, DA JIH PONESO MED ZVEZDE (Petra).

– Kosovelu se je svet obrnil na glavo.. ali pa se je sam postavil na glavo in zagledal svet pod drugačnim zornim kotom.. in videl je, kako smešni so ljudje, in videl je, kako slepi so ljudje.. Miže se potikajo okrog in grebejo kupe gnoja. Kot da bi bilo zlato. Ne vidiyo, zato zamenjujejo pojme, ne razpoznavajo vrednot, ne ločijo duše od zlata, zlata od gnoja, nič od neskončnosti.. Ah, za njih je važno, da si te pojme znanstveno dokazujejo.. Srečko – on ima dušo in ne potrebuje gnoja. Ostal bo na glavi in se norčeval iz sveta (Katja).

– Konstrukcija neskončnosti in ničnosti. Konstrukcija enakosti in veličine. Konstrukcija smradu in blišča. Vsa brezpomembnost v številu pet in neskončnost v zaporedni oznaki. Obup in vdanost v podčrtani besedi; in blazen boj je pozabil ločila v neenačajih. Če imaš zlato, si tu vse, z gnojem – nič. In sploh ni pomembno, kaj je tu. Vse je v neskončnosti. V pozabljivih spominih in izjalovljenih idejah. Oboje=0 JA. Raztrgane fotografije in z gnevom zalit obraz in slike bežijo (Vida).

2. ura: Sedaj učenec povzame teze osrednje literature o Konsu 5 (kot vedno jih predhodno razmnoži za sošolce!): a) ZD II (genezo pesmi od Jamnikove brošurice Gnoj je zlato do Kosovelovega zapisa v Dnevnik: »Zlata mrzlica. Ljudje imajo zlato mrzlico. Kapitalizem. Gnoj je zlato. Zlato je gnoj, ker ga zato uporabljajo. Kultura \equiv dekla, dekla kapitala.« – D VIII, 52); b) Vrečkov članek (sam dodam še misel iz Faturjeve interpretacije: »Kosovel je pesnik Krasa in smrti, je pa še veliko več / . . . / zdi se, da je njegova notranja, ustvarjalna biografija nenehno padanje in vstajanje, ki pa se vendarle nenehno vzpenja od 0 proti ∞ «; |in dve|iz Zadravčeve: »V imenu|človeka, ki|ima 'zlato srce', napada pesnik 'zlate dolarje', ki zastrupljajo človeka, napada kapitalistično produkcijo /.../ Z nobeno barvo ni izpovedal toliko pozitivnega in negativnega hkrati kot z zlato v satiričnem hiazmu (pojem!): Gnoj je zlato.« (232)-kons Zadravec slogovno »razloži« na str. 328, o zlati barvi pa se podrobneje razpiše na str. 231 v Elementih . . .). Učenec lahko povzame glavne Vrečkove teze kar po Hladniku (gl. niže), lahko pa kar po originalu (SSJKL XXII): navede Koso-

velove besede iz pisma D. Šandi o »borbeni lepoti«, vplive zenitizma (beseda v prostoru, novi etični človek), Vrečkov komentar Kosovelovega Članka ABC in številke v njem, ki da pomenijo »način pisanja, ki ga je konstruktivistični rokopis često uporabljal, saj mu je pomenil stenografska prizadevanja po skrajševanju že tako kratkih tekstov. Arabske številke povzemajo vse prejšnje prvine«, misel, ki kar sili k iskanju novih ekvivalentov, k dešifriranju, česar se je Vrečko lotil s koncem pesmi (I, A), ki »nadgradi vse tri logike, kapitalsko, matematično in pesniško«; c) *Hladnikov članek* (lahko samo tega!), v katerem se prvič natančneje domišlja ekvivalente znakom: A-gnoj, B-zlato, 1-človek, 2-njegova duša, 3-nov, drugačen odnos do sveta; alternativa, zapiše Hladnik, je svet brez potreb, je nepolaščevalni odnos do sveta, je soobstajanje I-zlata in A-gnoja, med členi ni odnosov imetja, potreb, koristnosti (JiS 1986/87); (zanimive so tudi izpeljave I. *Sakside*, ki je o konsu pisal med zadnjimi: povedati je manj od prešteti, nič je vse zato, ker je vse nič, umet. vrednote s števili niso merljive, zlati čoln ni iz zlata, umetnik se upira štetju, hoče človeka z zlatim srcem itd.) Dovolj spodbud in idej za svojo pot in iskanja – ter za najvažnejše: končni zapis!

Končna sinteza: med diskusijo dooblikujemo (kompleksni) *zapis* iz vsega, kar smo si o Kosovelu in njegovem Konsu pribeležili, tako, da njegovim vrsticam dopisujemo, sopostavljamo, dolepimo navedke, asociativne drobce, razlagalne okruške → nastaja interpretativna sestavljenka, nekakšen novi kons (razumevanja, razbiranja), povsem kosovelovski, tudi v izrazu in obliki identičen Srečkovemu življenjskemu in umetniškemu obrazu, kakršnega smo si dorisali v svojo dušo. Sprejeli smo izziv: razložiti Kosovela predvsem z njim samim, izluščiti konstante njegovega poetičnega sveta, globlje zavrtati v skrite pomenne znakov, v svo njihovo pahljačasto ekvi-inpolivalentnost, izoblikovati skico, ki naj ji čas doreka in domišlja končno podobo. Presenečeni smo ugotavljali, da je Kosovel marsikaj sam »razložil« in pojasnil, le na drugih mestih in z drugo besedo. Nastali zapis, sintezo, celovite interpretacije (ki ga predstavljam v parafrazirani, poenostavljeni obliki) kdo od učencev (na računalniku) estetsko dooblikuje (A3 format!) in tudi razmnoži za sošolce (primer je bil prikazan); 'kopije' potem v vsakem dozorevajo, kar dokazujejo šolske naloge ali ekskurzija v pesnikove kraje, saj se ob Kons. 5 (tistem na steni knjižnice) sliši znane kritične pripombe, pa tudi vrsto svežih idej. Preberimo sedaj pazljivo, kar (nam) je nastalo:

...

