

J
E Z I K
in
Clovstvo



VSEBINA

- Razprave in članki** **195** Marko Stabej
Oklepaji v slovenskem pesniškem jeziku — slovenski pesniški jezik v oklepaju
- 205** Miha Javornik
Socart — znanilec praznine
- 213** Jožica Čeh
Ēpitetoni v Źupanĉiĉevi poeziji
- Metodiĉne izkušnjje** **221** France Źagar
Metaforika, kot jo odkrivajo osnovnošolski uĉenci
- 226** Marina Pertot
O slovenšĉini v Źoli in zunaj nje na TrŹaškem
- V spomin** **231** Janez Rotar
Źlatko Vinĉe, 1922-1994
- Anketa** **233** Milena IvŹek
- Ocene in poroĉila** **235** Helena Poláková
Nova ĉeŹka knjiga o sestavi pesniŹkih besedil
- Gradivo** **237** Andrej Rozman
Sklepna prireditev znanstvenoraziskovalne dejavnosti Źtudentov bratislavske Filozofske fakultete

Jezik in slovstvo

Letnik XL, Źtevilka 6
Ljubljana, april 1994/95

ISSN 0021-6933

Ĉasopis izhaja meseĉno od oktobra do junija (8 Źtevilĉ)

Izdaja: Slavistiĉno druŹtvo Slovenije

UredniŹki odbor: Alenka Źivic-Dular (glavna in odgovorna urednica), Marko Juvan, Miha Javornik, Irena Novak-Popov (slovstvena zgodovina), Marja BeŹter, TomaŹ Sajovic (jezikoslovje), BoŹa Krakar-Vogel, Mojca Poznanoviĉ (didaktika jezika in knjiŹevnosti)

Predsednica ĉasopisnega sveta: Helga GluŹiĉ

Tehniĉni urednik: Samo Bertoncelj

Oprema naslovnice: Samo Lapajne

RaĉunalniŹka priprava: BBert grafika, Resljeva 4, Ljubljana

Tisk: VB&S d.o.o., Milana Majcna 4, Ljubljana

Naslov uredniŹtva: Jezik in slovstvo, AŹkerĉeva 2, Ljubljana 61000

Naroĉila sprejema uredniŹtvo JiS. Letna naroĉnina je 1500 SIT, cena posamezne Źtevilke 250 SIT, cena dvojne Źtevilke 320 SIT. Za dijake in Źtudente, ki dobijo revijo pri poverjenikih, je letna naroĉnina 800 SIT. Letna naroĉnina za evropske drŹave je 20 DEM, za neevropske drŹave pa 26 DEM.

Naklada 2000 izvodov.

Revijo gmotno podpirajo Ministrstvo za kulturo RS, Ministrstvo za Źolstvo in Źport RS, Ministrstvo za znanost in tehnologijo RS ter Znanstveni inŹtitut Filozofske fakultete.

Po mnenju Ministrstva za informiranje RS, Źt. 23/187-92, z dne 18. 3. 1992, sodi revija med proizvode informativnega znaĉaja, za katere se plaĉuje 5 procentni davek od prometa proizvodov.

Marko Stabej

UDK 886.3.081-1:801.73

Filozofska fakulteta v Ljubljani

Oklepaj v slovenskem pesniškem jeziku – slovenski pesniški jezik v oklepaju

Članek skuša pokazati, kako lahko stilistika drobnih jezikovnih pojavov osvetljuje razvojni lok slovenskega pesniškega jezika.

Gotovo se zdi nenavadno, da skušamo pesniški jezik in torej besedno umetnost opazovati skozi ozko okno nečrkovnega, neštevnega in nesimbolnega znamenja,¹ ločila, in sicer manj pogostega ločila, oklepaja. Toda pokaže se, da lahko tudi tak pogled seže precej daleč.

V slovenskih jezikovnih priročnikih je imel oklepaj med ločili največkrat negotovo mesto in le malo pozornosti,² vse do Slovenskega pravopisa 1962. Nekoliko temeljitejši opis vloge oklepaja lahko beremo pred tem le v Levčevem pravopisu:³

»Oklepaj pišemo, kadar hočemo pokazati, da posamezna beseda ali posamezni stavek med oklepajem, ki služi samo za pojasnilo in popolnjenje, ni v tesni zvezi s celotnim stavkom in bi se smela zategadelj pri branju tudi izpustiti, n. pr. *Jurčič (Dolenjec) in Prešeren (Gorenjec) kažeta v svojih spisih mnogo posebnosti svojega rojstnega kraja. — Rudolf IV. († 1365.) je Kranjsko povzdignil v vojvodino. Nalože zdaj namal (Bog ti nama greh odpusti)/ Vsak po dvanaest gorkih.*«

Obsežneje se z oklepajem ukvarja Načrt pravil za novi slovenski pravopis (1981, str. 103 in 104), največ o njem pa najdemo v Pravilih, prvi knjigi Slovenskega pravopisa (1990, str. 53-54, § 438-449). Njegove t. i. skladijske vloge so v Pravilih opisane takole:⁴

»Oklepaj loči 1. ponazoritve povedanega, 2. variacije in dopolnitve povedanega, 3. vrinjene stavke ali dele stavkov od glavnega dela povedi, 4. vsebinsko drugorodne povedi od drugih povedi, 5. dodatke piščočega v citiranem besedilu, 6. dele besede ali besedne zveze, ki so možna sestavina dela besede ali besedila ob oklepaju, in 7. podatke o virih od osnovega besedila.«

¹ Prim. Toporišičevo definicijo ločila v Jože Toporišič, Enciklopedija slovenskega jezika, Ljubljana 1992, str. 97.

² Prim. npr. Janežič/Sket, 9. izdaja, 1906, str. 22, § 43: »Razen teh ločil rabijo slovenščini še naslednja ločilna znamenja: (...) oklepaj (), kadar kako besedo ali kak rek v pojasnilo vmes vtaknemo; na pr. *Dober prijatelj (pa prijatelj ni vsak, ki se ponuja) in pa star denar sta veliko vredna.* (Slom.) « V prvi izdaji Breznikove slovnice (1916, str. 63, § 89) je prepisan Janežič-Sketov opis, v drugi, tretji in četrti izdaji oklepaj med ločili sploh ni omenjen. Izpuščen je tudi v Breznik-Ramovševem pravopisu 1935, ne omenjajo ga niti Bajec, Kolarič in Rupel v Slovenski slovnici 1956 ne Slovenski pravopis 1950. Nekoliko natančneje je vloga oklepaja opisana šele v Slovenskem pravopisu 1962 (str. 89, § 94): »V okrogle () ali poševne // oklepaje devljemo: a) besede, stavke, letnice ipd., ki natančneje pojasnjujejo: *Participi (deležniki) so v ljudskem govoru zelo redki. /.../ b) vrinjene stavke: *S prijateljem (tudi jaz imam prijatelja) sva šla počasi po drevoredu.* Namesto oklepaja lahko stoji tudi pomišljaj ali vejica.«*

³ Fran Levec: Slovenski pravopis, 1899, str. 119, § 774 in 775.

⁴ Navajamo brez ponazarjalnega gradiva in številč paragrafov.

Posplošeno so torej v oklepajih tiste izjave, ki so sicer del besedila, vendar ne neposredno oz. imajo drugoten besedilni status. Omenjeni Levčev opis vloge oklepaja lahko ponovimo z besediloslovnimi besedami: besedilo, ki ga od glavnega besedila loči oklepaj, za koherenco glavnega besedila ni nujno potrebno. Za oklepaje v pesniških besedilih pa tega največkrat ne moremo trditi, oziroma lahko ločimo dve glavni vlogi: nebesedilno, ki ustreza Levčevemu opisu, in besedilno, kjer ima tudi izjava v oklepaju posebno koherentno vrednost.

Vlogo oklepaja v slovenskem pesniškem jeziku bomo spremljali v razvojnem pogledu.

Začetek tistega, čemur lahko rečemo slovenski pesniški jezik, je v pesniških zbornikih Pisanice (1779, 1780 in 1781). V njih je oklepaj zastopan v različnih vlogah, ni pa tako pogost, da bi mu lahko pripisali stalno oblikovno vlogo oz. status stilema. Najprej naletimo v Vodnikovih Mili pesmi⁵ na oklepaje z navidez metajezikovno opombo:

*Nekar nobena [shivina ne hodi k'studentu, nobedn
Koker pastir ta dan (dans) s' pa]ho [shivino napas'*

L. Legiša (1977: 427) domneva, da je oblika *dans* postavljena v oklepaj, ker je občutena kot mašilo. Zanimivo pa je, da je oblika na metrično poudarjenem delu verza, in sicer v krepki poziciji pred pentemimerezo, zarezo v pentamtru.⁶ Čeprav bi na prvi pogled lahko sklepali, da je beseda v oklepajih samo pojasnilo in bi jo torej smeli po Levčevih besedah pri branju izpustiti, si moramo ob upoštevanju metričnih dejstev in širšega sobesedila premisliti. Zveza *ta dan* se pojavlja še v prejšnjem verzu in se navezuje na prvi verz pesmi: *Strashn, in'temne je dan, k'tir' nam nashe veselle odterga*. V verzu z oklepaji pa pride do anaforičnega preskoka: *ta dan = danes*. S tem se zveza *ta dan* pomensko in okoliščinsko prestavi v aktualni besedilni čas, v pesemsko sedanost, v čas izgovarjanja pesmi. Ta preskok se potrdi v naslednjem verzu: *Kojn! tudi dans ti na hodi na dopadejzho planino*, kjer *dans* ni med oklepaji. Torej pri našem prvem primeru pesniškega oklepaja ne gre samo za omilitev mašila ali za označitev pojasnila, ampak za posebno figuro, resda za današnji okus nekoliko nerodno, ki pa je lahko zapisana v tako zgoščeni obliki samo zaradi oklepaja. Oklepaji namreč marsikdaj nadomeščajo eksplicitne skladijsko-pomenske odnose oz. omogočajo odsotnost jezikovnih izrazil takih odnosov, kar bomo opazovali nekoliko pozneje.

Več oklepajev najdemo v drugem zvezku Pisanic. Najprej v Devovi Kranjskih modric žalovanje⁷ v verzih: *Inu vę she usęlej nam (kar [ste nam oblubile]/ Bellina nada[ste]!* (4) in *Smo v'eni lukni mę sedęle vse blęde./ Al' mutaste (navęm) al' [hive, al' mertve]* (6). V prvem primeru je v oklepaju argumentacijski vrivek, ki je v delnem nasprotju z vzkličnostjo glavne izjave. Ta vzkličnost v pesmi sledi dolgemu opisu prihoda pomladi in z oklepaji neomiljena stavčna utemeljitev bi take vrste izjavo ošibila. Za koherenco besedila je torej izjava v oklepaju sicer pomembna, vendar bi bila njena samostojnost na tem mestu v linearni razvrstitvi besedila moteča. V drugem primeru je v oklepaju izgovarjalčev komentar — *navęm*, ki je vrinjen med tri člene v ločnem prirednem odnosu. Stavčno-skladijsko gre za zgostitev, saj izjava v oklepaju nadomešča glavni stavek z veznikom oz. celo z delom povedka: → *ne vem, ali (smo bile) mutaste ali žive ali mrtve. Naslednji primer iz Devove Normalšole⁸ je podoben prvemu iz Kranjskih modric: *Shę dolgu brytva je tebe pod nōsam bryla./ K'sem tu (kar pubzhe [dej] shelej tebe uzhila*; izjava v oklepaju je bistvena za razumevanje pesmi oz. za avtorjev sporočilni namen: *nova normalka uči že fantiče tistega, kar so se prej učili

⁵ MILA PESM PEJTA P. MARKU A. D. SA ODHODNO, KADER JE V'LEJTU 1775. IS LUBLANE NA DUNEJ SHL. OD W.V. Pisanice 1779, str. 17. Navajamo po Legiši (1977: 36).

⁶ Besedo *dans* bi sicer lahko interpretirali tudi kot glasovno neuresničeno pojasnilo, vendar bi potem morali metrično zvezo *ta dan* interpretirati kot spondej, kar se zdi manj verjetno.

⁷ KRANJSKEH MODRIZ SHALUVANJE zhes tu predolgu gorider[hanje svoje] Bellina v'Lashkeh du[sh]lah. Pisanice 1780, str. 3-7 (Legiša 1977: 47-53).

⁸ NORMALSHOLA TA NARMLAJŠE TEH MODRIZ. Pisanice 1780, str. 33-36 (Lino Legiša, Pisanice 1779-1782, Ljubljana 1977: 106-113).

že skoraj odrasli ljudje. Podobno kot pri Vodnikovem (*dans*) tudi tukaj izjava v oklepaju napoveduje spremembo besedilne perspektive: oklepaj omogoča pomensko zgostitev, nato pa se podobna vsebina v naslednjih verzih razveže: *She môsh se bil, ko se ti kumej tu vganil./ Kar [dej en fant pove, ked be s'ozhmy mignil. Naslednji primer je iz epigrama Na Shkarkona:⁹ Shival hity k' njemu, vsa 'mu dapašti yshe./ Z lubęjne (męne on) de se je skupisshla./ Ješt: de prekumernu je dans vezhirjala.*

Tudi tukaj je v oklepaju sprememba besedilne perspektive, iz zunanjega opisa v izražanje mnenja, ki se razvito z nasprotjem *on*: *jaz* izkaže kot epigramatični smisel pesmi. Oklepaja bi bila lahko tu po današnjih merilih nadomeščena z vejico, vprašanje pa je, če bi bilo v času Pisanic že mogoče samo s pomočjo vejic zapisati tak skladijsko razmeroma zapleten stavek. Oklepaj z zelo podobno vsebino najdemo tudi v Pogovoru med Špelo in Meto,¹⁰ kjer gre za spremni stavek navideznega premege govora: *Pod tem ermenem mę (prav'jo) otsh'mo wendirjam/ Serzhno vojskuvati se;* podobno mesto najdemo tudi v Devovi Nezvestobi:¹¹ *On ofrę sę, ter krevlati/ Vidę eno babo sęm./ Tebi (ta [azhnę kremlati)/ Ješt prishla na pomozh sem.*

V Pisanicah je torej oklepaj sicer redko ločilo, ki pa ima nekaj posebnih vlog in ni njegova uporaba nič nenavadnega. Kaže pa, da se po Pisanicah oklepaj iz pesniškega jezika za nekaj časa v glavnem umakne. V Vodnikovih zbirkah oklepaja sploh ni, najdemo pa ga spet šele od tretjega zvezka Kranjske čbelice (KČ) naprej, in sicer predvsem v nebesedilni vlogi. V oklepaju so različna pojasnila, od tega, da gre za prevod, kdo je avtor in iz katerega jezika je besedilo prevedeno, do različnih zvrstnih pojasnil: *ROMANZA OD TURJASHKE ROSAMUNDE (s' shen[kimi a]jonancami)* (KČ III, str. 9), *MLADENEZH PER POTOKI (IS SCHILLERJA)* (KČ IV, str. 37), *O mraku (Po nemški.)* (KČ V, str. 86), *V spominj Matij Čopa. (Po gerški al latinski męri)* (KČ V, str. 88).¹²

Edini primer besedilnega oklepaja v KČ najdemo pri Prešernovem sonetu Ptujko-besedarjem (KČ III, str. 29), v drugi kvartini:

*Iz kotov vsih od Škjaptrov in Šhmanov
Takó, ko šrake gnjesdo, vkup noštmó
Bejede ptuje, s' njim' obogatimo
(Ne bod' jih treba) jesik Ilirjanov!*

Vsebinsko oklepaja je izjavljalčev neposreden komentar vsebine kvartine, pesemskega poziva, ki je seveda ironičen. Ironijo vzpostavljajo že prej posamezne besede in besedne zveze (*shalobarde, bogmeji*) in se s podobnimi sredstvi nadaljuje tudi pozneje, do zadnjega verza, ko je avtorjev odnos do teme neposredno jasen (seveda odklonilen). Izjava v oklepajih pa posrednost ironije zamenja za neposrednost komentarja, torej skuša avtor z njo podkrepiti sporazumevalni namen ali ga celo razkriti. Ta izjava je tako po smislu kot po skladijski podobi tako drugačna od glavnega poteka besedila, da je morala biti ločena z oklepaji.

Kot kaže, se je pozneje Prešeren sam zavedel, da je tak komentar odveč in da slabi moč ironije, saj je v Poezijah mesto spremenjeno:

*Iz kótov vsih od Škjaptrov do Šamánov
Tak, kákor sráke gnjéžda vkúp noštmó*

⁹ Na Shkarkona. Pisanice 1780, str. 37 (Legiša, n. d.: 115).

¹⁰ POGOVOR MED SHPELO, INU METHO Zhes fante, katiri se skrivajó; ke se boje, de be njih v 'lhovd nauřli. Pisanice 1780, str. 56-59 (Legiša, n. d.: 152-159).

¹¹ NASVESTOBA. Pisanice 1781, str. 40-48 (Legiša, n. d.: 240-257).

¹² Zaklepaj najdemo tudi v t. i. neskladijski vlogi, npr. za številko: 1) ali za zvezdico: *), ki označujeta opombo. V članku nas ta vloga oklepaja ne zanima. V nadaljevanju izpuščamo tudi oklepaje v nebesedilni vlogi, saj se ta ne spreminja in torej za pesniški jezik ni bistvena.

*Beséde ptúje, z njím' obogatímo
Slovénskíh nóvi jézik Ilirjánov.*

Komentar je izpuščen, četrti verz kvartine je sicer skladenjsko zapleten, kar je zlasti pri Prešernovih sonetih izrazil stilem, nikakor pa ni nejasen. Prešeren se je torej oklepaju izognil in upravičeno lahko domnevamo, da namenoma; verjetno ne le zato, da je poudaril ironijo, ampak tudi zato, ker se mu je zdelo, da uporaba oklepajev v strogi sonetni obliki povzroča preveliko ohlapnost in s tem neumetelnost skladenjsko-pomenskih razmerij. To bi bilo v temeljnem nasprotju z njegovo poetiko.

S Prešernovo intervencijo se besedilni oklepaj za precej časa umakne iz pesniškega jezika. Ne zapišejo ga ne Koseski, ne Levstik, ne Jenko.¹³ Marsikdaj ga v podobni vlogi nadomesti drugo ločilo, pomišljaj,¹⁴ vendar kaže, da so izjave med pomišljaji vendarle močnejše povezane z besedilom.¹⁵

Oklepaje spet zasledimo šele v Stritarjevih Pesmih (1869), pa še to samo v pesmi Bralcu,¹⁶ in sicer dvakrat:

*!...!
Jaz pojem kar tako,
(če pesem je žvrgolenje to)
ko ptica na veji poje
!...!*

in

*!...!
Če kdo morebiti se kje dobi,
(pri nas se godijo čudne reči)
da pesem ga moja pohujšuje
!...!*

Opazno je predvsem dejstvo, da je v oklepajih prvič cel verz, ki ima tako podobo vrinjenega stavka, delno po smislu oddaljenega od glavnega tematskega poteka. Vendar je ta oddaljenost le navidezna; v prvem primeru gre za humorno relativizacijo povedanega, pri drugem pa pravzaprav tudi. Če namreč drugo izjavo beremo z literarnozgodovinskim ozadjem, skupaj z avtorjem vemo, da ne bi bilo pohujšanje na slovenski literarni sceni nič čudnega in da je bilo pravzaprav že vnaprej skoraj popolnoma gotovo. Zanimivo je vprašanje, zakaj se oklepaj v pesniškem besedilu spet pojavi ravno pri Stritarju. Njegov Bralec je »p/rogramatična pesem, ki bi pravilno morala stati na začetku zbirke«. ¹⁷ Besedilo nima stalne verzne oblike in je tudi drugače precej svobodno in razgibano oblikovano. Menjavajo se perspektive, kar ne označujejo samo oklepaji, temveč tudi druga ločila, narekovaji (npr. *Ni »muza« se meni prikazala, / smehljaje se ni mi »lire« podala*), pomišljaji, dvopičja in tri pike. Sklepamo lahko torej, da ponovna raba oklepajev, hkrati z drugimi ločili, pomeni bolj sproščena merila oblikovanja pesniškega besedila.

¹³ Pesmi J. V. Koseskega so bile pregledane po izdaji iz l. 1870 (Razne dela pesniške in igrokazne Jovana Vesela — Koseskiga, finančnega svetovavca. Na svetlo dala in založila Matica Slovenska v Ljubljani). Levstikova in Jenkova poezija je bila pregledana po izdajah v Zbranih delih.

¹⁴ Medsebojno zamenljivost obeh ločil, oklepaja in pomišljaja, pri vrinjenem stavku omenjajo tudi Pravila (1990, str. 53, § 443).

¹⁵ Npr. v Kastelčevi pesmi Žena deklici (KČ V, str. 43): *Samica živéti — kar mislit' ne smem — / V grob raji bi tekla, odkrúto povém* ali *Hčerka Milica — / Men' podobna vsa — / V zibélki prestadko nasmeja se naj.*

¹⁶ Josip Stritar, ZD I, str. 94.

¹⁷ France Koblar, Opombe k Stritarjevemu ZD I, str. 459.

Vendar se oklepaj kljub Stritarjevi napovedi še ni takoj vrnil v slovenska pesniška besedila kot pogosto ločilo in s tem oblikovno sredstvo. V Gregorčičevi prvi knjigi Poezij (1882) nastopa samo v nebesedilnih vlogah, v Poezijah II (1888) pa ga spet srečamo v več besedilnih vlogah. Dva primera sta podobne narave kot Stritarjeva, oklepaj zajema enoverzno pojasnilo:

*In ko smo želeli na Velegrad,
(kdo vašo popiše zaslugo!)
tja smeli mi nismo z domačih livad
ker tam zasledili ste — kugo!*

(Velegrajska kuga, ZD I, str. 211)

*Pravico sem šel po svetu iskat,
(bil mlad sem še in neizkušen takrat)
pravico iskal sem, pred kojo enak !...!*

(Z grobov VI, ZD I, str. 229)

Podobnost s Stritarjevimi oklepaji je tako oblikovna kot sobesedilna. Obe Gregorčičevi pesmi sta tudi zelo pestri glede uporabe ločil, v obeh je tudi kar precej tipografskih poudarkov, poševnega tiska. Prva ima celo podoben besedilni namen kot Stritarjeva, namreč ironiziranje vsebine in s tem seveda njeno zanikanje.

Na tradicijo Pisanic pa se navezuje tretji Gregorčičev oklepaj:

*Evropi bil živ, nerazrušen je zid,
ki divje odbil je barbarstvo,
stal (sebi v pogubo, sovražniku v prid)
omiki je, svôbodi v varstvo.*

(Velikonočna, ZD I, str. 207)

Vsebino oklepaja sicer tu lahko razumemo kot pojasnilo, vendar ima oklepaj pravzaprav skladienjsko vlogo, saj omogoča zapleten skladienjski vzorec. Frazeološki skladienjski vzorec glagola stati, in sicer *stati komu v kaj,¹⁸ je tukaj zapolnjen četverno, in sicer s štirimi dajalniškimi in tremi predložnimi tožilniškimi dopolnili. Oklepaj skladienjsko enaka dopolnila pomensko hierarhično razvrsti, s tem je izjava hkrati izredno skladienjsko zgoščena in vendar pomensko popolnoma jasna. Ob primerjavi Gregorčičevega oklepaja s tistimi iz Pisanic lahko ugotovimo, da je sicer njihova vloga podobna, vendar je v Pisanicah njegova skladienjska zgoščevalnost samo neroden poskus ali celo verzni zasilni izhod, pri Gregorčiču pa popolnoma razvidno in umetelno zgoščevalno oblikovno sredstvo.

Oklepaj torej postane ob koncu 19. stoletja v pesniškem jeziku spet običajno ločilo, ki lahko prevzema različne besedilnooblikovne vloge. Zaradi sorazmerne redkosti še ni pravi stilem, raznolikost njegove uporabe pa govori tudi o vedno večji raznolikosti pesniškega jezika, oziroma o vedno večji sočasni množici jezikovnih sredstev in pesniških postopkov, ki jih pesniški jezik vase zajema.

Pričakovali bi, da postane v pesništvu Moderne z novimi vzgibi pesniškega jezika tudi oklepaj pogostejši. Vendar se to ne zgodi; ne najdemo ga ne v Župančičevi Čaši opojnosti, ne v Cankarjevi Erotiki, ne v Kettejevih pesmih,¹⁹ pri Murnu pa je smo en primer besedilnega oklepaja in še v tem je le opazka lirskega subjekta oz. pripovedovalca, torej je brez posebne besedilnooblikovne vloge:

¹⁸ Prim. Slovar slovenskega knjižnega jezika IV, str. 925: v frazeološkem gnezdu ima zgled *stati v bran skušnjavi* v razlago *upreti se, zoperstaviti se, s kvalifikatorjem star*. Podoben frazeološki skladienjski vzorec ima glagol *biti*, npr. *biti komu v kaj (biti komu v napoto)*, česar pod geslom *biti* v SSKJ ni.

¹⁹ Pregledano po prvi knjigi Kettejevega Zbranega dela.

*Tako je grešil, tako kazen dobil
prevzetni županek Pedanj...
(Prav se mu godi!)*

*A vi vsi,
kadar vrag vas slepi,
se spomnite nanj!*

(Vedomec, ZD I, str. 77)

Ob tem se kar vsiljuje domneva, da je nepričakovana odsotnost oklepaja v Moderni podobna odsotnosti oklepaja po razsvetljenskem pesništvu. Ob novih stilnih preskokih v oblikovanju pesniškega besedila se morda zdi tako ločilo preveč izpostavljeno, morda je njegova pojasnjevalna vloga ali vloga komentarja premalo poetična, preveč razumska (pri Moderni) ali premalo umetelna (pri Prešernu). Pesništvo Moderne, oziroma vsaj njegov omenjeni, zgodnji del, ima sicer zelo razgibano podobo glede loči; tri pike so po pogostosti in pomenski vlogi prvič pravilno stilem; veliko je pomišljajev in to v najrazličnejših vlogah, marsikdaj tudi takih, ki bi jih lahko prevzel oklepaj. Toda — oklepaja ni.

Spet se pojavi šele čez nekaj let in v delu slovenskega pesništva prvič postane pravi stilem. Poleg »zgodovinskih«, tradicionalnih vlog prevzeme oklepaj v skladu z drugačnim razumevanjem pesniškega jezika in besedila nove besedilnooblikovne vloge.

Pri prvem Župančičevem primeru se to še ne kaže tako očitno:

l...l

*Nič drugega — a on je vedel vse
in videl vse:
debel gospod okroglih, mastnih lic —
smehlja se vedno, mane si roké —
debel gospod je kupil kip;*

*Če ga uvrstil je med svojo zbirko,
med Afrodite in pijane Bakhe.
»Gospoda moja« — on je videl vso
gospodo in debelega gospoda
(smehlja se vedno, mane si roké) —
»izvólite — tu — zadnja pridobitev:
Krist v družbi taki — ni li to kontrast
preimeniten...?«*

(V galeriji, ZD I, str. 173)

Izjava v oklepaju je popolnoma ponovljena, le da je ob prvi pojavitvi med pomišljaji. S tem se nam najprej potrdi že izrečena teza, da so izjave med pomišljaji močnejše oz. neposredne povezane z glavnim besedilom. Prvič je namreč izjava *smehlja se vedno, mane si roké* le deloma vrinjeni stavek, saj ima po drugi strani lahko tudi status glavnega stavka, seveda zaradi neposredno ponovljenega osebka *debel gospod*. Ko se izjava ponovi, je sicer sama enaka, vendar v drugačnem skladenjskem okolju in se šele tu osamosvoji, kar je dodatno označeno z oklepajem. Župančič tako napoveduje novo možno vlogo oklepaja v pesniškem besedilu, in sicer vlogo ločila, ki omogoča posebno kohezijo vsebovanih izjav in s tem vzpostavljanje posebnega besedilnega koherentnega pramena, ki je od glavne koherence besedila delno ločen.

Naslednji Župančičev oklepaj ima na prvi pogled tradicionalno vlogo:

l...l

*in njo sem videl, ki sem dal ji dušo:
metulj se bil bi zmotil in priletel*

*ji na oko, tako je bilo roža
v dneh, ko ljubezen cvèla je iz njega;
najbolj sem videl njo. (Oko, si motno?
Bolesti išči svoje — noč bo dan
in kamen bo kristal.) V nje grob sem videl,
v mrak skozi kamen kakor v roževino
mi šel je pogled!...*

(Vizija, ZD II, str. 52)

Že iz citiranega odlomka je jasno, da izjava v oklepaju ni le navaden komentar in da oklepaj nima posebne skladienske vloge, še jasneje pa se to pokaže ob branju celega besedila. Izjava v oklepaju je smiselno samostojna in koherentno skoraj neodvisna. Z ostalim besedilom je sicer povezana z nekaterimi pomenskimi polji, tako z *vidno zaznavanje in *noč, vendar je bistveno drugačna v izjavljalni perspektivi. V glavnem besedilu lirski izjavljalec opisuje svojo vizijo, in sicer v narativno-deskriptivnem tematskem poteku, z glagolskim preteklikom, značilnim za pripovednost. Izjava v oklepaju pa je nagovor, torej je njena podoba temeljno drugačna. Čeprav je besedilni naslovnik nagovora *oko*, gre pri tem za metaforo oz. metonimijo, ki jo lahko v grobem razumemo kot samonagovor lirskega izjavljalca. Tako je izjava sicer umeščena v besedilo, vendar nima le vloge komentarja, ampak s svojo samostojnostjo besedilu prinaša dodatno perspektivo in mu rahlja koherenco.

Obe Župančičevi prenovljeni vlogi oklepaja lahko razviti opazujemo pri drugih slovenskih pesnikih po Moderni. Prvo vlogo, torej omogočanje vzpostavljanja posebne koherence med izjavami v oklepaju, npr. pri Kosovelu v pesmi Vidim, te mati:

*Vidim te, mati: stopaš po klancu
(v temnem stolpu jutro zvoni) —
hiše so tihe, polja še spijo,
le v tvojem oknu še luč gori.*

*Ah, tako, mati, pokleknil bi, mati,
(zvonjenje razliva se v polja temna) —
tako bi pred tebe stopil, popotnik,
in razodel ti povest srca.*

*Žalostna je ta povest, o mati,
(zvon je odklenkal v polja temna) —
vračam se, mati, vračam se, mati,
da zdaj za vedno ostanem doma.*

*Vidim te mati: stopaš po klancu
(v temnem stolpu jutro zvoni) —
hiše so tihe, polja še spijo,
le v tvojem oknu še luč gori.*

(ZD I, 1946, str. 122)

Drugi verzi v vseh štirih kiticah so v oklepajih. Izjave, ki so tako ločene od besedila, so zaradi oklepajev že na pogled povezane med seboj; povezuje pa jih tudi podoben smisel oz. skoraj enako pomensko polje, ki je vsakič uresničeno le nekoliko drugače. Koherentni pramen teh izjav je sicer povezan tudi z glavnim besedilom, in sicer s pomenskim poljem *tema, vendar je vendarle perspektiva izjav v oklepaju temeljno drugačna. Kontrast med obema besedilnima pramenoma povzročata tudi izrazita ločenost pomenskih polj *zvok v oklepajih in *vidno zaznavanje v glavnem besedilu. Pravzaprav gre za negativ postopka, ki smo ga opazovali v Župančičevi Viziji: tam je bil v oklepaju nagovor, med siceršnjo pripovednostjo oz. opisnostjo, pri Kosovelu pa je nagovor glavna

perspektiva besedila, opisni del pa je v oklepajih. Čeprav je taka raba oklepajev novost v slovenskem pesniškem jeziku, pa spominja na zelo staro pesniško oblikovno sredstvo, na refren.

Zelo dober primer za združenost obeh župančičevskih vlog oklepaja najdemo v uvodni pesmi zbirke *Žalostne roke* (1922) Antona Vodnika:

*Okna zagrnil sem z rožami...
Iz somračnih čašastih ur
je velo dehtenje
toplega cvetja...
(Neke daljne bele ročice so morale misliti nanj).*

*In bil sem čoln na zlati vodi sanj.
O — in bil sem sredi vetra belih perotnic
kot plamen, ki si kakor klic
išče čudežnih poti
v zrcalne sanjane strani...
(Na nemi meji čaka nekdo nanj...)*

*Morda pride k njemu:
nov zvok bo pel v godbi sanj...*

Oklepaj je tudi tu znak za zamenjano besedilno perspektivo izjave in hkrati za povezanost obeh izjav. Vendar gre pri A. Vodniku že za bistveno drugačen besedilni svet kot pri Župančiču; besedilo ima ohlapnejšo koherenco. Izjave v oklepajih so z ostalim besedilom povezane s posebno, zapleteno anaforično figuro: anaforična zaimka *nanj* namreč nimata besedilnoskladenjske odnosnice. Njuna smiselna odnosnica torej postane lirski subjekt, z drugimi besedami, lirski subjekt (znak zanj so prvoosebne glagolske oblike) in lirski izjavljalec (znak zanj sta izjavi v oklepaju) sta v besedilu ločena. Obe perspektivi se združita šele v zadnjem dvostišju.²⁰

Slovensko pesništvo po Moderni sprejme oklepaj kot običajno sredstvo pesniškega jezika in vsaj pri nekaterih pesnikih postane oklepaj razmeroma pogost stilem, zlasti pri Antonu Podbevšku, Antonu Vodniku, Srečku Kosovelu in Miranu Jarcu. Odločitev za rabo oklepaja je povezana z širšo posameznikovo poetiko pesniškega jezika, saj je tudi nekaj avtorjev, pri katerih oklepaja ni, npr. Alojz Gradnik, France Bevk, Edvard Kocbek in Božo Vodušek. Ne glede na to odtlej oklepaj v slovenskem pesništvu nikoli več popolnoma ne izgine, ampak prevzema nove vloge, toda vedno z zasidranostjo v zgodovini slovenskega pesniškega jezika. Za dokaz naj bosta dve skrajnosti:

*!...!
Vidiva jezik, vizionarsko (s)početje
vélikih in majhnih, sled peze gromozanske
razlike rodovom, kako večše spregovori
v bokih in vsaj v dveh srcih vaške učiteljice.
!...!*

(Ivo Stropnik: Jezik)²¹

in

*(Grizljal sem svinčnik ves preljudi dan
in silil se z eno samo vrstico,*

²⁰ Obsežno analizo Vodnikove pesmi prim. v Marko Stabej, *Pesniški jezik prve polovice 20. stol. Magistrska naloga*, Filozofska fakulteta, Ljubljana 1994, str. 113-124.