»Razbijte stari svet!« (Kons) – »nov svet ustvarjam« (Aja Baja) →
 »PESEM – KOMPLEKS« (:»sezidaš sliko« – Černigoju, jan. 24)

...

KONS. 5 – ?: oceno? vrednost? zaporedje (konsa 1 ni!)? sebe (peti otrok:
 Kvintilijan)? osebno izpoved? sintezo?

:rima: pet-svet? ↳ :»0 biti 5 minut sam« (Blizu polnoči)

– = formula novega človeka/sveta/etosa (»Človek kot posebljeni etos«
 (Kriza) → do njega: Z novo umetnostjo! (Kons: Z)

...

!začetek=paradoksen: »kons 5...gnoj« (»Bodi paradoksen!« – Obidovi, jul. 25)

GNOJ JE ZLATO
 IN ZLATO JE GNOJ,

– citat-izhodišče: jedko, posmehljivo izenačenje
 nasprotij: -lepega-zlata

= hiazem-odzrcaljenje;

: Ti. Jaz.

Jaz. Ti.

(Človek pred zrcalom)/

:Civilizacija je brez srca.

Srce je brez civilizacije.

(Kons)

→ (»Človek z zlatim srcem« umira – Na piramidi)

– grdega – gnoja

→ (»Ostani mrzlo srce!« – Kons ABC)

– tudi relativizacija (»Relativnost dela svet lep« – Obidovi, jul. 25)

– »... tako rabim v pesmi banalen izraz, ker mi tvori kontrast z nečim, kar je v pesmi posebnega, vzvišenega, zlatega. Ta kontrast vzbujata med slikama gibanje, življenje...« (D X, ZD III/1, 705)

→ pot: v zlato (st): »In naše sanje so suho zlato« (Z delom gradimo): funkcija umetnosti = spreminjane sveta, je zlatenje sveta = antirelativizacija = ustvarjalnost: »Pred mojim oknom ZLATO SADJE«

(Sedim in pišem) – POZOR: Naslovi!

OBOJE = 0 -iz-nič-enje, u-nič-enje vsega materialnega, buržujškega, uporabniškega,
0 = ∞ »koristnega«, zlate mrzlice (»če imaš zlato, si vse« – Vida): »PROSTOR
∞ = 0 0 ∞ 0« (Srce v alkoholu) – ni izhoda: »prostornina v glasu«-?

– »O, nič« (Delirij) ^ »In vse je nič!« (Sonet smrti) → vse uničiti →
»upepeljeno velemesto« (S.K.)

– »Vse je negativno. Šele negacija ustvarja pozitivnost, aktivnost« – (D VIII, ZD III/1, 677): »Človek mora preko mostu nihilizma« (Obidovi, jul. 25):

mora → »skozi ničišče

v rdeči kaos...« –

(Jesenski vihar)

– formula iskanja/poti:

»Iz kaosa v kozmos« (Odprto)

0 — ∞

»POVSOD JE KOZMOS: V VSAKI DUŠI« papirnata življenjska
(Smrt) | kultura |

destrukcija konstrukcija

– »vse = v ∞« (Vida)

– »neskončnost možnosti« (Boštjan)

→ pot: »Skozi ničišče... duh, srce, duša – troje ravnin v prostoru in troje dimenzij. Skozi ničišče negativizma bo potrebno iti, da pridemo res na pravo konstruktivno pot.« (D IX, ZD III/1, 700)

→ »IZ SEBE V NESKONČNOST« (Zenit) – naprej: prvi, drugi, tretji korak...

| A B < – človek! (besedujoči/snujoči/poetični) – pred potjo →

– »Skozi zlate črke sije v naše duše dan« (kdor ni živel)

POZOR: barve (troje barv... + zlata)!

– AB = daljica (končno z neskončnim številom točk), tudi krožnica (kjer je A = B v isti točki) = končni človek z neskončno (ustvarjalno) voljo/energijo (A-

ktivnostjo za B-odočnost), z dobroto, z dušo: toda ta je kot brinjevka ogrožena.

- AB: ubesedovanje sveta = umetnost/ik pod pritiski (A-narhije na B-alkanu): »Jaz sem sila, ki jo je razklala ostrina« (Ostri ritmi): ne-moč umetnosti/ika?!
- »Vedno je bila umetnost protiutež mehanični utilitaristično egoistični družbi!« (D VII, ZD III/1, 706)
- ima ubesedovanje sveta smisel, moč? — »Sezi z belo roko skozi noč!«

(Tragedija na oceanu)

1, 2 3 eden, več — sam je človek v svetu števil, preštevanj, merjenj, serij in veriženj: »Jaz nisem z vami, / sam s seboj hočem biti!« (Razočaranja), »Hiše so ograjene. Vsak človek zase. Družina. Sam zase. Kras. Kons. 5...« (D X, 35) — »Hočem proč od ljudi, da se jim približam. Sam, kakor sem.« (Finale)

- : »Zvezde so cinične : zgoščevanje — »Koncentracija je bistvo Ena, dva, tri, štiri, pet ustvarjanja« (D VII, ZD III/1, 659) = moderna vsak preklet, sinteza: »Ekspresionizem kombinatormi vsi, rike« (ZD III, 301)
- eden, dva, tri...« (Kons)

- ekvivalenti: 1. človek 2. duša 3. nov svet (Hladnik)

— »Pesem mora biti kakor voda.. To je tisti duh pesmi, duša in vsebina.. Ta duh mora oživljati pesem. V njej mora biti obraz človeka XX. st.: duše, telesa, razuma. Duše, ki oživlja, telesa, ki ji daje snov, razuma, ki ji da obliko.. Iščite duše!« (D X, ZD III/1, 706) —

- novi ekvivalenti: duša — duh — telo pesmi → NOVI ČLOVEK

- asociacija: »Voda 1, 2, 3, Mir Zenitistični štrudelj ABC. 1, 2, 3.. Vlak št. 123 v bodočnost.. združiti cel svet v formuli novega človeka (D VIII)

→ pot: »Vozil sem se z zlatim čolnom/po rdečih vodah večera.. jaz zlati mornar..« (Vozil sem se) → K ČLOVEKU (Kons: »truden.. strmi žalostno v zlati večer!«)

KDOR NIMA DUŠE
NE POTREBUJE ZLATA
KDOR IMA DUŠO
NE POTREBUJE GNOJA.