²¹ V: Ivo Stropnik, *Skrivalnica v očesu*, Velenje 1993, str. 32.

*kakor da bi z neba vabikal ptico,
naj pride sest mi na odprto dlan,
pa nič; a bežni spanec je doklical,
ko sem sede zakinkal poklapan,
neznane verze mi z obrobja sanj
— Obenem Luč, Lepoto In Resnico —*

*da sem samo strmel pobit pobožen,
pred silo, ki je budnost ne pozna,
saj roža je bila v imenu rože,*

velo srce v rečenosti srca...

Buden ne vem ne teme ne besed.

A je, pod zvezdami, tak sonet)

(Milan Jesih)²²

Stropnik uporabi oklepaj za drobno zgostitev pomenov dveh besed in hkrati za besedno igro,²³ Jesih pa postavi v oklepaj cel zadnji sonet svoje zbirke in s tem še posebej označi, da je sonet o sonetu nekaj drugega kot vsak drug sonet.

Zgodba o oklepaju v slovenskem pesniškem jeziku je hkrati zgodba o pesniškem jeziku samem. Od Vodnikovega (*dans*) do Stropnikovega (*s*)početi in Jesihovega soneta v oklepaju je dolga pot; začetna negotovost pesniškega jezika se je izgubila in v dveh stoletjih prerasla v današnjo bogato raznolikost oblikovnih postopkov in stilnih sredstev. Vendar bo ta raznolikost v sebi zmeraj nosila tudi začetno negotovost.

Prvi vnos ob pojmu socart je, da ... je hibridnega značaja, pri čemer jo na eni strani označujejo sestavine sovjetske kulture, na drugi pa nekaj, kar je podobno ameriškemu popartu. Socart se je tako kot popart sprva pojavil v slikarstvu — predvsem kot neka vrsta »doktrarije«, s katero se je odzival na takratno idejno, estetsko in politično naravnost sovjetske družbe. Rečeno drugače — gre za terapijo, s katero se je umetnik skušal rešiti ujetosti v konformistične in utopične idejne sheme o idealni družbi v okviru socialistične doktrine. V prvih korakih socarta je tako viden poskus, da s kritiko ideoloških in estetskih klišejev umetnik spet do vrednosti individualnosti, ki se je več kot 50 let stapljala s kolektivnim jazonom. Slikar Boris Osoj je to nedvoumno povedal, ko je zapisal, da socartiščina umetnost pomeni strategijo osebne rešitve, kjer je umetnik daleč od utopičnih vzgojnih teženj. Socart je tako način, kako naj bi se s strani umetnik naučil biti svoboden, pri čemer pa nikakor ne gre za to, da bi se umetnik skušal oz. izkločiti predstavljal kot model za ...

V socartu je umetnik ... je hibridnega značaja, pri čemer jo na eni strani označujejo sestavine sovjetske kulture, na drugi pa nekaj, kar je podobno ameriškemu popartu. Socart se je tako kot popart sprva pojavil v slikarstvu — predvsem kot neka vrsta »doktrarije«, s katero se je odzival na takratno idejno, estetsko in politično naravnost sovjetske družbe. Rečeno drugače — gre za terapijo, s katero se je umetnik skušal rešiti ujetosti v konformistične in utopične idejne sheme o idealni družbi v okviru socialistične doktrine. V prvih korakih socarta je tako viden poskus, da s kritiko ideoloških in estetskih klišejev umetnik spet do vrednosti individualnosti, ki se je več kot 50 let stapljala s kolektivnim jazonom. Slikar Boris Osoj je to nedvoumno povedal, ko je zapisal, da socartiščina umetnost pomeni strategijo osebne rešitve, kjer je umetnik daleč od utopičnih vzgojnih teženj. Socart je tako način, kako naj bi se s strani umetnik naučil biti svoboden, pri čemer pa nikakor ne gre za to, da bi se umetnik skušal oz. izkločiti predstavljal kot model za ...

²² V: Milan Jesih, Soneti, Celovec 1989, str. 93.

²³ Stropnik s tem dokazuje našo tezo, da je tudi po pravopisu neskladnjska raba oklepaja lahko besedilna.

perspektiva besedila, opisni del pa jev oklepajih. Čeprav je slovenski pesniški jezik v 19. stoletju prejel vpliv francoskega pesniškega jezika, pa spominja na zelo staro pesniško obliko.

Zelo dober primer za združenost obeh župančičevskih vlogov je pesnikova zbirka *Zalostne roke* (1922) Antona Vodnika:

*Okna zagrnji sem z rožami...
 Iz sončnih žalostih ur
 je velo dehtenje
 toplega cvetja...
 (Neka daljne bele ročice so morale misliti nanj).
 In bil sem dobi na ržati vodi sanj
 O — in bil sem sredi vepra belih perotnic
 kot plamen, ki si kakor klic
 išče čudežnik poti*

— Oprema Luč, I. splošna izdaja
 da sem samo strelal proti pobožan,
 pred silo, ki je budnost ne potna,
 saj roka je bila v imanu roke.
 velo srce v tedenosti srca...
 Buden ne vem ne teme ne besed.
 A je, pod zvezdami, tok sonca)
 (Milan Jeseničnik)

Stropnik uporabi oklepaj za drobno zgovornost pomenov dveh besed in izrazi besednjico. Pesnik pa postavi v oklepaj cel zadnji sonet zbirke in s tem izpostavi celoten sonet kot nekaj drugega kot vsak drug sonet.

Morda pride k njemu:

Zgodba o oklepaju v slovenskem pesniškem jeziku je hkrati zgodba o zgodovini jezika. Vodnikovega (dva) do Stropnikovega (s) početi in Jesihovega soneta v oklepaju je dolga pot; zgodba o oklepaju v slovenskem jeziku se je izvijala in v dveh vlogah v 19. stoletju. Prva vloga oklepaja je bila v besedilu, druga v besednjici. V besedilu je oklepaj služil za izražanje koherenčne, izjave v oklepaju so z ostalimi besedilnimi povezavami imale ohlapnejšo koherenco. Izjave v oklepaju so z ostalimi besedilnimi povezavami imale anaforično figuro: anaforične zaimke *ona, njemu, njimata* besedilno-izjavejske odnose. Njena smiselna odnosi torej postane lirski subjekt, z drugimi besedami, lirski subjekt (znak zanj so prvoosebne glagolske oblike) in lirski izjavljalec (znak zanj sta izjavi v oklepaju) sta v besedilu ločena. Obe perspektivi se združita šele v zadnjem dvestišju.²⁰

Slovensko pesništvo po Moderni sprejme oklepaj kot običajno sredstvo pesniškega jezika in vsaj pri nekaterih pesnikih postane oklepaj razmeroma pogost stilni, zlasti pri Antonu Podbevšku, Antonu Vodniku, Srečku Kosovelu in Milanu Jarcu. Odločitev za rabo oklepaja je povezana z širšo

Marko Stabej

UDK 886.3.081-1:801.73

SUMMARY

BRACKETS IN THE SLOVENE POETIC LANGUAGE

The article shows how the textual linguistics of small linguistic phenomena can shed light on the bow of the Slovene poetic language.

Brackets are a less commonly used mark of punctuation, their role in literary language was adequately and amply described only in the recent *Slovenski pravopis* (1990). The article proposes two labels for the role of brackets in verse texts: a textual and a non-textual role. In the first role the statement in brackets is essential for the coherence of a text, while in the other this is not the case. The article analyzes in more detail the textual role of brackets.

In the Slovene poetic language brackets had been until the twentieth century a comparatively rarely used mark of punctuation. In the first analyzed example from the verse almanac *Pisanice* (1779) the statement in brackets has a special role in the development of the textual theme,

while it at the same time enables the corresponding terseness of the statement. These two textual roles of brackets have then been developed and used with regard to the individual style and period.

Two literary periods did not use brackets; the period after the beginning of the Slovene poetic language and before the first peak of Slovene poetry with Prešeren's collection *Poezije* (1847), and the emerging period of the Modern. It seems that the first period avoided brackets for their textual laxness or lack of sophistication, while the other because of their explanatory role or too great a rationalizing effect.

In the twentieth century textual brackets become a very frequent punctuation mark and thus a special style of the Slovene poetic language. Their role is extended to a variety of uses, from the tiny figures to the global textual structuring.

Miha Javornik

Filozofska fakulteta v Ljubljani

UDK 882.09:75(47)"197/199"

UDK 82.015.19 PM

Socart — znanilec praznine

Beseda socart se je pojavila v Sovjetski zvezi leta 1972, in sicer povsem naključno. Gre za sklop dveh besed: socializem in art. V drugem delu nastopa angleški izraz za umetnost (art), kar ni naključno, saj se socart veže na umetnostni pojav, ki zaznamuje kulturo ZDA v 60. letih — t. i. popart. *Izumitelja* (kot imenujeta sama sebe) besede socart Vitalij Komar in Aleksandr Melamid pravita: »Besedo soc-art smo si izmislili v neki podmoskovski leseni koči, zameteni s snegom. Greli smo se z vodko in pripravljali načrt za poletni pionirski tabor v jubilejnem letu 1972. Tiste dni smo to besedo s klicajem na koncu napisali s čopičem iz ščetin, namočenim v lepilu iz zobnega praška, na deščico, prevlečeno z rdečim satenom, v stilu splošno znanih parol. In čeprav se je pri izgovarjavi slišal socart kot ena beseda, smo napisali soc-art z vezajem, prav tako kot pop-art, op-art in kot se pišejo podobni pojmi v sovjetskih knjižicah o kritiki modernizma. Ta beseda se je prijela na prvi pogled.«¹

Prvi vtis ob pojmu socart je, da gre za socialistično umetnost, ki je hibridnega značaja, pri čemer jo na eni strani označujejo sestavine sovjetske kulture, na drugi pa nekaj, kar je podobno ameriškemu popartu. Socart se je tako kot popart sprva pojavil v slikarstvu — predvsem kot neka vrsta »šokterapije«, s katero se je odzival na takratno idejno, estetsko in politično naravnost sovjetske družbe. Rečeno drugače — gre za terapijo, s katero se je umetnik skušal rešiti ujetosti v konformistične in utopične idejne sheme o idealni družbi v okviru socrealistične doktrine. V prvih korakih socarta je tako videti poskus, da s kritiko ideoloških in estetskih klišejev umetnik spet da vrednost individualnosti, ki se je več kot 50 let stajala s t. i. *kolektivnim jazom*. Slikar Boris Orlov je to nedvoumno povedal, ko je zapisal, da socartistična umetnost pomeni strategijo osebne rešitve, kjer je umetnik daleč od utopičnih vzgojnih teženj. Socart je tako način, kako naj bi se sam umetnik naučil biti svoboden, pri čemer pa nikakor ne želi, da bi svoje umetniško videnje oz. izkušnje predstavljal kot model, na podlagi katerega bi lahko občutili svobodo tudi drugi.

V socartu si umetnik natakne masko provokatorja, norčavega cinika, ki v svojem spakovanju na vse mogoče načine parodira in diskreditira obče veljavne resnice, ki jih je ruskemu/sovjetskemu človeku ponujala oz. vsiljevala uradna ideologija. S tem ko so prvine in postopki kanonizirane umetnosti postavljeni v nenavadne zveze in se tako njihov pomen deavtomatizira, zbuja s postopki »šokterapije« pri gledalcu dvom o brezpogojni idejni in estetski vrednosti etablirane (državne) kulture — t. i. socialističnega realizma. Če uporabimo formalistično terminologijo, lahko rečemo, da pri socartu prevladuje kot konstrukcijsko načelo postopek potujitve, ki ustvarja občutek nenavadnosti in nelagodja. Ta nenavadnost v druženju različnih prvin pa pelje v šok oziroma povzroča spremembo v načinu gledalčevega sprejemanja umetnosti in stvarnosti.

¹ Slovo СОЦ-АРТ мы придумали, наговорили в занесенном снегом подмосковном дощатом клубе, где, согреваясь водкой, готовили оформление пионерского лагеря к юбилейному лету 1972 года. В тот же день это слово с восклицательным знаком мы написали на дешевом красном сатине, щетиной кистью, разведенным на клею зубным порошком, в стиле всем известных лозунгов. И хотя соц-арт произносился плавно, в одно слово, мы написали СОЦ-АРТ через дефис, как писались поп-арт, оп-арт и т.п. термины в советских книжках с критикой модернизма. Слово это прижилось, пошло. (Из ревије Декоративное искусство 1990/12, str. 9; če ni posebej navedeno, je prevod moj.)

Za prvo dejanje socartistične »šokterapije« veljajo slike že omenjanih očetov socarta Melamida in Komarja iz začetka 70. let s preprostim naslovom Soc-art. Že v tem nizu slik je opaziti postopke, ki karakterizirajo socart v celoti: kolaž, ki služi zniževanju ideološke paradigme, semantične deformacije, svojevrstno preoblačenje, stilizacijo ipd. V vseh delih je opaziti dvoumnost, ki jo je treba razumeti kot metodo in kot ideološko gledišče. Prvine, postavljene v drugačen kontekst, dobivajo prav nasprotni predznak, kot so ga imele do tedaj: Stalin, ki je do nedavnega utelešal moč in avtoriteto, je predstavljen na isti ravnini s parom razcapanih čevljev in s škatlico cigaret; tako prihaja do primerjave vseh treh prvin, kjer skulptura oziroma podoba Stalina izgublja svojo pomembnost in postaja profana v sopostavitvi z banalnostjo vsakdanjika.

Parodija in stilizacija sta še opaznejši oziroma še neposrednejši v kasnejših socartističnih delih. Na platnu upodobljena pionirčka Melamid in Komar (oba že odrasli osebi) trobentata na uho Stalinovi skulpturi — prihaja do nedvoumne banalizacije soc-simbolov. Na enem od slikarskih platen Komarja in Melamida iz 80. let z naslovom Nebotičnik opazimo za socart tipično druženje različnih, v osnovi nezdržljivih prvin in ravnih; na sliki je prikazan v klasičnem stilu torzo dekleta, ki se pri vratu nadaljuje v groteskni obraz zgubane ženice s čajnikom na glavi. Bolj kot dejstvo, da gre za druženje dveh različnih ploskev oz. *naracijskih* ravnih, nas šokira (in še toliko bolj sovjetskega človeka) dejstvo, da ženska/ženica jaha na glavi — v sorealističnem stilu izoblikovani skulpturi voditelja Sovjetske zveze polpretekega obdobja Josifa V. Stalina. Nenavadnost v do tedaj nepredstavljivi sopostavitvi ravnih govori o degradaciji prvotnega pomena posameznih prvin, tako se njihova vrednost zmanjšuje, določeni postopki oziroma kulturno-umetniške smeri pa so izpostavljene posmehu, parodiji in s tem prevrednotenju.

Socart kot konceptualna umetniška smer s svojimi nenavadnimi sopostavitvami v prvi vrsti opozarja, da so se idejni in umetnostni postopki prejšnjih obdobij (predvsem pa sorealizma) izčrpali, ustaljene zveze in razmerja iz prejšnje epohe so se avtomatizirali, s tem pa izgubili pomen in smisel. Rečeno natančneje: socart s provociranjem in norčevanjem oživlja v predstavi sprejemnika te kanonizirane sestavine, postopke in vrednote prejšnje umetnostne in družbene ureditve. Ko jih vzpostavi, jih pričinja ponavljati, vendar vsakokrat v drugem kontekstu: v nenehnem ponavljanju se izgublja njihova primarna informativnost, hkrati pa se v sopostavitvi raznih kontekstov njihov pomen nenehno spreminja. Lahko bi rekli, da je za socart značilna težnja distancirati se od črno-bele dialektike in tako razkopati sestav simbolov, ki nastopajo kot svetlinje totalitarne kulture. V tem prizadevanju pa socart ne zanika stilskih oz. žanrskih vidikov, ki določajo jezik polpretekega sovjetskega obdobja. Vedeti moramo, da uporabljeni postopek zniževanja paradigme še ne pomeni, da je njena prvotna vrednost povsem odpravljena. Nova sopostavitev oživlja v kontekstualnih povezavah prvotni pomen sestavine do te mere, da ga lahko nenehno degradira, postavlja v nenavadne kontekste in s tem odpira neskončno množino interpretacij. Prav neskončnost v izbiri interpretacij demistificira in demitizira določeno tekstovno sestavino ali postopek, ki je bil svoj čas nosilec neke absolutne vrednosti. Če bi si v razlagi pomagali s primerjavo, ki jo pogosto navajajo tudi socartisti, bi rekli, da gre pri socartističnih delih za neskončne labirinte dvoumnosti, ki učinkujejo podobno kot podobe v magični zrcalni sobani. Pri vsakokratnem gibu pred ogledalom se naša podoba v ogledalu množi, deformira, spreminja do neskončnosti, a v sečišču raznih odbleskov zrcali naše bistvo.

Misel o socartu kot labirintu dvoumnosti opozarja, da te prve avtonomne umetniške smeri v Rusiji po sorealizmu ne moremo opredeliti enoznačno in povsem jasno. Sami socartisti govorijo o nedefiniranosti in neulovljivosti lastnega izraza, raznolikost socartističnih stilistik oz. estetik opozarja, da ne obstaja univerzalen način, po katerem bi lahko socartistično delo brali oziroma ga interpretirali. Socart nam torej ne ponuja urejenosti, znotraj katere bi lahko opazili ali predvideli sistemsko posledične etape v razvoju. Ustreznije bi ga označili z besedami, da gre za pojavno obliko totalne umetnosti, ki vključuje ves svet, kjer pa ni več videti nobene hierarhije estetskih ali etičnih vrednot. V tem videnju sveta ni več jedra, na katerega bi se lahko avtor ali sprejemnik/bralec oprla, obstaja samo še niz odprtih možnosti za neskončno preigravanje. Verjetno ni treba posebej poudariti,

s posebnim aksiološko izpostavljenim pomenom v času komunistične oziroma sovjetske družbene ureditve, na drugi strani pa opažamo izraze blizu banalnemu pogovornemu jeziku, ki mejijo na obscenost (npr. seksala revolucionarno). Novi kontekst, kjer so besede družene po principu opozicije, znižuje pomen *visoke* besede, dokler se v procesu neskončnega ponavljanja v banalnega okolju pomen in smisel nekoč aksiološko nasičene in vznesene besede povsem ne izgubi.

2. Za drugi primer sem izbral odlomek iz poeme Razcvet vse Rusije (Махроть всея Руси) Dmitrija Prigova:

Ko je Josif Stalin z gor kavkaških
Od njegovih vitkih debel, nebes jasnih
Od ptic, zveri in kač in čebel brenčočih
Spregovoril na Sever daljnji zroč:
Pridi, pridi Razcvet Vse Rusije!⁴

Tu že sam naslov poeme opozarja na dvoumnosti in ambivalentnost pomenov: махроть oz. махровый pomeni v ruščini dvoje: ko se govori o cvetu, pomeni izraz množico cvetnih listov, torej bujen, bogat cvet; hkrati ima izraz vrednostno negativen pomen, saj pomeni, da ima nekdo oziroma nekaj lahko tudi negativno lastnost, ki je zaradi svoje velikosti — *bujnosti* še posebej opazna. Če poznamo pomensko dvojnost izraza махроть oz. махровый, je kaj hitro jasno, da moramo naslov poeme razumevati z dveh gledišč: kot bogastvo, razcvet Rusije, ki pa hkrati zaradi negativnega pomena ruske besede махроть pomeni tudi neresnično, le navzven bujno bogastvo Rusije. Če ostanemo še za trenutek pri naslovu, je treba prav tako opozoriti, da ruska slovnična oblika всея govori o rabi visokega (starocerkvenoslovanskega) stila, ki se dejansko v poemi razvije v oratorski stil in spominja na biblijsko deklamacijo.⁵ V poemi se govori o Stalinu kot o stvarniku ruske *bujnosti*. Kako naj ne bi ob vedenju o ambivalentnosti izraza махроть pomislili na poigravanje in na dvosmiselnost stavka iz gornjega navedka »Pridi, pridi razcvet vse Rusije!«? Mogoče je predvidevati, da Stalin, ki naj bi govoril te besede, misli na bujnost Rusije v pozitivnem pomenu besede, hkrati pa se nam ob poznanju druge ravni vsiljuje zveza z lažno oziroma le navidezno bogato Rusijo — Stalin naj bi bil stvarnik lažnega bogastva Rusije. Omenjeni primer daje zadosten argument, da lahko z gotovostjo govorimo o zavestnem postopku ambivalence, kjer prihaja do degradacije določene paradigme (v danem primeru besed velikega vožda), tako da se bralcu vsiljuje predstava o ironiji in sarkazmu.

3. Govoril sem o tem, da socartisti ne preigravajo, varirajo (in se norčujejo) le tem, besedja in postopkov, ki se navezujejo na ideološko sfero. V verzih Vsevoloda Nekrasova so vidne parodirane literarne paradigme oziroma teme in motivi, ki imajo v razvoju ruske literature in kulture poseben pomen:

Utrip še pomnim tvojih vek
in Neve veličastni tek
del Petrovih izid iztek
Kdo je napisal spevok
Jaz sem napisal spevok.⁶

⁴ Когда Иосиф Сталин с гор кавказских / С его прямых столбов, небес прозрачных / От птиц, зверей, и змей и пчел певучих / Возговорил на Север дальний глядя: / Приди, прidi Махроть Всея Руси! (Дмитрий Пригов, Махроть всея Руси, Вестник новой литературы, Выпуск 2, Новая литература 1990.)

⁵ Prim. izvimo besedilo, navedeno v opombi 4!

⁶ Я помню чудное мгновенье / Невы державное течение / Люблю тебя, Петра творенье / Кто написал стихотворенье / Я написал стихотворенье. (Prevod je delo Toneta Pretnarja, cit. po V. Sonkin, "Nova" ruska poezija, Literatura 1992, 16.)

Prvi verz je prevzet iz znane Puškinove pesmi K^{***}, druga dva sta izposojena iz njegove poeme Bronasti jezdec. Degradacijo, zniževanje vrednosti literarne paradigme opazamo v sopostavitvi Puškinovih verzov z banalno trditvijo, da je te verze napisal Vsevolod Nekrasov. Sopostavljanje dveh izjav spet vodi k dvoumnosti sporočila: že povprečno izobražen Rus bo kaj hitro doumel, da so pred njim Puškinovi verzi, hkrati pa tudi Nekrasovu ni mogoče očitati, da ne bi teh verzov, ki jih beremo, dejansko napisal on sam. Verzi Nekrasova torej po eni strani obnavljajo znano temo in oživljajo Puškinovo pesniško paradigmo, po drugi strani pa govorijo o ambivalentnosti in mnogoplastnosti Puškinovih verzov, ki so postavljeni v nov kontekst. Prej bolj ali manj jasna informacija se zdaj spreminja v labirint mogočih (neskončnih) pomenov in interpretacij.

4. Omenil sem, da je za socart v celoti značilen postopek t. i. *preobleke*. Ta postopek moramo razumeti kot posebno obliko potujitve, poteka pa v dveh fazah. Če za primer vzamemo v slovenskem prevodu objavljeno novelo pisateljja mlajše generacije Vladimirja Sorokina Začetek sezone,⁷ se nam zdi, da je pred nami poetična pripoved o lepota narave, nad katero se navdušujeta lovca, ko se pripravljata na lov. Opisi narave in krajša meditativna razglabljanja oživljajo stil in motiviko iz novel I. Turgenjeva Lovčevi zapiski. Sorokin torej rekonstruira znano literarno paradigmo do te mere, da je bralcu prepoznavna, potem pa v naraciji sledi oster rez. Stavki postanejo krajši, odsekani, lirsko obarvani pejsaž postane prostor zločina, prihaja do idejnega in tematskega zasuka: poetični opisi priprave na lov so bili le preobleka za lov na človeka. Spremembo v pripovedi, oster motivni in idejni rez moramo razumeti kot potujitev/preobleko prejšnje paradigme — stila Turgenjeva. S sopostavitvijo lirsko-refleksivnega izraza in naturalističnega prizora (uboja človeka) je paradigma Turgenjeva deformirana in degradirana, postavljena v nov kontekst, ki sugerira prevrednotenje kanoniziranih predstav o literarno — umetnostnih merilih oziroma po drugi strani ruši in odpravlja vsakršno predstavo o etičnih vrednotah.

5. Sorokinova literatura napoveduje novum v socartistični estetiki. Desemantizacija oziroma postopno izgubljanje smisla pelje socart k pomensko nemotiviranemu sopostavljanju različnih, pomensko nezdružljivih prvin. Pri občutju, kjer se izgublja vrednostna merila, ostane edino pomemben poskus, da bi v svojem delu zaznamovali vse, kar se dogaja v neki posebni vrsti dokumenta, ki ga imenujejo **katalog**. V delih (instalacijah) enega vodilnih socartistov Ilje Kabakova vidimo album, v katerem so brez globlje pomenske zveze drug ob drugega postavljeni stari nepomembni časopisni izrezki, orumeneli dokumenti, računi, vstopnice, boni za hrano — z eno besedo ničvredne drobnarije. V nemotiviranem druženju sestavin prihaja do nove podobe človeka. Drugačno je tudi videnje človeka. V romanu Kabakova Človek iz smeti (Мусорный человек) ga predstavlja leseno deblo, na katerega so pritrjeni delčki vsakdanje navlake: nitke, trščice, koščki papirja — skratka vse, kar najdemo na tleh kot smeti. Človeka sestavljajo in ga opomnijo le ničvredne in naključno izbrane nepomembnosti. Primerjava s smetmi ga degradira na raven nepomembnosti in banalnosti — človek ni vreden nič več kot smet.

Iz primerov je videti, da lahko ne glede na heterogenost, ambivalentnost in dvoumnosti socartističnih del kot prepoznavne lastnosti navedemo ponavljanje, variiranje idejnih in literarnoumetnostnih paradigem. To preigravanje postaja postopno samo sebi namen in se v posledično-razvojni fazi spreminja v nemotivirane sopostavitve ter se utrdi v žanru, ki mu rečemo katalog. V njem so zabeleženi dokumenti brez medsebojne povezanosti po načelu naključnosti. Videti je, da obstaja med socartističnimi deli različnih obdobij pomembna razlika, zaradi katere je treba v razvoju socarta ločiti dve fazi. Za začetno fazo (Melamid — Komar, Nekrasov, Prigov, Rubinštejn, Sorokin) je značilno in prepoznavno referenčno ozadje, na podlagi katerega se sestavlja socartistično besedilo. To ozadje je lahko ideološko nasičena beseda velike idejne vrednosti ali beseda, tema, postopek, ki se navezuje na rusko literarno klasiko. V delih Kabakova, vodilnega predstavnika drugega obdobja, nastaja nekakšna enciklopedija/muzej, kjer ni opaziti motiviranih pomenskih zvez med sosednimi sestavinami. Razlika, o kateri govorimo, je pomembna, če

⁷ Glej revijo Literatura, 1990, 9.

postavimo vprašanje o evoluciji. Trdimo lahko, da socart 70. let nastaja kot reakcija na ideološki, v tistem času že avtomatizirani in neinformativni kliše. Postopki, ki dinamizirajo in degradirajo ideološko ali umetnostno paradigmo, spominjajo na lastnosti ti. karnevalizirane kulture. Zanj je po Mihailu Bahtinu značilen dvojen vidik v dojemanju stvarnosti kot nenehne dinamike enotnosti polarnih nasprotij. Prihaja do familiarizacije pomenov, do profanizacije vsega vzvišenega ter zamenjave (preobleke) nasprotujočih si vrednosti — visokega z nizkim, slovesnega z igrivim, pomembnega z banalnim. Organizatorično načelo te dvojnosti je po Bahtinu ambivalenten smeh, ki hkrati zasmehuje in proslavlja, zanikuje in potrjuje, je hkrati pogrebec in preroditelj stvarnosti.⁸ Tudi v prvi fazi socarta opažamo neke vrste narobe svet, kjer so sestavine in postopki uradne kulture (klasične literature) izpostavljeni posmehu, kar pelje k prevrednotenju nekdanjega pomena in vrednosti. Izkaže se, da je tudi smeh socarta dvoumen, saj sprva vzpostavljen predstavo o določeni kanonizirani paradigmi v naslednjem trenutku osmeši, a hkrati s tem obudi spomin na njeno nekdanjo vrednost. Ne glede na ironičnost socartistične izjave smeh socarta (resda reduciran) očiščuje, osvobaja človeka odvisnosti od vsemogočne ideje, ki naj bi bila utelešenje čiste resnice.

V nenehnem ponavljanju, kjer prihaja do karnevalizacije, familiarizacije in degradacije nekdanjih vrednosti, se ruši načelo hierarhične urejenosti, po katerem je Rusija živela z večjimi ali manjšimi presledki vse do 80. let tega stoletja. To rušenje pomeni tudi sproščanje tistih vlog, ki jih je literatura imela vselej v zgodovini — od religiozne, socialne, filozofske do ekonomske in politične. Prav nič paradoksalno ni, da se je z osvobajanjem literature, z razvrednotenjem ideoloških in literarnokulturnih kanonov ruska kultura znašla v kaosu in anarhiji. Ko se je ruskemu človeku prvič v zgodovini na stečaj odprla možnost, da se izrazi, kakor mu pač veleva hotenje, se je znašel pred možnostjo izbire, kjer je dovoljeno vse. Naraščajoče navdušenje nad svobodo je prineslo degradacijo in rušenje vsakršnih vrednostnih meril, kar se je nazorno pokazalo prav v evoluciji socarta. Po prvi evforični reakciji, kjer prevladuje postopek šoka (šokterapija), pa se je socart in s tem nova ruska kultura znašla v slepi ulici. V nešteti ponovitvah in preigravanju klasičnih paradigem se je informativnost samega izraza zmanjšala do nerazpoznavnosti in postala sama sebi namen. Namensko poudarjeno hotenje degradirati vse vrednostne hierarhije je povzročilo izgubo informacijske vrednosti katerega koli elementa ali postopka, na katerega bi se lahko izjava pripela. Posamezni predmeti tako stojijo drug ob drugem brez zveze, umeščeni le kot dokument v katalog oziroma v enciklopedično nanizanko raznih stvari. Občutje, ki je ruski kulturi prineslo možnost svobode in možnost izbire, je rodilo praznino. Zaradi odsotnosti idejnega sistema z izdelano predstavo o hierarhiji pomensko-vrednostnih vezi, lahko obstaja umetniško delo le kot katalog, ki ne izpričuje nič drugega kot **oblikovano praznino**. Gledano posledično pomeni brezsmiselno nizanje sestavin drugo ob drugi izgubo individualiziranega izjavljalskega stališča, ki bi govorilo o avtorju in prek njega o besedi kot vrednoti.

Položaj, v katerem se je znašla ruska kultura, pomeni njeno krizo. Medtem ko je bil socart v prvih letih svojega obstoja pojav, ki je vodil k dinamizaciji refleksije in osvobajal človeka shem in modelov, se je ideološko nasičeno besedilo postopoma modificiralo, upošteva pri tem jezik neumetnostnih sistemov — konceptov. Ti koncepti se pojavljajo na način t. i. minus-postopkov, kjer določen koncept ni nedvoumno opazen, vendar nekatera znamenja in postopki, ki ga degradirajo in profanizirajo, pričajo o njegovi sledi in ga s tem oživljajo. Zaradi neskončnega ponavljanja in stilske anarhičnosti, s katerima se informativnost koncepta zmanjšuje na minimum, postaja tudi novo besedilo neinformativno in kot tako povsem nepotrebno. Čedalje očitnejši preplet izposoj, privzetih in modificiranih citatov različnih ravni kulture v besedilu govori o transformaciji literature in umetnosti. V perspektivi se kaže neka možnost: nekoč enkratna in neponovljiva avtorska beseda izginja oziroma prehaja v sfero komercializacije in *show businessa* — pojem umetniškosti oziroma literarnosti v klasičnem smislu besede postaja povsem redundanten.

⁸ М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле, Москва 1965, 15.

Povedano spet zbuja razmišljanje o zvezi socarta in ruskega konceptualizma s pojmom postmodernizem. S tem se seveda odpira niz vprašanj, ki na prvo mesto postavljajo evlucijsko pot, ki sta ju prehodili dve kulturi — t. i. zahodna (ameriška) in vzhodna (ruska). Vsakdo, ki površno pozna lastnosti postmodernizma zahodnega tipa, bo hitro opazil sorodnosti z ruskimi kulturnoumetniškimi pojavi 70. in 80. let. Domnevamo lahko, da je totaliteta, ki jo je na Zahodu producirala tehnologija oziroma tehnološko-medijska propaganda, pustila sorodne sledi kot na Vzhodu.

Rusija je namesto postopkov tehnomanipulacije poznala totaliteto, ki jo je vzpostavljala in 70 let ohranjala ideologija, v svojem razvoju pa je naredila soroden korak kot ameriška kultura. Medtem ko pomeni popart začetek razbijanja tehnološke totalitete, pomeni socart rušenje ideološke iluzije. Razkrinkavanje mehanizmov manipulacije, ki ga v nobeni od omenjenih kultur ni nasledila nova iluzija, je obe pripeljal v položaj večnega ponavljanja in preigravanja, ki čedalje očitneje kaže na nemoč, da bi našli oprijemljivo jedro, v razmerju do katerega bi se lahko reflektirali. Pri tem se postavlja le vprašanje, ali pojav t. i. virtualne resničnosti pomeni novo možnost tehnološke manipulacije. Je torej nova napoved tudi poraz klasične ideološke iluzije?