- novi človek ničesar ne rabi (biti/imeti): le drugačno besedo, le besedo → »evakuacija duš«
- zato mora/mo iz sveta porabništva, izenačevanj, od-tujevanj, »vrednotenj«, preštevanj, manipulacij (z nerazumljivimi simboli!), iz brez-duš-nosti, moramo: iztisniti gnoj →

- (zlata)duša = (bo) dovolj za rast = (bo) zlati gnoj: za mene, tebe in vse, bo resnična pozlata železnega veka; z njo bo prišla zlato — st ⇒ ZLATI ČOLN, nova umetnost, novi človek

— : trenutek trpkega dvoma: »zlati čoln — v močvirje?« (Sferično zrcalo) — bozrno obrodilo?

I, A

- sprva rahel posmeh, hkrati: DA, MORA \wedge BO!
- NE – le za dvom, obup, brezup; Da – za upor, človečenje!
- resnica = v Človeku je oboje (hkrati), soobstajajo pekel in nebo, višine in nižine, I in A, ožine in širine, zlato in gnoj, »zemlja \leftarrow sonce« (Konstelacije duha) \rightarrow ne le zazrtost vase, ampak tudi v sočloveka (kamor kaže umetnost): v njem je vse vesolje, je celovitost, je I + A \rightarrow

— celoviti človek rabi / ustvarja celoviti svet: takšnemu svetu, v katerem se bo zmoglo ustvarjalno družiti / izrabiti zlato in gnoj, sveto in posvetno, svetu, ki ne bo zgolj pollaščevalski, odtujevalen, svetu, v katerem bo človek človeku človek tudi po (resnično zlati) besedi, svetu, v katerem ne bo gluhe komunikacije, svetu, v katerem bo zakraljevala »zlatost nosečnosti« (Smole), svetu tvornega bratstva, neizmerne in nesebične ljubezni, svetu zlate poezije, razuma, srca, duše, kreativnosti in konstruktivnosti, v katerem se bo znalo / zmoglo razumeti in tvorno preseči vse negativizme, ničišča, de-in obstrukcije, svetu, ki bo pognojeval rasti zlatega sadja –
takemu svetu pritrjuje Kosovel, v takem svetu bo »sonce-človek« (Sodobna mrtvila); mu daje oceno odlično?

– Za konec še oblikovno-slogovna analiza in povezovanje z drugimi enotami istega sklopa: Oblika Kons. 5 razkriva izrazito vertikalo = pokončnost novega človeka! Opazni so ostanki kitičnosti in nekega reda v številu zlogov (tistih verzov, ki se dajo »prešteti«): prevladujejo petzložni! Odkrivamo elemente različnih slogov (sinkretizem): *ekspresionizma* (nasprotja, željo po duši-Bahr, po svetu iz duše-Edschmid, podrte norme-Kandinsky, podrti stavek-Zadavec); *konstruktivizma* (oblika je kompleks raznorodnih sestavin, zajetih od vsepovsod, zaradi česar najbolje odraža človekovo zapleteno duševnost-Nagy; prostorsko geometrijo-El Łissitzky); *zenitizma* (Kosovel ga je poznal od 1922, zapisal si je: »kons v umetnosti: zenit«, poznal je ideje o etičnem človeku, Micićevo sintagmo »iz sebe v neskončnost«, Gollovo: »današnja oblika je vertikala« – najgloblje doživetje stisniti v telegrame« – ali asketsko obliko; prim. Vrečko); *nadrealističnega* »svobodnega povezovanja asociacij« – Breton; gl. Berilo, 148; *futurizma* (razkrajjanje običajnega pomena besed, morda Hlebnikove »bodočnike« ali trditev, da so »nekateri črke že po svoji zunanji obliki take kot pojmi, stvari in živa bitja, katerih imena se začenjajo s takimi črkami« – cit. po Poniž 1978, 212; zanemarjanje pravopisa, ločil, likovno urejanje pesmi); gl. Marinettijev manifest in Podbevkovo pesem v Berilu, 143, 150; *dadaizma* (zvočno pesem in hotenje, da bi zvoku vsak izumil pomen-Ball, tezo, da besede učinkujejo kot podoba, pomen in zvok-Arp); gl. manifest v Berilu, 145; *letrizma* (že pred I. Isoujem Kosovel osamosvaja črke!); *konkretne poezije* (reflektiranje jezika, semantično, vizualno, akustično reduciranje znakov, uvajanje vizualne sintakse, atomizacija besed, ritem: moč odnosov, sočasno dogajanje besedne in nebesedne komunikacije; in še: »Osvobodite besede. Spoštujte besede. Ne dovolite, da jih usužnjijo stavki. Pustite jih, da zavzamejo svoj prostor.. Sleherna beseda je abstraktna slika. Prostornina v glasu..« – po Poniž) – kako je vse že pri S.K.! –; od tu vodi didaktična pot h Gomringerjevi Konstelaciji, Berilo, 152; tako se Kons. 5 preljuje v naš čas; kot nekakšen antipod sodobnim estetikam; tudi zato ni vseeno, kakšno varianto zapisa imamo pred seboj!

Navedenke:

Kosovel, Srečko 1925: Kons. 5, rkp. (objave še v Integralih, 1967; v Pesmih, 1969, ur. A. Ocvirk; v ZD II, 1974, ur. A. Ocvirk).

- Kosovel Srečko 1977: Zbrano delo III/1, ur. A. Ocvirk.
 Kosovel, Srečko 1977: Pesmi in konstrukcije, ur. A. Gspan, Kondor.
 Bohanec-Kos-Paternu-Zadravec 1975: Slovensko berilo III, Ljubljana.
 Kolšek-Kos-Lah-Logar-Šimenc 1990: Berilo IV (III, 1989), Maribor.
 Kos, Janko 1989: Književnost, Maribor.
 Berger, Aleš 1982: Srečko Kosovel, MK Ljubljana, Obrazi.
 Trstenjak, Anton 1986: Človek in njegova pisava, CZNG Ljubljana.
 Gspan, Alfonz 1973: Neznani Srečko Kosovel, Prostor in čas, št. 12.
 Fatur, Silvo 1978: Zapiski o Kosovelu, Primor. srečanja XII, 25.
 Zadravec Franc 1980: Elementi slov. moderne književnosti, Pomur. založba.
 Vrečko, Janez 1984: Kosovelov eksperiment: fantastičnost, realnost, materiali, Sodobnost 11.
 — 1985: Kosovel med Integrali in Konsi, Sodobnost 1.
 — 1986: Srečko Kosovel in konstruktivizem, SSJKL XXII.
 Hladnik, Miran 1987: Srečko Kosovel, Kons. 5., Jezik in slovstvo 112.
 Poniž, Denis 1978: Antologija konkretne in vizualne lirike, Kondor.
 Saksida, Igor 1988: Interpretacije Pesmi št. X, Konsa 5.. Sodobnost 3.
 Grosman, Meta 1989: Bralec in književnost, DZS Ljubljana.
 Kos, Janko 1991: Aktualna vprašanja knjiž. pouka IV, Prosv. delavec, 8. 4.
 Krakar-Vogel, Boža 1991: Skice za književno didaktiko, Ljubljana.
 Interpretacije učencev 1989–1991.

Marjan Štrancar
 Nova Gorica

POMEN RIME V PESNIŠKI ZBIRKI MAJE VIDMAR RAZDALJE TELESA

Nesporno je umetniško bistvo, privlačna draž pesniškega prvenca Maje Vidmar *Razdalje telesa* (1984) učinkovit spoj tematsko-motivnih in slogovnih prvin te poezije.¹ Avtoričina naslednja pesniška zbirka *Način vezave* (1988) pomeni nov način uresničitve poetike, ki je zapisana že v prvenčno zbirko. Tudi to je spodbudilo ponoven pogled na pesmi iz prve knjige. V pričujočem besedilu želim poezijo Vidmarjeve osvetliti z vidika rime, ki priteguje pozornost, ker se ne pojavlja v silabotoničnem ali silabičnem verzem sistem, temveč v prostem verz.

Prosti verz je v *Razdaljah telesa* kratek, pogosto omejen na eno samo besedo (s čimer se kaže za modernizem značilno osamosvajanje besede), prevladuje pa dvonaglasni verz. Že to prispeva k pretežni skladnosti verzne in metrične enote in tako lahko verz označimo kot sintaktični prosti verz,² tako značilnost pa mu podeljujejo tudi pogosto uporabljeni paralelizmi členov, anafore in rime. Rime krepijo ritmičnost besedil, kljub temu da ne zajamejo vseh verznihih izglasov in da se razmestitev rim ne podreja nobenemu vnaprejšnjemu vzorcu. Med enainštiridesetimi pesmimi je v zbirki le šest nerimanih. Pri ostalih se v zvočne paralelizme, rime, združuje od ene do pet različnih zvočnih skupin v verznihih koncih od zadnjega dejansko ali metrično naglašenege zloga naprej.³ Ponavljanje ene zvočne skupine se pojavlja v devetih pesmih, vendar so v prav tolikšnem številu pesmi ponovljene tudi po tri različne zvočne skupine. Štiri ponovljene zvočne skupine najdemo v šestih pesmih, dvojce ali pet takih skupin pa v petih pesmih. Namenoma nisem uporabila izraza rimani pari, saj se kar v osemnajstih pesmih pojavlja tro- ali do petčlensko rima. To pa že zagotavlja možnosti za raznovrstna zaporedja rim in s tem za zanimivo zvočno, ritmično in pomensko izrazitost besedil.

Preden pa skušam opredeliti učinek te izrazitosti, moram pojasniti še glasovno organizacijo rim v zbirki. Najpogostejše so t. i. prave rime, in sicer ženske in moške, medtem ko sta tekoči rimi le dve (krastačasta-kačasta (61),⁴ gledala-zagledala (37)). Nekaj primerov ženske rime: zareklo-zapeklo (19), tvoje-moje (13), kane-rane (25), nabiraš-umirjaš (85). Ženska rima se enkrat pojavi tudi kot raznonaglasna (glavo-adamovo (9)) ali nekajkrat kot zvočno sproščena rima (vesolje-zidovje (13), pletla-sedla (51), zvestobe-dolgove (85)). Moške rime so prave (oči-kosti (9), meč-več (29), bežim-zapustim (41), doma-voda (79)) ali v nekaj primerih raznonaglasne (iztegnjeno-privzdignjeno (17), izmučiva-počivava (27), cvetličnega-brezglasnega (37), izgnezdeno-razlomljeno (85)). Le nekaj je primerov asonance (pomladno-smukavo (9), globine-krike (13), bruha-muka (47), sama-postlana (41)). Zanimivo je, da tudi oblikoslovni paralelizmi, kot na primer: v željo-v prošnjo (27), postajal-bežal (31), v rima-nem sobesedilu delujejo kot rime. Prisotnost rime okrepi tudi druge zvočne figure, kot v pesmi, ki je sicer izjemna po svoji zarotitveni vsebini in temu primerni dvostišni ureditvi verzov (razen v zadnji, osmi kitici, ki je trivrstična) (19): *Če boš klical drugo, / se ti bo zareklo. // Kar meni je oddano, / vaju bo zapeklo.* Tak je začetek pesmi, kjer rimana verzna konca z nenaglašena končnima glasovoma o podarita enaka glasova tudi v nerimanihih koncihih verzov.