1.1 Stalni pridevek ali epitetum perpetuum (lat. perpetuus — stalen, večni)¹ poznamo iz ljudskega pesništva ali antične literature. Zdravje, bogastvo ali vloga pesnika in častveno vlogo pesniškega pridevka; slednjo dobi s penavijanjem. Pogosto zaznamuje lastnost, ki je vsebovana že v jedrnem predmetu (*črna noč*). Označevalno funkcijo lahko tudi popolnoma izgubi (*bele roke po delu*).

1.2 Individualizirajoči² epitetu učinkuje nevsakdanje in zaznamuje enkratno in nezamenljivo lastnost, pogosto je tudi oblikovno nenavaden. Morda bi lahko govorili o redkem³ epitetu (ἐπίθετον ἄριστον), značilen je za moderno poezijo in je pogosto sinestezijski⁴ (*lišer nobeli smeh*).

Zunaj teh skupin ostaja obsežna skupina ponazoritvenih⁵ epitetov z dokaj močno resnično ali navidežno označevalno vlogo, vendar ob predmetu razvijajo svet čustev, ki usaj jih ta izzova. Sem spadajo čutno zaznavni (barvni, svetlobni, zvočni...) pridevki ob konkretnem jedru, izražajo intenzivnost impresionističnega čutnega zaznavanja in pomenske odienko (*pisana loka, blesteč perot*). Stalni, individualizirajoči in ponazoritveni pridevki se povezujejo v pridevniško metaforo, metaforičnost je najmanjša pri ponazoritvenem in največja pri individualizirajočem, stalni pridevki spadajo med iracionalne⁶ metafore.

1 Gradivo Zupančičevih epitetovov

Zupančičev epitetovov so iz sveta čutnih zaznav (barvni, svetlobni, zvočni, tipni, sinestezijski pridevki okusa, vonja), iz človekovega sveta čustvenega doživljanja (personifikacijski

SOCART — THE SIGN OF EMPTINESS

Članek je nekoliko preračunljiv, vendar je zelo zanimiv. Vsebuje zanimive opazovanja in razmišljanja o zvezi socarta in ruskega konceptualizma s pojmom postmodernizem. S tem se seveda odpira niz vprašanj, ki na prvo mesto postavljajo evlucijsko pot, ki sta ju prehodili dve kulturi — t. i. zahodna (ameriška) in vzhodna (ruska). Vsakdo, ki površno pozna lastnosti postmodernizma zahodnega tipa, bo hitro opazil sorodnosti z ruskimi kulturnoumetniškimi pojavi 70. in 80. let. Domnevamo lahko, da je totaliteta, ki jo je na Zahodu producirala tehnologija oziroma tehnološko-medijska propaganda, pustila sorodne sledi kot na Vzhodu.

Rusija je namesto postopkov tehnomanipulacije poznala totaliteto, ki jo je vzpostavljala in 70 let ohranjala ideologija, v svojem razvoju pa je naredila soroden korak kot ameriška kultura. Medtem ko pomeni popart začetek razbijanja tehnološke totalitete, pomeni socart rušenje ideološke iluzije. Razkrinkavanje mehanizmov manipulacije, ki ga v nobeni od omenjenih kultur ni nasledila nova iluzija, je obe pripeljal v položaj večnega ponavljanja in preigravanja, ki čedalje očitneje kaže na nemoč, da bi našli oprijemljivo jedro, v razmerju do katerega bi se lahko reflektirali. Pri tem se postavlja le vprašanje, ali pojav t. i. virtualne resničnosti pomeni novo možnost tehnološke manipulacije. Je torej nova napoved tudi poraz klasične ideološke iluzije?

1.1 Stalni pridevek ali epitetum perpetuum (lat. perpetuus — stalen, večni)¹ poznamo iz ljudskega pesništva ali antične literature. Zdravje, bogastvo ali vloga pesnika in častveno vlogo pesniškega pridevka; slednjo dobi s penavijanjem. Pogosto zaznamuje lastnost, ki je vsebovana že v jedrnem predmetu (*črna noč*). Označevalno funkcijo lahko tudi popolnoma izgubi (*bele roke po delu*).

1.2 Individualizirajoči² epitetu učinkuje nevsakdanje in zaznamuje enkratno in nezamenljivo lastnost, pogosto je tudi oblikovno nenavaden. Morda bi lahko govorili o redkem³ epitetu (ἐπίθετον ἄριστον), značilen je za moderno poezijo in je pogosto sinestezijski⁴ (*lišer nobeli smeh*).

Zunaj teh skupin ostaja obsežna skupina ponazoritvenih⁵ epitetov z dokaj močno resnično ali navidežno označevalno vlogo, vendar ob predmetu razvijajo svet čustev, ki usaj jih ta izzova. Sem spadajo čutno zaznavni (barvni, svetlobni, zvočni...) pridevki ob konkretnem jedru, izražajo intenzivnost impresionističnega čutnega zaznavanja in pomenske odienko (*pisana loka, blesteč perot*). Stalni, individualizirajoči in ponazoritveni pridevki se povezujejo v pridevniško metaforo, metaforičnost je najmanjša pri ponazoritvenem in največja pri individualizirajočem, stalni pridevki spadajo med iracionalne⁶ metafore.

...pomena ... konceptualizacija ...

V nenehni ponavljanje, kjer prihaja do karnevalizacije, razpada ... vrednosti, se ruši načelo hierarhične urejenosti, po katerem je Rusija živela z večjimi ali manjšimi presedki vse do 80. let tega stoletja. To rušenje pomeni tudi sproščanje tistih vlog, ki jih je literatura imela vselej v zgodovini — od religiozne, socialne, filozofske do ekonomske in politične. Prav nič paradoksalno ni, da se je z osvobajanjem literature, z razvrednotenjem ideoloških in literarnokulturnih kanonov ruska kultura znašla v kaosu in anarhiji. Ko se je ruski človeku prvič v zgodovini na stečaj odprla možnost, da se izrazi kakor mu pač vzele hoteenje, se je znašel pred možnostjo izbire, kjer je dovoljeno vse. Naraščajoče navdušenje nad svobodo je prineslo degradacijo in rušenje vsakršnih vrednostnih meril, kar se je nazorno pokazalo prav v evoluciji socarta. Po prvi evforični reakciji, kjer prevladuje postopek šoka (šokoterapija), pa se je socart in s tem nova ruska kultura znašla v slepi ulici. V nekaterih ponovitvah in preigravanju klasičnih paradigem se je informativnost samega izjava zmanjšala do nerazpoznavnosti in postala sama sebi namen. Namensko poudarjeno hoteenje degradirati vse vrednostne hierarhije je povzročilo izgubo informacijske vrednosti katerega koli elementa ali postopka, na katerega bi se lahko izjava pripela. Posamezni produkti tako stojijo drug ob drugem brez zveze, umeščeni le kot dokument v katalog oziroma v enciklopedično razpisanko raznih stvari. Občutek, ki je vsaki kulturi prineslo možnost svoboda in možnost izbire, je

Miha Javornik

UDK 882.09:75(47)"197/199"
UDK 82.015.19 PM

SUMMARY

SOCART — THE SIGN OF EMPTINESS

The study discusses socart, the cultural and artistic phenomenon in the Soviet Union in the 1970s. It is the first autochthonous Russian artistic movement after socrealism, which in the Soviet reality announced profound changes in culture and society. Socart appears as shock therapy with which the artist is trying to escape from the conformist and utopian scheme of ideas about an ideal society within the framework of socrealist doctrine and tries to give new value to individuality, which has for more than fifty years been fusing with the collective self.

The study points to the fact that there are two phases in the development of socart:

1) In the first phase stylization and parody prevail. With the repetition of ideologized flowery expressions, which are set in a banal context, socart discredits the truth that had been offered to the Russian people or rather forced upon by the official Soviet ideology for more than forty

years. In time the subject of decanonization becomes also all forms of truth, which is offered by literature and art. In creating a parody and degradation it tries to devalue the significance of all canonized works, which were created by Russian classics.

2) With the repetition of the same procedures, which reduces the significance of a parodied work, socart becomes less and less informative. Desemantization or the gradual loss of meaning leads to the with regard to meaning unmotivated juxtaposition of incompatible elements, where it asserts itself as a catalogue-genre. In the second phase of socart some sort of encyclopedia-museum is created, where unmotivated sense units of contiguous elements point to the emergence of a formed emptiness. This emptiness announces the crisis in which contemporary Russian literature has sunk.

Jožica Čeh

UDK 886.3-1 Župančič O. 2.08

Pedagoška fakulteta v Mariboru

Epitetoni v Župančičevi poeziji¹

1 Epiteton je čustveni pridevniški prilastek,² iz retoričnega izročila se je ohranil izraz okrasni pridevek³ (lat. epithetum ornans). Metaforični epiteton (pridevniška metafora) pozna dve temeljni vrsti: stalni in individualizirajoči pridevek.

1.1 Stalni pridevek ali epithetum perpetuum (lat. perpetuus — stalen, večni)⁴ poznamo iz ljudskega pesništva ali antične literature. Združuje označevalno vlogo prilastka in čustveno vlogo pesniškega pridevka; slednjo dobi s ponavljanjem. Pogosto zaznamuje lastnost, ki je vsebovana že v jedrnem predmetu (*črna noč*). Označevalno funkcijo lahko tudi popolnoma izgubi (*bele roke po delu*).

1.2 Individualizirajoči⁵ epiteton učinkuje nevsakdanje in zaznamuje enkratno in nezamenljivo lastnost, pogosto je tudi oblikovno nenavaden. Morda bi lahko govorili o redkem⁶ epitetonu (épihète rare), značilen je za moderno poezijo in je pogosto sinestezijski⁷ (*bisernobeli smeh*).

Zunaj teh skupin ostaja obsežna skupina ponazoritvenih⁸ epitetonov z dokaj močno resnično ali navidezno označevalno vlogo, vendar ob predmetu razvijajo svet čustev, ki naj jih ta izzove. Sem spadajo čutno zaznavni (barvni, svetlobni, zvočni...) pridevki ob konkretnem jedru, izražajo intenzivnost impresionističnega čutnega zaznavanja in pomenske odenke (*pisana loka*, *blesteča perot*). Stalni, individualizirajoči in ponazoritveni pridevki se povezujejo v pridevniško metaforo, metaforičnost je najmanjša pri ponazoritvenem in največja pri individualizirajočem, stalni pridevki spadajo med tradicionalne⁹ metafore.

2 Gradivo Župančičevih epitetonov

Župančičevi pridevki izhajajo iz sveta čutnih zaznav (barvni, svetlobni, zvočni, tipni, sinestezijski, pridevki okusa, vonja), iz človekovega čutno-čustvenega doživljanja (personifikacijski,

¹ Članek je nekoliko prirejeno poglavje iz magistrske naloge z naslovom *Metaforika v Župančičevi poeziji* (od Čaše opojnosti do zbirke *V zarje Vidove*) in prinaša analizo epitetonov v Čaši opojnosti (1899), Čez plan (1904), Samogovorih (1908) in v zbirki *V zarje Vidove* (1920). Primeri so vzeti iz Župančičevega Zbranega dela, I (Ljubljana, 1956); II (Ljubljana, 1957) in III (Ljubljana, 1959).

² Uvod u književnost, ur. A. Stamač in Z. Škreb, Zagreb, 1986, 261.

³ Prim. Rečnik književnih termina, Beograd, 1985, 180. Mnogi literarnoteoretični priročniki prištevajo k okrasnemu pridevku le tipične, ponavljajoče se pridevke, izhajajoče iz ljudske pesmi ali antične literature, prim. M. Kmecl, *Mala literarna teorija*, Ljubljana, 1983, 117; *Literatura*, Ljubljana, 1987 (Leksikoni Cankarjeve založbe), 64; *Die Literatur*, Mannheim, 130.

⁴ Rečnik književnih termina, 180.

⁵ Prim. M. Kmecl, *Mala literarna teorija*, 117.

⁶ Rečnik književnih termina, 181.

⁷ Uvod u književnost, 263.

⁸ Prim. G. Kocijan, *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*, Ljubljana, 1983, 180.

⁹ Tradicionalna metafora izhaja iz literarne klasike, s ponavljanjem izgublja svojo inovativnost in se uvršča v konvencionalno pesniško leksiko, prim. B. V. Tomaševski, *Teorija književnosti*, Beograd, 1972, 50-51.

antropomorfizacijski pridevki), iz verskega in liturgičnega sveta, ljudske poezije, belokranjskega govora in slovenskega književnega izročila. Epitetone *Čaše opojnosti* močno zaznamujejo tudi prevzete besede francoskega in hrvaškega izvira.

2.1 Stalni pridevki

Med bujne, bleščče, nevsakdanje, tudi nekoliko literarnomodne pridevke *Čaše opojnosti* so se poredko, vendar opazno zarasli tudi tradicionalni pridevki — stalni pridevki in tisti, ki spominjajo na Gregorčičevo (*sladk, gorak*) ali Aškerčevo (*čarokrasen*) literarno delavnico. Od stalnih pridevkov so v vseh zbirkah najpogostejši barvni (prstan *zlat, Kmečka* balada; s krvjo *rdečo*, Večno življenje, *rdeč mak, Tu...*, *črne oči, Ljubice tri; bela* lilija, Zimski žarki; mesto *belo*, Sonet; oko *črno*, Silvin; z *zlatim* ključem, Zemljevid; sraga *rdeča*, Razgovor; *bela* vila, Belokranjska; trate *zelene*, Žebljarska; *rdeče* rane, Razgovor), pogosti so tudi pridevki okusa (*sladek* med, Bohémien; *grenka* solza, Milostno nebo; *sladkega* vinca, Duma; smeh *grenak*, Iz dnevnika). Stalni pridevki iz ljudske pesmi in belokranjskega govora opazno določajo zbirko *Čez plan*, še zlasti skupino objektivnih ljubezenskih pesmi (*gizdava* devojka Ana, *rudeči* nagerlin, Belokranjska; *mladi* Marko, *lep junak, lepa* Mare, *lepa* Bare, *lepa* Ane, Druga; *rdeče* rožice, Še ena).

2.2 Čutnozaznavni pridevki

Čutnozaznavni pridevki so na gosto posuti po vseh štirih zbirkah, najgosteje v *Čaši opojnosti*. Razkrivajo Župančičevo močno čutno dojetje sveta in erotike, najbogatejši so svetlobni, barvni in zvočni pridevki. Tipna epitetoneza je močnejše razpoznavna le v *Čaši opojnosti* in poudarja čutno erotiko (*vroč* objem, Vrt mojih sanj; z *vročo* ljubavjo, Samotna melodija). Čutno erotiko *Čaše opojnosti* podčrtujejo tudi izrazito čutni epitetoni, kot so bujen, kipeč, opojen, poželjiv (želja cvetečih in *kipečih* nad, Vrt mojih sanj...; *kipeče, bujne* prsi te, s pogledi *poželjivimi*, Nedolžnost; rožic in dišav *opojnih*, Padale so cvetne sanje), v plašč čutnosti se zagrinja tudi duša lirskega subjekta in dobiva dekadence poteze (duši *kipeči*, Tu...).

2.3 Barvni pridevki

Med epitetoni z območja čutnih zaznav se v *Čaši opojnosti* najbolj razbohotijo barvni, njihova količinska zastopanost oblikuje naslednje zaporedje: zlata — bela — črna — rdeča — srebrna.¹⁰ Zbirka *Čez plan* ohranja enake barve v nekoliko spremenjenem zaporedju (zlata — črna — rdeča — bela — srebrna), opazna je pogostejša raba rdečebarnega pridevka. V *Samogovorih* je na prvem mestu še vedno zlatobarvni pridevek, sledita srebrna in črna barva, najopaznejša je odsotnost rdečebarnega pridevka (razen v Dumi). Barvni pridevki so v tej zbirki skromneje zastopani, izredno pisana je le pesnitev Duma: v njej se zvrsti celotna lestvica Župančičevih barvnih pridevkov, pogosto so impresionistični barvni zapis pokrajine ali pa imajo simbolno vlogo. Kompozicijsko in pomensko odločilno vlogo ima v Dumi zelena barva, barva ženske, romantične pesmi s simbolnimi konotacijami zdravega, naravno bujnega, idiličnega, domačijskega življenja. V zbirki *Vzarje Vidove* se je barvna lestvica spremenila, vodilno mesto je zavzela rdeča barva, takoj za njo se uvršča zlata. Župančič se je z barvnimi pridevki nekoliko odmikal od Verlainove poetike, ki je zahtevala barvne odenke, saj si je za barvno stalnico izbral intenzivno in čisto zlato barvo, pridevki bele in rdeče barve pa vendarle razkrivajo njegovo občutljivost za odenke.