Struktura pesmi je v *Razdaljah telesa* razvidna in pomenljiva. K temu prispevata že kompozicijska logika ureditve motivov, ki se najpogosteje iz izhodiščne problematike prevesijo v sklep, in prevladujoča kitična členitev besedil. Med zgradbene prvine pa je treba prišteti tudi rimo. Dober primer za to je pesem na str. 59, kjer edini rimani par tvorita zadnja verza prve in druge kitice. Rimana zaključka

¹ Prim. V. Žerjal: Erotika in eksistenca v poeziji Maje Vidmar, Jezik in slovstvo 1987/88, št. 5

² Termin v svojih raziskavah vpeljuje Tone Pretnar kot nasprotje asintaktičnemu prostemu verz, za katerega je značilen razkorak med verzno in metrično enoto.

³ Prim. T. Pretnar: Klavzula in asonanca Strniševih pesniških besedil, Jezik in slovstvo 1974/75, št. 8

⁴ Številke v oklepajih označujejo stran v knjigi, na kateri je pesem, iz katere je vzet primer.

kitic sta poudarjena tudi zaradi enakega, amfibraškega ritma zadnjih verzov: *sledove in meje./ samičine žeje.* (U – U U – U U – U U – U).

Verjetno je prav zaradi pogoste sklepalne naravnosti besedila zadnja beseda večkrat rimana, in sicer pri dveh tretjinah rimanih besedil.⁵

Že v prej predstavljenem primeru sta oba člena rime na izpostavljenih mestih, taka lega pa zaostri vrednost zaključne rime tudi v besedilih z več rimanimi pari. V pesmi na str. 41 se druga, zadnja kitica začenja z verzom »*In že bežim*«, ki doživi svoj odmev prav v sklepnem, samo na eno besedo omejenem verzu »*zapustim*«, čeprav sta vmes še dva rimana para. Primer zvočno poudarjenega zaključka pesmi je tudi v pesmi na str. 51, kjer rima tudi zvočno označi že grafično prepoznavna pojasnjevalnosklepna verza, prvega, ki je samostojno zapisan po prvi kitici, in drugega, prav tako ločenega od druge kitice. Prvi sklep »*In nisva hotela*« sledi dvema predhodnima rimanima paroma »*pletla – sedla*« in »*cvetela – dela*«. Te, nekakšne zaporedne rime, med katerimi so seveda tudi nerimani verzi, dajejo kitici značaj zaključnosti, ki pa jo ponovno odpre posebej zapisani verz, saj prinaša nadštevilčni, tretji člen zadnje rime: »*hotela*«. Podobna struktura se ponovi ob drugi kitici, s to razliko, da prinaša štiri člene iste rime: »*bojiva – živiva – izliva – želiva*«, ki se seveda pojavi tudi v ločenem verzu: »*trpiva*«. Gre za skoncentriranost rim s končno napetostjo, ki se kaže v tem, da so zadnji trije členi v treh zaporednih verzih, ki so torej tesno skupaj, čeprav je zadnji grafično nekoliko odmaknjen. Pomen mesta, na katerem se rima pojavi, bi v tem primeru lahko povezali še s semantiko zadnje rimane besede »*trpiva*«, ki jo doživljamo prav med napetostjo, v katero jo pomika zgoščenost istovrstnih rim, ter trpno sprejetostjo, ki jo prinaša grafični odmik verza.

Preden pa predstavim semantiko rime tudi ob drugih primerih, moram opozoriti še na dve pogosti legi rim v *Razdaljah telesa*. Prva je v verzih paralelizmih, ki so s tem še popolnejši. Npr. v pesmi na str. 13, kjer se v zaporednih verzih pojavi oklepajoča rima: »*Tam padaš v globine,/ tam širiš vesolje,/ tam rušiš zidovje/ in seješ moje krike.*«

Zelo pogosto so rimani členi na stavčnih mejah in rima s tem krepi skladensko členjenost besedila. To pa pravzaprav poudarja logična razmerja v pesmi, kar je spet del kompozicijske preglednosti poezije Maje Vidmar. Npr. v pesmi na str. 29: »*Sanjala sem/ o polžji slini,/ natanko vidim tvojo pot/ po svoji bolečini.*«

Ponavljajočo se izpostavljeno lego rim v štirih pesmih nekoliko zmedejo notranje rime, ki se ponekod pojavijo ob stavčni meji ali pa na manj izpostavljenem delu verza. V pesmi na str. 85 je nekončni položaj rime mogoče razumeti zaradi druge zvočne figure oziroma še ene rime, ki jo poudarja grafični zapis: »*Izostrilo te je/ v robove, da v moje/ ljubo telo/ odtiskaš žlebove za to/ izgubljenost izgnezdno, za to/ lupino razlomljeno,/ za dosmrtni/razlet.*«

Primer notranjih rim v pesmi na str. 75 pa opozarja tudi na njihov oblikoslovni značaj. Vsi členi so namreč glagolski deležniki in prav glagolske rime so v tej poeziji najpogostejše: »*./jemala ali dojila in ti/ otroke/ rodila za mrtvi čas./ . . . /lovila, te enega samega/ spogleda prosila in brez tebe/ shodila v mrtvi čas.*«

Nekaj manj kot glagolskih je samostalniških rim, še manj pa pridevniških, ki pa so izrazite zaradi inverzij, v katerih se pojavljajo: *vratu cvetličnega – hladu brezglasnega* (37), *ščemetov zapuščenih – potešenih* (65), *odmikov nepodkupljivih – oči spogledljivih* (71).

Rim, ki bi povezovale besede različnih besednih vrst, je manj kot glagolskih ali samostalniških, kar kaže, da prevladuje enostaven način rimanja, pogost v ljudskem pesništvu. Vendar je preprosta le ena plat, saj, kot sem že omenila, rima s svojim položajem v pesmi podpira kompozicijo, ustvarja pa tudi nove semantične odnose. Rima je namreč posebno izrazilo, ki del predstavljenega sveta izpostavi, oceni,⁶ saj členi rime besede povezujejo v metaforične, sintagmatske ali antitezne odnose. Nekaj metafor iz zbirke: *glavo adamovo* (9), *moči noči* (13), *življenja poželenja* (33), *meje žeje* (59). Nekaj antitez: *oko bo temno* (55), *zapeljan kaznovan* (71), *kazen narazen* (91). Največ je primerov antitez: *tvo-*

⁵ To velja za pesmi na straneh 9, 13, 23, 25, 27, 29, 31, 41, 51, 53, 55, 59, 61, 63, 71, 73, 77, 79, 81, 85, 89 in 91.

⁶ Prim. T. Pretnar: O rimi v besedilu Marušičevega Škofjeloškega pasijona, Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana 1989.

je – moje (13), izmučiva – počivava (27), zapuščenih – potešenih (65), odletam – priletam (65). Mislim, da se avtorica najbolj zaveda prav te izrazne možnosti rime.

Pomen rime v pesniški zbirki Maje Vidmar *Razdalje telesa* je raznoter, saj zaradi svojega ponavljajočega značaja krepi ritem metrično nestalnega prostega verza, glede na lego v besedilu sooblikuje podarek sklepnega dela pesmi in omogoča preglednejšo stavčno logiko, zaradi prevladujočega gramatičnega mehanizma rimanja pa nastaja vtis ljudskega stiliziranja. Vendar je to le navidezna enostavnost, saj semantika rim kaže na zavestno uporabo rime kot izrazila za izražanje antitez. Vse to pa dokazuje, da je rima v prvencu Maje Vidmar kljub temu, da zajema le nekatere verzne konce, ali pa ravno zato zanimivo izrazno sredstvo te poezije.

Vita Žerjal-Pavlin
Ljubljana

Cenjene naročnike prosimo,

da nam letos do oktobra sporočijo morebitno spremembo

svojega naslova.

KRATKO, JEDRNATO, RAZUMLJIVO, PREGLEDNO

(Boža Krakar-Vogel: *Skice za književno didaktiko*, Ljubljana, Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1991; 32 str.)

Avtorica knjižice je brez dvoma ena od osrednjih slovenskih strokovnjakov za književno didaktiko; to trditev upravičuje tako njena strokovna bibliografija (ob člankih v Prosvetnem delavcu še njen Metodični sistem šolske interpretacije umetnostnega besedila v lanskem Jeziku in slovstvu, izredno zanimiv in koristen prispevek k teoriji šolske interpretacije, tudi glede njene povezanosti s teorijo človekovega spoznavanja oz. izkustvenega učenja nasploh) kot strnjen prikaz pglavitnih problemov, ki jih pred slavista postavlja književna didaktika, v njenem najnovejšem delu *Skice za književno didaktiko*.

V *Uvodnih pojasnilih* avtorica najprej razloži nastanek Skic, sledi protipostava izrazov didaktika in metodika, pa še prikaz omejitev »dometa« didaktike. Razdelek *Usposobljenost za poučevanje književnosti* prikazuje zapletenost in težavnost dela v razredu, saj mora biti učitelj strokovno, specialno didaktično in pedagoško komunikacijsko usposobljen. (Kar v praksi ni vedno tako, op. I. S.) Osrednji razdelek nosi naslov *Smotri pouka književnosti* in je tudi najboljše in najbolj sistematičen. Po opredelitvi pojma *smoter* (po slovenistični jezikoslovni tradiciji) avtorica postavi nekaj zanimivih trditev, in sicer:

- da na izoblikovanje smotrov vpliva bistvo predmetnosti,
- da so odločujoči temeljni vzgojni smotri kake družbe (trditev se veže na jezikovno didaktiko, ki jo pri nas razvija Olga Kunst-Gnamuš), a tudi posebnosti učencev in okolja,
- da so smotri: 1. razvijanje bralne kulture (glavni smoter), 2. razvijanje bralne sposobnosti, 3. Pridobivanje književnega znanja.

Smotri niso postavljeni kar tja v en dan, ampak so rezultat primerjave in povezave stališč in spoznanj slovenske literarne vede v delih M. Grosman, J. Kosa in B. Paternuja, ob tem pa so upoštevana tudi nekatera didaktična/metodična načela (V. Poljaka oz. D. Rosandića). Tako se v veliki meri pokaže, da je književna didaktika resnično interdisciplinarna, saj zajema v svoj strokovni instrumentarij (ki ga mnogi praktiki po krivem pojmujejo kot »orožarno« – op. I. S.) raznovrstna, včasih celo protislovna stališča tega ali onega strokovnjaka oz. te ali one znanstvene discipline. Delo Bože Krakar-Vogel je tudi v tem izredno korektno in koristno, saj, ne da bi se spuščalo v kritizerstvo, povezuje posamezna spoznanja v izviren, trden sistem, ki je uporaben kot teoretično izhodišče poučevanja književnosti. Velja poudariti, da je teza o osrednjosti razvijanja bralne kulture posebej privlačna, saj gre za stališče, ki književnosti ne pojmuje kot »suhega/mrtvega/sterilnega« dejstva, ki ga je treba na kar najbolj razumarski način prežvečiti in predelati v kupček podatkov in posplošitev, ampak pomeni avtorici bralna kultura poseben, pozitiven odnos do književne ustvarjalnosti nasploh, na kar opozarjajo tudi strokovnjaki s področja literarne vede. Vendar pa privlačnost s tem ne skopni: bralna kultura kot temeljni smoter je lahko vodilo interpretacije leposlovnega besedila tudi v osnovni šoli, saj narekuje ustrezen pristop k besedilu, torej tak, ki npr. Požrešnega volka (T. Pavček) ne bo nategoval na zgolj vzgojno ali poučno kopito. Leposlovje je pač, kot piše avtorica, »trajna človeška vrednota«, »možnost za duhovno bogatitev in osebnostno rast« (Skice, st. 9), oz. z besedami M. Grosman »razširitev razprave o življenjskih možnostih« (M. Grosman: Bralec in književnost, st. 23). Vprašanje kot *Ali pri nas še živijo volkovi in ali napadajo vasi* bo Pavčkov besedilo zvedlo na (za povrh še neustrezno) informacijo o stvarnosti, s tem pa se bo smoter razvijanja bralne kulture zastrl, saj informacijo človek najde pač drugje, in sicer hitreje in bolj temeljito kot v leposlovju. Navedene misli in pripombe ob njih še zdaleč ne izčrpajo kompleksnosti problema, ki bi se mu lahko reklo *izkrivljanje besedila* v šolski interpretaciji *v smeri moralizma in gnoseologizma* (O tem glej: J. Kos: Očrt literarne teorije, poglavje Bistvo besedne umetnosti.); želijo le opozoriti na premik, ki naj bi nastal v šolskem obravnavanju literature, če se upoštevajo smotri, kot jih razvrsti didaktična obdelava literature v Skicah. Ob tem