Iz rože, nosilne metafore *Čaše opojnosti*, sta se porodila tudi individualizirana pridevka cveten in rožen z implicitnimi barvnimi pomenkami (*cvetne* sanje, Padale so...; večera poletnega, *rožnega*, Kes). Pridevka pisan in rožnat odmevata tudi v *Samogovorih* (*rožnate* sanje, Zaprti park; *rožna* mladost, Moj Bog).

¹⁰ Drugi barvni pridevki (sinji, rumen, siv) so zaradi nizke pogostosti in slogovne neopaznosti zanemarljivi. Barvna lestvica se močno spremeni v ciklu otroških pesmi *Jutro*, ki ga izpuščamo iz analize, v njem prevladujeta zelena in srebrna barva.

2.3.1 Zlata barva

Pridevek zlat se zapisuje kot prevladujoča barva zbirk *Čaše opojnosti*, *Čez plan* in *Samogovori*. V prvi je ta pridevniška metafora secesijsko obarvana; metaforičnemu ali nemetaforičnemu organskemu jedru pripiše pomenke anorganskega, umetnega¹¹ (*zlata oranža*, *Oranža*; *zlati orehi*, *O sv. Duhu*; *zlati sadovi*, *Kot bi viseli zlati sadovi*; *zlato cvetko*, *Seguidille*). Konotativni pomeni zlate barve se močno vežejo na krščansko simboliko in ikonografijo, zlata barva je tudi atribut verske transcendence.¹² Ko se v *Čaši opojnosti* veže s čutno simboliko sadja, postavlja čutnost v območje božanskega čaščenja (*zlata oranža*, *Oranža*; jasni, *zlati sad*, *Kot bi viseli zlati sadovi*). Največkrat je ta barvni pridevek uporabljen ob abstraktnih predmetih kot tradicionalni simbol dragocenega, a to se v hrepenjskih motivih, ki so usmerjeni v prihodnost lirskega subjekta (moji *zlati cilji*, *Moje barke*), ali v motivih neponovljivega, izgubljenega otroštva in sanj (*zlato sanje moje*, *Seguidille*; iskal sem svojih *zlatih dni*, *Bolne rože*) izkaže kot še nedoseženo, daljno in nedoločno ali pa že izgubljeno.

Tudi v zbirki *Čez plan* je pridevek *zlat* na vrhu barvne lestvice. Izvir zlate epiteteze je drugače kot v *Čaši opojnosti* postavljen v veselje, vedno znova jo narojevajo zvezde (zdaj semena *zlata* padajo, *Vseh živih dan*). Najpogosteje domuje v drugem razdelku, v programski odi življenju (*Vseh živih dan*), v apoliničnih ljubezenskih pesmih s spominskimi ali hrepenjskimi motivi (*Jaz te čakam zaman*, *Prišla si...*; *Kvišku plava hrepenenje*, *Kdo v ljubezni*), in izraža lepoto in dragocenost veseljeke svetlobe, povečuje harmonično razpoloženje (*zvezda zlata*, *Kvišku plava...*; večerna *zlata zora*, *Beli dan...*; *zlat oblak*, *Prišla si...*). V zlato barvo je odeta mladost (mladost ti moja *zlata*, *Beli dan na okno trka*) ali njeni tradicionalni simboli (*Vesna zlata*, *Kdo v ljubezni...*; *zlato jutro*, *Vasovalec*).

V *Samogovorih* je zlatobarvni pridevek še na prvem mestu, v primerjavi s prejšnjima zbirkama pa je njegova količinska zastopanost za polovico manjša. Pojavlja se v pesmih z ontološko, poetološko in domovinsko temo, izraža očaranost nad vesoljsko svetlobo ob njenih metaforah (*zlati pas*, *Težko uro*; *zlate zastave iz zlatih lin*, *Prebujenje*) ali je impresionistični barvni zapis (pesem *zlatih* in pesem srebrnih valov, *Duma*), kot ikonična barva se ohranja v sonetu *Pogled na Montmartre (zlate kupole)*.

V zbirki *V zarje Vidove* nima več vodilne vloge, razpršen je po celotni zbirki, zgosti pa se v tretjem razdelku kozmično-panteističnih pesmi (*Zlata jutra*), največkrat je simbol, novo učinkuje poveljevanje materinske ljubezni in rojstva (kodrolašček *zlati moj*, *Pričakovanje*) ter narodovih sanj (*zlati sen*, *Naše pismo*).

2.3.2 Rdeča barva

Poleg pridevka *rdeč* sta v *Čaši opojnosti* z odtenkom rdeče barve zastopana deležniški pridevek *žareč* s poudarjenimi pomenkami dinamičnosti, toplote in čutnosti ter pridevek *rubinji* (*rubinjih* ustnic, *Essehrin kip*). Pridevek *žareč* zapisuje impresionistični svetlobni odtenek ob dnevi ali nočni svetlobi (ob *žarečem sonci*, *Nad mestom belim...*; pod *žarečim* nočnim nebom, *Padale so...*), a pogosteje ponazarja erotično strast (mak / *rdeči*, *žareči*, *Tu...*; prsti njegovi // *živo žareči*, *Oranža*).

V zbirki *Čez plan* se je paleta implicitnih rdečebarnih pridevkov razširila, pridevek *krvav* evocira bolečino (pot *krvavih lis*, *Manom...*, 6), simbolizira pa tudi dinamično načelo življenja in svobodnega duha (*krvavordeč plamen*, *Vseh živih dan*; zastave *krvave*, *Ob Kvarneru*), podobno pridevka *žareč* in *plameneč* z odtenki ognjene (blisk *žareč*, *Manom...*, 1) ali vesoljske svetlobe (*plameneči* zastor polnoči, *Nebo in zemlja*). Ta pridevka imata v povezavi z očmi ljubezensko ali duhovno konotacijo (oči *žareče*, *Nebo in zemlja*; oko ti *plameneče*, *Manom...*, 1).

V *Samogovorih* je rdečebarni pridevek omejen le na *Dumo (rdeče se peni, hišo gorečo)*.

¹¹ Secesijska metafora mrtvi živo in oživlja mrtvo, prim. A. Stamač: Vprašanje secesije v moderni, Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana, 1983 (Obdobja, 4, I), 159.

¹² Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, Zagreb, 1985, 592.

V zbirki *V zarje Vidove* je rdečebarni pridevek skupaj z odtenčnimi (žareč, goreč, ognjen) zastopan najpogosteje. V pesmi z motivom vojne smrti se pojavlja kot barva krvi s tradicionalnimi konotacijami otekanja življenjske tekočine ob metaforičnem jedru za rane (*rdeče jagode, Razgovor*), tudi kot barva življenja, ki naj premaga belo smrt (Dete čeblja) ali podaljša ljubezenski vitalizem čez mejo smrti (roža na ustnicah *živo žareča, Carmen*). V socialni pesmi evocira boleče trpljenje delavcev (*žareči žebli, Žebljarska*).

2.3.3 Črna barva

Črna barva je tipična¹³ barva slovenskega simbolizma in je tudi pri Župančiču precej opazna. V *Čaši opojnosti* evocira neznano, kaotično (v viharja *črno grozo, Divje polje...*) ali zmago strasti in kaosa nad duhovnim redom (mrakovi *črni, Vrt mojih sanj...*), a tudi harmonično ubrano razpoloženje (Večerna melodija). Ob ženskih obeh in laseh ima močno erotično konotacijo, črna se razlije tudi čez več verzov (... huris *črnooke, // črnooke, črnolase // črnolase, belopolte, Essehrin kip*).

V zbirki *Čez plan* se pridevek *črn* uvršča takoj za zlatim, skoraj tretjina črne epitetoneze se je zgostila v ciklu Manom J. Murna-Aleksandrova; najbolj nakopičena je v prvi pesmi in evocira tragični položaj slovenskega umetnika (dva *črna, črna curka, vrtinci črni*). Pridevek pomrači pokrajino (nad *črno* pokrajino, Svetla noč), poudarja ljubezensko strast ob metaforičnem predmetu za lase (*črn* oblak, Čez ves obraz...) ali intenzivnost čustva, saj mu pripiše pomenke bolečega, neznosnega (*črne* strasti, Meni se hoče; svoj *črni* srd, Ob Kvarneru).

V Samogovorih je ta pridevek ponazoritven (*črno* oko, Silvin), ima simbolno vlogo (temine *črne, Prebujenje*), novo pa učinkuje v ekspresionistični vlogi, tu spremeni naravno podobo jedra in ga napolni z grozo duha (veje *črne, Klic noči; črne* roke, Vizija).

V zbirki *V zarje Vidove* se črna barva poveže z rdečo ob motivu smrti (smrtne so *črne, druge rdeče, Razgovor*).

2.3.4 Bela barva

Največ odtenkov bele barve prinašajo zloženski pridevki *Čaše opojnosti* (*snežnobelih* grudi, Essehrin kip; k šotorom *jasnobelim, Seguidille; srebrnobe* cvetke, Večno življenje). Pridevek bel ne evocira samo radostnega razpoloženja, marveč nastopa tudi v dekadencnem motivu obupanega lirskega subjekta in ponazarja mračno, pusto razpoloženje in odsotnost življenjskih moči (Nad mestom *belim...*, Zimski žarki), približuje pa se tudi simbolističnemu nakazovanju duhovne transcendence (k šotorom *jasnobelim, Seguidille*). V zbirki *Čez plan* je pogosto ponazoritven, simbolizira starost in modrost (*bele* lase, Ob Kvarneru), ali pa impresionističen (rače *bele, Pokopališče sv. Barbare, z girlandami belimi, Gozdna idila*). V *Samogovorih* je pridevek *bel* zelo redek in je največkrat ponazoritven (v *bele* čipke, Prva pomlad). Tudi v zbirki *V zarje Vidove* se pojavlja kot impresionistični zapis labodje čiste beline (*bel* sijaj, Vihar) ali evocira duhovno transcendenco (v rokah *belih, Spokorna pesem*).

2.3.5 Srebrna barva

V *Čaši opojnosti* je pridevek *srebrn* zelo pogost v ciklu otroških pesmi Jutro, in sicer s konotacijami svežine, dinamike, čistosti; zunaj tega cikla se pojavlja samo v dveh pesmih in je ponazoritven (v *srebrno* čašico, Zimski žarki; iz čaše *srebrne, Bila si mi...*). Tudi v zbirki *Čez plan* je dokaj redek in je impresionistični zapis čiste in svetle barve (breze *srebrne, Doma; valov srebrni* beg, Pokopališče sv. Barbare), podobno ob metaforičnem jedru (s prsti *srebrnimi, Beli dan...*; izza *srebrnoprašnih* tančic, Poldan). V *Samogovorih* zapisuje impresionistično lepoto vode (kaplje *srebrne, Prebujenje; srebrn* val, Pomlad-nepomlad) ali stoji ob metafori za roso (*srebrn* nakit, Z vlakom). V zbirki *V zarje Vidove* ga ne najdemo.

¹³ F. Zadavec, Nekatere posebnosti slovenskega simbolizma, Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana, 1983 (Obdobja, 4, I), 10.

2.4 Svetlobni pridevki

Svetlobni pridevki zapisujejo odtenke mnogih svetlobnih, osvetljenih ali svetlečih se predmetov. Župančič je posegal po vesoljski, pokrajinski in umetni svetlobi, po vodnih odsevih in bleščečih predmetih. V *Čaši opojnosti* so za spoznanje močnejši svetli (neskaljen, čist, jasen, svetel, blesteč, kristalen, bisern) in z barvnimi oblikujejo bleščečo in razkošno epitetonozo prve zbirke. Tudi redkejši temni pridevki zapišejo kar nekaj odtenkov (meglen, mračen, ugasel, temoten, temen). Ponazoritveni svetlobni pridevek poudarja dragocenost in izbranost predmeta (*kristalna* skledica, Himna), impresionistično očaranost nad vesoljsko svetlobo (*biserne* žarke, Ti gizdava devojka Julijana), abstraktnim predmetom pripisuje simbolne pomenke svetlobe in lepote, tudi transcendence (*svetlih* sanj, Nočna melodija; *blesteča* večnost, Seguidille). Temni pridevek v *Čaši opojnosti* pomrači in zavrne katoliško luč in Kristusa (Kako je poln kristjanov *temni* hram, Pred onim *temnim*, V galeriji), izraža obup lirskega subjekta (nad mojim žitjem mrak leži *teman*, Bolne rože) in njegov strah pred neznanim (pokrajin neznanih, *temotnih*, Himna).

Zbirko *Čez plan* določa svetlobna epitetonaza, močno prevladuje svetla, pridevki največkrat zapisujejo lepoto zvezd in zarje ali njunih metafor (za *zarjo blestečo*, V teh težkih dneh; *najsvetlejši* čar noči, Manom..., 8; šotor *svilnat*, Svetla noč). Pridevki dnevne svetlobe so redkejši, toda intenzivnejši, simbolizirajo zmago dneva nad nočjo, zmago vitalističnega občutja nad dekadencnim (dan, / tak *jasen*, tak vroč, / z diamanti ves posejan, Dan, 4; dan je prišel / s krono *demantno*, Beli dan...). Temni pridevki (polnočen, temen, temnejši, temačen, mračen, brezvezdnat, oblačen) zapisujejo različno intenzivnost temnega (nad kupolo *mračno*, / čez mesto *temačno*, Zvečer; v *brezvezdnato* noč / *oblačno* in *mračno*, Dan). Pogosto imajo simbolne konotacije demonskega (v *polnočni* mrak, Manom...) ali erotičnega (v njih roso *polnočnih* želja, Svetla noč).

Svetlobni pridevki odločilno določajo *Samogovore*; znova prevladujejo svetli. Bolj duhovna kot čustvena lirika te zbirke je posegala po odtenkih hladnejše svetlobe (čist, bled, prozoren, kristalen, blesteč, tisočok), sončna ostaja le v motivu ljubezenskih sanj (*sončno* glorio, Sonce-roža) ali pa je odrinjena v vizijo nove prihodnosti (sonca mlada vsa, *čista*, Prebujenje). Svetlobni pridevek je v ontološki pesmi ekspresionističen in odseva duhovno razklanost lirskega subjekta (veje *svetle*, *svetlo* drevo, Klic noči), drugje ponazarja lepoto novoromantičnega laboda (*blesteča* perot, Epilog) ali očaranost nad nočno svetlobo (visoka *tisočoka* noč, Visoki hip; seme *svetlo*, Težko uro). Temni pridevki so se zgostili v tretjem in četrtem ciklu ontoloških pesmi; ob abstraktnih predmetih simbolizirajo neznanost (*temen* nič, Zimska noč), minljivost in propadanje (žar sonc *ugaslih*, Zaprti park) ali ponazarjajo večerni čas, ki skupaj s tišino prostora preraste v simbol absolutne poznosti (v *večerni* trudni čas, Večerna vizija; v urah *večernih*, Zaprti park).

Svetlobni pridevki v zbirki *V zarje Vidove* dosegajo le tretjino svetlobnih pridevkov v *Samogovorih*. Impresionistični pridevki ustvarjajo lirsko razpoloženje v pesmi (po nebu *temačnem*, / po jezeru *mračnem*, Vihar) ali simbolizirajo čustvene odtenke (v *svetlem* hrepenenju, Goriškimi izgancem).

2.5 Zvočni pridevki

V vseh zbirkah prevladuje pridevek *tih*. V *Čaši opojnosti* največkrat povečuje ubranost razpoloženja (v *tih* noči, Padale so...; po *tihih* gajih, Bolne rože) ali prinaša čustveni odtenek (*tih*e boli, Bolne rože; *tih*a nada, Moje barke). Zvočno bogati so onomatopoejski pridevki (šumen, buren, šumeč, bučeč); imajo vlogo simboličnega paralelizma: šumenje drevja in bučanje morja simbolizira erotični nemir lirskega subjekta (... in pijana blodi z vetrom / nad *šumečimi* lesovi / nad *bučečimi* valovi, Himna). V zbirki *Čez plan* so zvočni pridevki manj razvejeni, elativno stopnjo obupa ponazarja pridevek *nem* (v obupu *nemem*, Manom..., 1). V *Samogovorih* se zapisujejo odtenki tišine (*tih*, tihoten, neslišen, gluhi), glasnejši pridevki so omejeni na domoviski razdelek (vrisk *plakajoč*, Z vlakom; *pojoča* raketa, Duma) in pesem Cigan (harmonika *vreščeča*). V zbirki *V zarje Vidove* pripisuje pridevek *tih* jedru pomenke skrivnostnosti (*tih*i kelih, Spokorna pesem), onomatopoejski pridevek pa ponazarja ubrano, umirjeno in disharmonično podobo (*šumeči* slapovi, Zlata jutra; v *hrumečih* brzicah, Dies irae).