velja prikazati še *načeli*, zajeti v tej obdelavi – to sta: 1 *individualnost* stika z besedilom (osnova je konkretni učenčev stik), 2. *nadgraditev* prvotnega doživljanja preko sodelovanja učencev in učitelja (*kolektivnost* interpretacije), in sicer ob upoštevanju metodoloških zakonitosti in terminologije literarne vede.

Šolska interpretacija je zaporedje posebej poimenovanih in opredeljenih faz, ki jih je avtorica prevzela od D. Rosandića in jih dooblikovala z vnosom nekaterih ostalih opredelitev (npr. slovaškega jezikoslovca Josefa Mistrika). Uvodnim pojasnilom sledi prikaz posameznih faz; od uvodnega seznanjanja, motivacije in najave (naj omenimo zanimiv prikaz konkretnih motivacij), preko interpretativnega branja (kjer avtorica opozori na temeljni vir za dvig ravni glasnega branja besedila v šoli, to je na pogl. Fonetika besedila Slovenske slovnice Jožeta Toporišiča, ob še ostalih razmišljanjih o problemu ustreznega branja), do končnih in najkompleksnejših faz šolske interpretacije, to je šolske analize in sklepnih postopkov. Velja opozoriti na prikaz zahtevnosti šolske analize, tako glede na učiteljeve dejavnosti kot glede na razumske spoznavne dejavnosti učencev. Sklepni postopki zajemajo tvorjenje metabesedil, to je urejanje spoznanj o književnem delu, njegovo vrednotenje na podlagi inovativnosti, konteksta itd., s tem pa se obravnava besedila tudi sklene. Predvsem to poglavje je zlasti uporabno za pouk na srednješolski stopnji, manj pa na osnovnošolski, saj na tej umeščanje v širši kontekst še ne pride do izraza. To pa ne pomeni, da vrednotenje, na katerega avtorica posebej opozarja kot na bistveno sestavino interpretacije, v osnovni šoli ni sestavina bralčevega stika z besedilom – načela, ki veljajo za srednješolsko interpretacijo, so uporabna tudi v osnovni šoli, le da ob hkratnem upoštevanju specifičnosti pouka književnosti na nižji stopnji. Tako ni neupravičena misel, da so načela, kakor tudi posamezne obdelave faz, ki jih pred bralca prinašajo Skice, uporabna (ob ustreznih prilagoditvi) v celotnem procesu pouka književnosti, in tako to delo prerašča svojo navidezno omejenost zgolj na srednješolsko interpretacijo. Zanimiv je tudi prikaz načel obravnave daljših besedil, ki temelji zlasti na podrobni analizi v delu M. Grosman; veliko koristnega avtorica napiše tudi o pisnem preverjanju bralne sposobnosti, predvsem glede njegovega cilja in meril za ocenjevanje. Poseben podrazdelek *Pridobivanje književnega znanja kot smoter pouka književnosti* prinaša nekaj orisov možnosti za izboljšanje razporejenosti književnega znanja, podrazdelek *Pouk ustvarjalnega pisanja kot smoter književne vzgoje* pa spregovori o razvijanju umetnostnega (in neumetnostnega) izražanja, o odpravljanju psiholoških zavor itd. Knjigo zaključijo poglavje *O težavah v praksi*, kjer je beseda o perečih problemih pouka materinščine glede na njene razločevalne lastnosti (ob primerjavi z ostalimi predmeti), pa še o nepotrebnih, bolj čustveni kot argumentirani, kritičnosti do nastajajočega na področju književne didaktike, ki se druži s tarnanjem, da na Slovenskem na tem področju ni nič narejenega. Avtorica pokaže, tudi na predhodnih straneh, da temu ni tako; dodali bi lahko, da je tudi glede na korektno upoštevanje tradicije knjiga primer premišljenega in strokovno pretehtanega pristopa k odprtim vprašanjem, saj ob upoštevanju obstoječe tradicije le-to tudi nadgradi, s povezovanjem in uglasitvijo raznovrstnih pogledov na pouk leposlovja. Tako je knjiga lahko vsem študentom in diplomirancem, učencem in bodočim učnikom, dragocen priročnik in vodnik po mnogoplastnem »problemariju« književne didaktike.

Igor Saksida

Filozofska fakulteta v Ljubljani

Prejeli smo v oceno:

Heidi Aschenberg: **Eigennamen im Kindrbuch: eine textlinguistische Studie.** Tuebingen: Narr, 1991 - (Tuebinger Beitrage zur Linguistik; 351). 152 str.

Tipološki predstaviti pomembnejših teorij o imenih v luči Coserijevega besediloslovja sledi razpravljanje o vlogah lastnih imen v književnosti za otroke: poimenovanju reči ali osebe v njeni individualnosti, poetski evokaciji njenih lastnosti, opisni upodobitvi. Lastna imena so odločilna pri gradnji referencialne mreže besedila in pri njegovi estetiki.

Ludmilla Golubzowa: **Adverb und Sprachstil: Untersuchungen zur stilistischen Differenziertheit der russischen Literatursprache, insbesondere im lexikalischen Bereich.** München: Sagner, 1991. (Slavistische Beitrage; 269). 417 str.

Na Coserijevo teorijo jezikovne variantnosti (diatopična, diastratična in diafazična raznolikost) oprta analiza adverba v raznih zvrsteh oz. variantah, stilih ruskega knjižnega jezika.

Miran Hladnik: **Slovenska kmečka povest.** Ljubljana: Prešernova družba, 1990. 205 str.

Kmečka povest, ena od temeljnih (narodotvornih) vrst slovenske pripovedne proze, je teoretično opisana in opredeljena ter razvojno prikazana z žanrskega vidika. Terminološke distinkcije, statistična kvantifikacija (obseg besedil, vzponi in padci v produkciji tega žanra), zgradba kmečke povesti, njeni tipični motivi, teme in perspektive oz. ideje (za grunt, zemljo in domovino), družbenozgodovinske okoliščine komuniciranja med njenimi pisci in bralci, se opirajo na analizo obsežnega korpusa besedil (234), zajetega med 1859 in 1945. Knjiga se v načinu obravnave vzoruje pri svojem predmetu – je bralcu (tudi nestrokovnemu) prijazna; med dodatki (bibliografija kmečke povesti, druga pripovedna proza s kmečko tematiko, avtorji po obsegu opusa) vsebuje tudi kratke povzetke najpopularnejših povesti in kratko kmečko berilo.

Krešimir Nemeč: **Med literarno teorijo in zgodovino (razprave in eseji).** Prev. M. Smolič. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1990. 142 str.

Študije, nastale v časovnem razponu zadnjih desetih let, se posvečajo teoretičnim in literarnozgodovinskim temam novejšje in sodobne slovenske književnosti – v primerjavi s hrvaško, v metodoloških okvirih t. i. zagrebške šole (Žmegač, Flaker, Solar idr.) in novih dognanj svetovne literarne vede ter ob spodbudah tradicije zagrebške slovenistike (Ilešič, Slodnjak, Petre, Toporišič, Pogačnik). Osrediščajo se ob problemu metaliterarne refleksije v samih literarnih delih (intelektualizacija hrvaške in slovenske proze v 1. pol. 20. stol., struktura romana S poti Iz. Cankarja, roman v obdobju postmodernizma) in v literarni vedi (I. Prijatelj, F. Petre, A. Barac, slovenska literarna teorija po 2. svet. vojni), obravnavano pa je tudi razmerje med fikcijo in dejstvom v pripovedni prozi.

Jože Pogačnik: **Starejše slovensko slovstvo.** Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1990. 392 str.

Obdobja srednjega veka, reformacije in baroka, njihovi globalni kulturološki modeli, zgodovinske okoliščine, miselna izhodišča, slogovne poteze in poetika, posamezne slovstvene vrste in besedila so analizirana zlasti z vidika zgodovine literarnosti v besedilih iz časov, ko besedna umetnost še ni bila samostojen in neodvisen duhovni pojav.

Božena Tokarz: **Poetyka Nowej Fali.** Katowice: Uniwersytet Śląski, 1990. (Prace naukowe uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; 1173). 229 str.

Novi val je kulturna formacija, ki je od konca 60-tih let in v 70-tih na Poljskem kazala družbeno, politično in umetniško opozicijsko držo v raznih zvrsteh umetnosti. Pesništvo »novega vala«, generacije, rojene ok. 1945 (Barańczak, Krynicki, Zagajewski, Kornhauser, Karasek), se po svoji imanentni in programski poetiki deli na več smeri: lingvistično, družbeno-logistično, osebno in kulturnozgodovinsko. Skupna pa je etična drža, ki je vzporedna Zahodni kontrakulturi (svoboda, bratstvo, dobrota, resnica).

Pripravlil Marko Juvan

SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

Ljubljana, Aškerčeva 12

OBVESTILO

Slavistično društvo Slovenije obvešča svoje člane, da bo tradicionalno tridnevno slavistično zborovanje v dneh od 3.–5. oktobra 1991 v Mariboru (Unionska dvorana) in Ljutomeru.

Predavanja bodo na okvirni temi: **Slovenski jezik v stiku s slovanskimi jeziki in književnostmi – slovenski jezik v stiku z neslovanskimi sosedi.**

Organizatorji so: Slavistično društvo Slovenije, Kulturni forum Maribor, Slavistično društvo Maribor.

1. *Kulturni forum Maribor* (naslov: Univerzitetna knjižnica, Gospejna ul. 10, 62000 Maribor) sprejema prijave za prenočišča samo do 20. junija 1991. Po tem terminu bo vsak udeleženec sam skrbel za rezervacijo prenočišča v hotelih: Slavija, Turist, Orel, Zamorec, Habakuk-Pohorje.

2. *Kotizacija za udeležbo znaša 600 din.* Vključuje: Spominski zbornik o F. Miklošiču, program in tekoča obvestila. Prispevek za ekskurzijo ter gledališko predstavo bo vplačan na mestu.

3. Prosimo vse udeležence zborovanja (tudi tiste, ki ne potrebujejo rezervacije prenočišča), da *kotizacijo nakažejo do 15. septembra 1991* na naslov: *Kulturni forum Maribor, žiro račun: 51800-678-47894 s pripombo: Kotizacija za slavistično zborovanje.*

IO SDS vljudno prosi vse udeležence, da se držijo navodil organizatorjev in z zamudami ne otežujejo zahtevnega poslovanja.

Na svidenje v Mariboru!

Slavistično društvo Slovenije

Kulturni forum, SD Maribor