2.6 Pridevki okusa

Med najpogostejše pridevke okusa se uvršča *sladek*. V *Čaši opojnosti* se zapisuje ob predmetih z ljubezensko temo in poudarja čutnost (poljub *sladak*, Tu; *sladke* ustnice, Bolne rože); v območju čutnosti krožijo tudi sanje, hrepenenje, skrivnost lirskega subjekta (vse *sladke* nade, Seguidille; *sladke* skrivnosti, Moja Madonna; sanje *sladko* opojne, Seguidille). Pridevek *sladek* vstopa tudi v oksimoronsko zvezo (pod *sladkim* jarmom svetega zakona, Parček) in se posmehne malomeščanskemu zakonu. Tudi v zbirki *Čez plan* ima pridevek *sladek* najvišjo pogostnost, erotično konotacijo ohranja v ljubezenskih pesmih, senzualizira pa tudi veselje, saj se pojavlja ob metaforičnem jedru za zvezde (velike *sladke* rože / nad menoj, Tiho, brez besed). V *Samogovorih* so se pridevki okusa močno zredčili in zasukali iz *sladke* v grenko polovico (grenek, trpek, bridek), razklanost in nezdružljivost nasprotij ponazarja tudi oksimoronski pridevek (napoj *sladko-gorjup*, Starec misli). V zbirki *V zarje Vidove* se antitetična pridevka okusa povežeta v sinestezijsko zvezo z vonjem in povesta, da je ljubezen opoj in bolečina hkrati (vonj *sladak*, vonj *grenak*, Vihar).

2.7 Sinestezijski pridevki

Sinestezijski pridevki so v vseh štirih zbirkah manj opazni in se v večini primerov uvrščajo med leksikalizirane svetlobno-zvočne (*glas* / onemogel, pijan in *teman*, Premnogo noč; *pretemna*, težka *pesem* o grobeh, Manom..., 1), barvno-zvočne (v *črnem hrupu*, Razgovor) in tipno-svetlobne metafore (*mrzel mrak*, Moje barke), tudi v metaforo okusa in vonja (*vonj sladak*, *vonj grenak*, Vihar) ter metaforo okusa in zvoka (*smeh grenak*, Iz dnevnika). Med individualizirajoče sinestezijske pridevke lahko uvrstimo barvno-zvočnega (*bisernobel smeh*, Duma) in svetlobno-zvočnega (*fanfare svetlozvočne*, Pokopališče sv. Barbare). Vonjalno-zvočna zveza je uporabljena tudi ironično in se posmehne ovenelemu in konvencionalnemu izražanju filistrov (vse *duhteče* vaše fraze, Svojim prijateljem).

2.8 Literarnomodni pridevki

V pridevkih *Čaše opojnosti* odmeva literarna moda s konca prejšnjega stoletja. Župančič je rad posegal po besedah francoskega¹⁴ in hrvaškega¹⁵ izvira (parfumovan, fin; krasen, čaroben, okruten, zločest, diven, razkošen). Pridevka *vele* in *bolne* rože je mogoče uvrstiti med baudelairizme. Župančič je v *Čaši opojnosti* razširil slovar pridevkov za izražanje dveh pomembnih pojmov simbolistične poetike, za lepoto¹⁶ in skrivnost (*lepe* rože, Bolne rože; *čarokrasen* grad, *divna* huri, Essehrin kip; v kelihu *mistične* rože, v tihi minuti *čarobni*, Moja Madonna; ti *skrivnostni* moj cvet, ti roža mogota; *krasni* cvetovi; *tajno* moč, *tajnostno* trepetanje, Ti gizdava devojka Julijana).

2.9 Verski pridevki

Verski pridevki v *Čaši opojnosti* odevajo čutno v plašč sakralnega, pomenijo še neizrabljeno metaforično gradivo v ljubezenski poeziji, verska metafora pa ima tudi zunajjezikovno vlogo radikalnega osvobajanja ljubezenske poezije, ki jo je ob koncu prejšnjega stoletja klerikalna in filistrska malomeščanska družba v imenu katoliške moralke močno dušila in obsojala.¹⁷ Pridevki

¹⁴ Francoske prevzete besede so kot slogovno-izrazno sredstvo v 90. letih prejšnjega stoletja pogosto uporabljali slovenski naturalisti za kar najbolj natančen opis literarnih oseb, krajev in meščanske govornice, medtem ko so modernisti v prevzetih besedah iskali sugestivno in izbrano izrazno sredstvo, prim. A. Ocvirk, Novi pogledi na pesniški stil, Literarna umetnina med zgodovino in teorijo, 1979, 75-76. J. Toporišič je opozoril tudi na manj posrečeno rabo teh besed, pač iz metrično-rimalnih razlogov (Župančičeva opazna beseda v Čaši opojnosti, Oton Župančič, Simpozij 1978, Ljubljana, 1979, 175-191).

¹⁵ V Pleteršnikovem slovarju imajo našete prevzete besede hrvaškega izvora kvalifikator novoknjžno; ta pove, da je izraz prišel v literaturo sredi 19. st., zato te besede ne posnemajo belokranjskega govora, temveč so literarnomodne.

¹⁶ I. Tavčar je za najvišjo stopnjo lepote uporabljal pridevek krasen, prim. G. Kocijan, Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika, 178.

¹⁷ Prim. B. Paternu, Tematska kontinuiteta pri uvajanju novih stilov v slovensko pesništvo od baroka do moderne, Slavistična revija 22, 1969, 233-263.

iz verskega slovarja se močno razbohotijo v *Čaši opojnosti*, preneseni so v ljubezenske motive sredi narave (*deviške brezice*, Vrt...; *čiste neveste*, Ti gizdava devojka Julijana; v *nunskih* srcih spokornik cipres, Essehrin kip) ali pa se povezujejo z vesoljskimi predmeti (*nebeški sončni žarek*, zvezde *nebeške*; Nočna melodija); pomenko svetega dobi tudi trenutek (v hipih *svetih*, Moje barke). V drugih zbirkah so verski pridevki manj opazni in praviloma ostajajo ob verskem jedru (*sveti duh*, Duma). V zbirki *V zarje Vidove* postanejo svete narodove sanje (*večnih sanj*, Podoba).

2.10 Personifikacijski pridevki

Personifikacijski pridevki so močno zastopani v prvih treh zbirkah. V *Čaši opojnosti* je jedro personifikacijskega pridevka mnogokrat duša, ki je v tej zbirki čutna, dinamična in bližje dekadenci kot simbolistični (duše *trudne*, Večno življenje; v duši *trpeči*, Nočna melodija; duši *potrti*, In nikjer, nikjer tolažbe; *vriskajoča* duša, Divje polje duša moja), pogosto tudi cvetje (*aristokratsko samujoče* teje, Vrt mojih sanj), vesoljski pojavi (iz daljnih, *trudnih* daljav, Bolne rože) ali abstraktni predmeti (ljubezen mojo *mlado*, Seguidille; vest *pijana*, Moje barke).

Personifikacijski pridevek v zbirki *Čez plan* pogosto vizualizira duševni svet lirskega subjekta (moja *mlada* moč, Kvišku plava; moje želje *osamljene*, Jaz te čakam zaman; žar duše *koprneče*, Ptič Samoživ). O pesnikovi bivanjski tragiki ob Murnovi smrti zgovorno govori tudi raba pridevka ob zarjah, Župančičevem najbolj priljubljenem poetičnem gradivu. Medtem ko je leta 1900 v Pesmi mladine upesnil vero v novo, pogumno in optimistično prihodnost mladih (*v nove zarje*), je v ciklu Manom J. Murna-Aleksandrova nekdanjemu simbolu lepše prihodnosti odvzel življenje (*zarje mrtve*, Manom..., 8).

V zbirki *Samogovori* so personifikacijski pridevki še pogostejši in prav tako vizualizirajo čustveni in miselni svet lirskega subjekta, pogosto ponazarjajo žalostna, boleča in statična občutja (srce *tožno*, Moj Bog; *blodna* duša, Metamorfoze). Opazna je visoka pogostnost pridevka *mrtve* (*mrtvega* veka, Zaprti park; *smrtni* sen, Vizija), še posebej ob tradicionalnem simbolu življenja (polno *mrtvih* sonc, Vizija).

V zbirki *V zarje Vidove* personifikacijski pridevek ni pogost, novo pa učinkuje, ko metaforičnemu jedru za voditelja naroda pripiše negativne lastnosti (godalo *prihuljeno*, Naše pismo).

3 Oblikovno-izrazne lastnosti Župančičevih pridevkov

3.1 Župančičevemu dinamičnemu pesniškemu izrazu so ustrezali deležniški pridevki, srečujemo jih v vseh zbirkah, najbolj pa se razbohotijo v zbirki *Čez plan* (*Čaša opojnosti*: cveteč, kipeč, duhteč, vriskajoč, koprneč, samujoč, rjoveč; *Čez plan*: šumeč, plameneč, žareč, bleščeč, blesteč, krakajoč, duhteč, koprneč, boreč, omahujoč, strmeč, bodeč; *Samogovori*: cvetoč, goreč, blesteč, pojoč, sopihajoč, vreščeč, plakajoč, duhteč, umirajoč, obupajoč; *V zarje Vidove*: dehteč, goreč, žareč, gasnoč, pojoč, hrumeč, šumeč).

3.2 Nema lokrat je izbiro pridevka narekovala potreba po bogati in učinkoviti zvočni organizaciji verza (vokalna orkestracija verza: *roža mogota*; *večera poletnega, rožnega*, Kes; ritem in rima: *nad kupolo mračno / čez mesto temačno*, Zvečer; *želja cvetečih in kipečih nad*, Vrt...; aliteracija: *vrlji vejevec*, Podoba; *tajnostno trepetanje*, Ti gizdava devojka Julijana; žareči žebliji, Žebljarska; onomatopoiija (nad *šumečimi* lesovi / nad *bučečimi* valovi, Himna; vetrovi *šumni, burni*, Divje polje duša moja).

3.3 Župančičevi pridevki se pogosto povezujejo v obsežnejše zveze, zapisoval je dvo- in veččlenske pridevke (pokrajini *neznanih, / temotnih*, Himna; *želja cvetečih in kipečih nad*, Vrt mojih sanj; glas *onemogel, pijan in teman*, Premnogo noč; *kipeče, bujne prsi te*, Nedorčnost; ti *zlata, razkošna* Vesna, Jaz te čakam zaman; *dva črna, črna curka*; Manom..., 1; v *brezvezdno noč, / oblačno in mračno*, Dan, I; *visoka, tisočoka* noč, Visoki hip; vse same drobne jagode, / *rdeče, rdeče, rdeče*, Razgovor; *pradavnih, divnih* sanj, Naša beseda).

3.4 Za izražanje pomensko odtenčnih pridevkov je uporabljal:

- a) različna priponska obrazila (tajen, tajnosten; temen, temoten, temačen; tih, tihoten);
 b) prevzeto besedje (tajen, tajnosten, tajinstven, čaroben, krasen, mističen, diven, plakajoč, gizdav, parfumovan). S prevzetimi pridevki je najbolj zasejana *Čaša opojnosti*, vendar jih tudi pozneje ni opustil, pridevki tajen/tajnosten/pri-tajen se v *Samogovorih* in v zbirki *V zarje Vidove* celo okrepijo;
 c) zloženske pridevke (k šotorom *jasnobelim*, Seguidille; *srebrnobe*le cvetke, Večno življenje: *snežnobelih* grudi, Essehrin kip; *krvavordeč* plamen, Vseh živih dan; *srebrnoprašnih* tančic, Poldan; fanfare *svetlozvočne*, Pokopališče sv. Barbare; tvoj *vseprodirni* soj, Samogovor; *polzasenčen*, tih obraz, Zaprti park; *polizdane* slasti, Orientalski sonet; v vrtincu *burnoblaznem*, Vizija; *bisernobeli* smeh, Duma; *zlatoslovno* pismo, Tuji mož);

č) prislovno-pridevniške pridevke (sanje / *sladko opojne*, Seguidille; *kvišku hrepeneči* cveti, Padale so cvetne sanje; *aristokratsko samujoče* teje, Ti gizdava...; samoten plamen, z vetrom se boreč, / na tla pritiskan, *kvišku koprneč*, Manom..., 4; v *kobilje razuzdanem* smehu, Vizija; roža na ustnicah mrtvih *živo žareča*, Carmen).

Pridevniška metafora je najrodovitnejša Župančičeva metaforična oblika in v vseh štirih zbirkah, v *Čaši opojnosti* se je zasejala najgosteje, v zbirki *Čez plan* se je za polovico osipala in se v *Samogovorih* spet nekoliko okrepila, v zbirki *V zarje Vidove* pa je zdrsnila na najnižjo točko.¹⁸ Župančičeva pridevniška metafora je inovativna po gradivu, oblikah in funkcionalnosti. Podobno kot za druge njegove metaforične oblike velja tudi za njegovo pridevniško metaforo, da je pogosteje vizualizacija pojmovnega kot abstrakcija konkretnega.

Jožica Čeh

UDK 886.3-1 Župančič O. 2.08

SUMMARY

EPITHETS IN ŽUPANČIČ'S POETRY

Like other Slovene symbolists, O. Župančič also followed Cankar's requirement (1899) for refined metaphors or for the restoration of the Slovene poetic expression, which had in the second half of the 19th century arrived at »cul-de-sac« characterised by formalism. He did this in a very inventive manner and achieved long-term responses to his work. Symbolist poetry to a large extent individualized the epithet. By means of the latter it indicated, partly concealed and shaded the meaning of words, and produced sonorously efficient combinations.

In *Čaša opojnosti* (1899), *Čez plan* (1904), *Samogovori* (1908) and in the collection *V zarje Vidove* (1920) we have analysed Župančič's permanent, illustrative and individualizing epithets. Župančič's epithets show in the material itself, its functions and formal characteristics.

The essence of Župančič's epithets originates from the sense-perceptive, sense-emotional and the religious worlds, from folk songs, from the speech habits of the Bela krajina region and from the literary language in fashion. Among Župančič's predominant colour epithets

are clear and intensive colours of gold, red, black and also white and silver. In the first three collections the dominant colour is gold, but the poems dealing with social and war themes in the collection *V zarje Vidove* gave preference to the epithet of the colour red, with which Župančič described also the nuances of this colour as *blazing, flaming, burning*. The subtle perception of nuances is expressed by epithets of light. Vocal epithets most frequently depict silence, epithets of taste deal with sweetness, but synaesthetic ones seldom occur. The most vast and varied range of epithets is found in *Čaša opojnosti*.

Župančič's epithets are secessionistic, impressionistic, symbolistic and expressionistic; at times they occur in fixed phrases or they may play a traditionally symbolistic role. Religious and highly sensual epithets can in *Čaša opojnosti* also be found in extralinguistic functions in the liberation of erotic poetry.

Župančič made use of participial epithets, compound, adverbial-adjectival and complex ones. He frequently arranged them along the sound axis.

¹⁸ Število pridevniških metafor glede na število verzov v zbirkah: *Čaša opojnosti* (0,22), *Čez plan* (0,11), *Samogovori* (0,14), *V zarje Vidove* (0,10).

Metaforika, kot jo odkrivajo osnovnošolski učenci

Zmožnost tvorjenja metafor je že Aristotel štel za znamenje velike osebne nadarjenosti. Dobro je pojasnil tudi vlogo metafore: z njo povzdignemo ali izničimo kako stvar, o kateri govorimo. Tako so npr. dramske igralce stari Grki slavili z besedo *artisti*, zaničevali pa z besedno zvezo *Dionizijevi lizuni*.

Poznejši retoriki so izdelali zelo natančno klasifikacijo pomenskih prenosov in zamenjav. Aristotelovega zgleda metafore »*Tisoč slavnih reči je storil Odisej*« niso več šteli za metaforo ali prenos po podobnosti, temveč za zamenjavo nedoločne količine z določno (za eno od sinekdoh). Tako kot so slovniciarji spravili v sistem vsakdanji jezik, tako so si tudi retoriki prizadevali sistematizirati vsa sredstva, rabljena v književnosti.

Že od Kvintilijana dalje se v šolah metafora šteje za zgoščeno primero. Po tem pojmovanju »*cvetoče lice*« pomeni toliko kot »*lice, ki je lepo, nežno, voljno kot cvet*«. Natančnejši raziskovalci pa vedo, da ta tip razlage ni ustrezen za pojasnjevanje vseh metafor, npr. verz *Svetloba je samo senca Gospoda* (Thomas Brown). Moderni teoretiki v svojih pojmovanjih metafore niso več tako enotni, kot so bili stari. Kar na več načinov si prizadevajo odgovoriti na vprašanje, zakaj je katera besedna zveza metafora.

Vzemimo v pretes, kako bi razni teoretiki pojasnili Eliotov verz: *Videl sem sirene, jahajoče valove proti odprtemu morju. (I have seen the mermaids riding seawards on the waves.)*

Richardsu je izraz *jahati valove* metafora zato, ker se v njem križata dve misli (ena je *jahati konja*, druga pa *pluti po valovih*). Beardsleyu pa je to metafora zato, ker je modifikator *jahati (jahajoč)* v navadnem jeziku nedružljiv s samostalnikom *valovi*.

Richardsovo meddejavnostno pojmovanje metafore temelji na domnevi, da v metafori ne gre samo za nenavadne povezave med besedami, temveč za prepletanje med mislimi, za podajanje dveh idej namesto ene; torej ne samo za pojave v književnosti, ampak za probleme, ki so tesno povezani z miselnimi procesi in ustvarjalnostjo.

Beardsley zavrača razlaganje metafore s primerjavami predmetov in jo pojmuje kot protipostavljanje besed, kot besedno igro, kot posebno funkcioniranje jezika. Po njegovem je pomembnost metafor v tem, da širijo besedni zaklad zunaj tega, kar je dostopno navadnemu izražanju. Ideal starih retorikov je bilo razumsko pojasnjevanje metafor, medtem ko se Beardsley osredinja na čustveni ton te ali one metafore in raziskuje, zakaj so nekatere metafore obledele, izrabljene, druge pa izvirne, presenetljive, učinkovite.

Po tem zgoščenem prikazu antičnega in modernega pojmovanja metafore preidimo k vprašanju, kako osnovnošolski učenci različne starosti razumejo in tvorijo metafore. O tem razmišljam na podlagi priložnostnih opazovanj otroškega govorjenja in pisanja ter nekaj načrtnih preiskav zmožnosti osnovnošolskih učencev, ki sem jih naredil s pomočjo učnih listov in magnetofonskega snemanja pouka.

V vsakdanjem življenju lahko opazamo, kako otroci besede v prenesenem pomenu ne razumejo. Ko je mama naročila sinu, naj *nasadi kokljo*, je prinesel iz drvarnice primeren količek. Razumel je,

da je treba kokljo nataktniti na kol. Potem se je vidno oddahnil, ko mu je mama razložila, da ne bo nikakršnega natikanja koklje na kol, temveč da naj samo kokoš, ki koka po dvorišču, posadi na jajca, da jih bo valila.

Prav tako je zanimivo opazovati, kako se otroci v svojih pogovorih še poigravajo z dvopomenskosto metafore, na primer: »*Spet sem ga ustrelil!*« — »*Kaj pa? Ali zajca?*« — Odraslemu je navadno tako v zavesti samo preneseni pomen (' *naredil sem napako*'), da se napetosti med prvotnim in drugotnim pomenom skoraj ne zaveda več.

Načrtno sem otroško razumevanje metafor preverjal z učnim listom, na katerega so zapisovali svoje razlage podčrtanih metafor. Učenci tretjega in sedmega razreda so tak list rešili takole:

1. Za deklice zmeraj mislijo, da morajo biti *angelčki*.

3. r.: pridne, prijazne, lepo vzgojene, spretno, boljše od fantov,
7. r.: pridne, prijazne, dobre, mirne, ubogljive, ustrezljive, ljubke, ljubeznive, pristrčne, nedolžne, naivne.

2. Moj bratranec je *pravi hudiček*.

3. r.: poreden, nagajiv, navihan, nesramen, tečen,
7. r.: poreden, nagajiv, navihan, norčav, živahen, nadležen, tečen, pretepaški, hudoben, zoprn.

3. Ne bodi *tak konj*.

3. r.: neroden, štorast, ne stopaj mi na noge,
7. r.: neroden štorast, grob, neokreten, muhast, trmast.

4. Bojana ima *zlate starše*.

3. r.: dobre, prijazne,
7. r.: dobre, prijazne, dobrosrčne, ljubeče, razumevajoče, popustljive, ne stroge, ki pomagajo in svetujejo.

5. Z veje se je *smejalo* zrelo jabolko.

3. r.: se je kazalo, je viselo, je žarelo,
7. r.: se je kazalo, se je ponujalo, je viselo, je nihalo.

6. Naš avto *žre* preveč bencina.

3. r.: poje, popije, porabi,
7. r.: porabi.

7. Splošna napaka učiteljev začetnikov je, da *dajejo na krožnik več cmokov, kot jih učenci lahko pojejo*.

3. r.: —
7. r.: posredujejo več učne snovi, kot je učenci lahko sprejmejo; razlage preveč zakomplicirajo; zasipajo učence s preveč podatki; dajejo preveč nalog.

8. V Sloveniji se ne bo zgodil *gospodarski čudež*.

3. r.: —
7. r.: stanje gospodarstva se ne bo na hitro zboljšalo; same od sebe se gospodarske razmere ne bodo uredile.

Kar štirih povedi z metaforami pa ne učenci tretjega in ne učenci sedmega razreda niso razumeli in znali razložiti. Te so bile: *Beseda ni konj*. — *Ponoči je vsaka krava črna*. — *Visoška kronika je Tavčarjeva labodja pesem*. — *Škrjanček — pojača raketa — je pesmi pršil*. (O. Župančič)

Zakaj je razlaganje metafor težko, za osnovnošolske učence pa prav posebno? V povedi z metaforo se prepletata dobesedni in preneseni pomen. Ravno v tem soobstajanju dveh pomenov je čar metafore, pri razlaganju ta čar izgine. Parafraziranje metafore, npr. zamenjava povedi »Deklice so pridne«, je malo uspešna metajezikovna operacija. Pri tem se ohranja samo razumska sestavina sporočila, medtem ko se čustveni ton zabriše. Poleg tega pa konkretno misleči otrok v povedi z metaforo dostikrat začuti samo dobesedni pomen, prenesenega pa ne.

Kot smo iz reševanja učnega lista videli, otroci razumejo in dobro razlagajo samo preprostejše metafore in zanimive personifikacije, medtem ko jim številni frazeologemi, sinestezije, razvite metafore ostajajo nerazumljivi. Z leti se učenčeva zaloga razumljivih metafor vendar povečuje. Z rastjo besednega zaklada se mu poveča tudi zmožnost za sestavljanje večbesednega, bolj prelivajočega se razlaganja metafor. Seveda povedano ne izključuje možnosti, da odrasli s posredovanjem ustrezne informacije otroku pospešimo razumevanje te ali one metafore. Zanimivejše kot parafraziranje metafor je njihovo tvorjenje. Učno delo je mogoče organizirati glede na vrsto metafore: prava metafora (identifikacija), primera (komparacija), poosebitev (personifikacija), rekla in pregovori (frazeologemi), uganke (enigme) ipd. Poved z metaforo je navadno sestavljena iz dela z dobesednim pomenom in dela s prenesenim pomenom. Različni teoretiki za ta dva dela uporabljajo različne izraze: Max Black del s prvotnim pomenom imenuje okvir, del z drugotnim pomenom pa žarišče (fokus). Tako je npr. v pregovoru *Človek človeku volk* beseda *človek* okvir, beseda *volk* pa žarišče. Pri vajah za tvorjenje metafor je mogoče izhajati od okvirja (kaj je sošolec, učitelj, šola; kaj dela jutro, pomlad, sonce) ali od žarišča (uporabi za metaforo dobra ali slaba bajeslovna bitja, nevarne ali ljubke živali, dragocene ali ničvredne stvari).

V nižjih razredih učenci ustvarjajo takele metafore:

- Boštjan je *medved*, Maja pa *muha*.
- Moj brat je *kot klovn*.
- Špela je *igračka*.
- Suzana je *prava lisica*.
- Matic je hiter *kot zajec*.
- Peter je počasen *kot polž*.
- Moj bratranec Andrej je potuhnjen *kot čarovnik*.
- Sebastjan je pameten *kot pes*.
- V našem razredu je med odmorom *kot v cirkusu*.
- Češnja na vrtu *se je oblekla v poročno obleko*.
- Kovanec *se je skrtil* v špranjo v parketu.
- Jabolko *se mi je izmuznilo* iz roke.

Mlajši učenci radi pišejo tudi spise, narejene na podlagi poosebitev in oživitvev:

Pika in Vejica

- Vejica: Mihec me v svojih zloženih povedih sploh ne upošteva.
- Pika: Tudi jaz se redko znajdem na koncu Mihčevih povedi. Tako se mu zmeraj mudi, da me pozabi pritisniti.
- Vejica: Mihec se bo moral poboljšati.
- Pika: Tako je. Midve sva vendar pomembni članici družine ločil.
- Vejica: Upriva se mu.
- Pika: Kako pa?
- Vejica: Nalašč se bom postavljala na napačna mesta. Namesto »Pusti, ne podri!« se bo prebralo »Pusti ne, podri!«
- Pika: Bravo! Tudi jaz mu bom tako nagajala.

Učenci nižjih razredov imajo seveda manjšo zalogo metafor kot učenci višjih razredov. Premorejo veliko primer (komparacij); veznik *kot* je zelo pogost zaznamovalec besede v prenesenem pomenu. Nižješolcem so zelo pri srcu poosebitve (pesonifikacije). Radi pišejo spise, v katerih nastopajo poosebljene živali ali stvari. Svojsko za učence nižjih razredov je tudi, da tvorijo metafore z nekonvencionalno pojmovanimi osebami ali živalmi (*pameten kot pes, pogumen kot slon*). Odrasli navadno tvorstne metafore otrokov popravljajo v navadnejše (*pameten kot Einstein, pogumen kot lev*).

Oglejmo si še zbirko metafor iz višjih razredov:

Marjetka je *angel brez kril*.

Biba je *miška*.

Miha je *afna*.

Klemen je *smejalna naprava*.

Moja babica je *legenda*.

Naš matematikar je *rabelj*.

Lep si *kot prasca*.

Pameten si *kot Butalec*.

Vrat ima *kot žirafa*.

Ima joške *do Koroške*.

Dere se *kot sirena*.

Vesna se je zaletela vame *kot živi torpedo*.

Francka se je režala, *da bi ji v usta lahko spravil slona*.

Naša šola je *Auschwitz*.

Leska je *že oblekla zeleno jakno s franžami*.

Jesen *se bukke slačijo*, smreke pa ne.

Torba je *na raketni pogon* zletela v kot.

Palica je *zaplesala tango* po mojem hrbtu.

Učenci višjih razredov ne ostajajo samo pri navadnih metaforah, temveč težijo k izvirnim (*ti si smejalna naprava*), med katerimi je pogosto pretiravanje (*noge ima kot dirkalni konj*) ali ironija (*lep si kot svinjski rep*). Na splošno bi lahko rekli, da metafore pogosteje uporabljajo v pogovorih kot v spisih.

Ko prebiram otroške spise, marsikdaj opažam, kako nekateri učenci podobne teme izoblikujejo preprosto, brez metafor, drugi pa zapleteno, metaforično. Primerjajmo tale spisa:

Bratec

Včeraj se je rodil moj bratec Maks. Zelo sem vzemirjena. Mama mi stalno govori, kako ga bom previjala, mu prala plenice, jih likala in podobno. Kar naenkrat pa mi je rekla, da nanj ne smem biti ljubosumna. Tedaj sem si v knjižnici sposodila knjigo o Anastaziji, ki je stara deset let dobila brata. V tej knjigi dobivam napotke, kako naj se obnašam.

Roza, 2. r.

Sestrica

Lansko leto sem dobila *dragocen biser*. *Vročje* sem si ga želela. Dolge noči sem sanjala, ko bo prišel na svet.

Prišla je *drobcena pikica*. Bila je črna *kot zamorček*. Moje oči so radovedno iskale njene. Vse to se je zgodilo lani.

Sedaj je sestrica stara že pol leta. V vozičku jo vozim na sprehode. Srce ji bije, *kot bi s paličico udarjal po ksilofonu*. Njeni temni laski *pojejo* v pomladanskem vetru *tiho melodijo sreče*.

Majda, 4. r.

Podobno na podlagi doživljanja narave nekateri učenci napišejo stvarne opise, v katerih so same vsakdanje besede; drugi pa izoblikujejo subjektivne orise, bogate z metaforami:

Na Grmadi

Prišli smo na vrh Grmade. Bil je jasen dan. Lepo se je videlo po vsej naši dolini. Z bratom sva pojedla vsak svoji sendvič in spila malinovec. Nazaj grede sva nabirala rože.

Magda, 3. r.

Razgled z vrha Grmade

Pred najinimi očmi se je *zableščala pokrajina*. Pod nama je *ležal* smrekov gozd. Tudi v daljavi so se *razprostirali* sami smrekovi gozdovi. Med njimi so se videle vasice. Gruče belih hišic *v objemu* temnozelenega smrečja so bile tako ljubke, da sva obe hkrati *vzklilknili* od presenečenja. *Zatopili* sva se v krasoto. Nekaj časa sva bili *od zamaknjenosti* čisto tiho, šele potem sva se začeli spet pogovarjati in smejati.

Fanika, 7. r.

Iz teh primerov vidimo močno nasprotje med preprostim, nemetaforičnim, in slovesnim, metaforičnim pisanjem. Metaforika omogoča izražanje globljih občutij, kakršna bi s samimi besedami v prvotnem pomenu težko izrazili. Metaforični slog pisanja je značilen za učence v srednjih in višjih razredih, vendar ga ne dosegajo vsi učenci. Tega sloga pisanja tudi ne kaže po vsej sili spodbujati. Če tako izražanje ne temelji na pristnih občutjih, lahko učenci zaidejo v izumetničeno leporečenje. V referatih, esejih in razpravah pa metafore sploh niso umestne, ker ogrožajo natančnost mišljenja.

Izkušnje, ki sem si jih naključno ali načrtno nabral pri obravnavanju metaforike v nižjih in višjih razredih osnovne šole, lahko samo s pridržki posplošujemo na druge osnovnošolske učence. Obravnavanje metaforike je močno odvisno od razpoloženja, sproščenosti in čustvene skladnosti v razredu. Kadar je bilo pri naših urah pouka vzdušje tako kot pri družbenih igrah, ne pa kot je ponavadi v šoli, so bili dosežki najboljši. Menim pa, da smemo narediti vsaj tele sklepne ugotovitve: da se je repertoar metafor, ki jih učenci razumejo ali tudi uporabljajo, od razreda do razreda povečuje; da učenci v višjih razredih težijo k tvorjenju izvirnih metafor, zlasti pretiranih ali posmehljivih, da posamezni učenci zmorejo z metaforiko izraziti občutja, ki jih brez metafor ni mogoče izraziti. Ta razvoj v razumevanju in tvorjenju metafor pri osnovnošolskih učencih zelo ustreza psihološkimi opisom konkretno delujočega in mislečega mlajšega šolarja ter čustvovanju in mišljenju adolescenca.

Pri obravnavi metaforike lahko učitelj svoje učence marsičesa nauči, lahko se pa tudi sam navdihuje in pomlaja ob njihovi domiselnosti. V vsakem osnovnošolskem razredu je vredno posvetiti nekaj ur tvorjenju in razlaganju metafor. Treba pa je računati na razvojno stopnjo učencev. Kar je pri obravnavi metafor mlajšim učencem težko razumljivo, se jim bo v poznejših letih razkrilo samo od sebe ali ob neznatni pomoči odraslih. Medtem ko so se v tradicionalni retoriki in stilistiki ukvarjali s precej neosebnim kvalificiranjem vrste metafor, odpirajo moderna pojmovanja metafore in aktivnejši učni pristopi več možnosti, da se hkrati z obravnavo metafore povečuje osebna občutljivost in razvijajo ustvarjalne zmogljivosti.

France Žagar

Pedagoška fakulteta v Ljubljani

Literatura

- Aristotel: Retorika, Beograd, Nezavisna izdanja, 1987.
Kojen, Leon (ur.): Metafora, figure i značenja, Zbornik teorijskih radova, Beograd, Prosveta, 1986.
Ocvirk, Anton: Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1981.

O slovenščini v šoli in zunaj nje na Tržaškem

Jeseni 1993 je bila na tradicionalnem seminarju za slovenske šolnike na Tržaškem med drugim načeta tudi problematika slovenščine kot učnega jezika v manjšinski šoli. Teza: K razvijanju jezikovnih zmožnosti učencev/dijakov morejo in morajo prispevati svoj delež vsi učni predmeti. Prof. Silvo Fatur, ki je razpravljanje pripravil in usmerjal, je k razpravljanju vnaprej nagovoril tri vidnejše zamejske profesorice neslavistke: Silvo Valenčič Resinovič, profesorico ekonomskih predmetov na tamkajšnjem Trgovskem zavodu Žiga Zoisa, publicistko Marinko Pertot, dolgoletno profesorico naravoslovja, in Diomiro Fabjan Bajc, dolgoletno profesorico italijanščine na Liceju F. Prešerna ter prevajalko iz slovenščine v italijanščino in obrnjeno. Referentkam sta bili kot vodilo vnaprej postavljeni vprašanja, kateri slovenski jezikovni problemi so z vidika njihovih strok najpogostejši in najtežji ter kako jih ali naj jih po njihovi izkušnji učitelj/profesor skuša reševati. Tako so nastala poročila, ki seveda niso mogla vztrajati samo znotraj šole, saj je položaj slovenščine v manjšinski šoli bistveno določen z njenimi možnostmi in nemožnostmi v javnosti. So pa zanimiv dokument stanja v današnjem času, v šoli in družbi. Ponujajo tudi številne informacije o današnjem razmerju med jezikoma, med slovenščino in italijanščino, in opozarjajo na nujne pragmatične naloge, ki jih bo treba postoriti v Sloveniji.

Sestrica

France Jagar

Lansko leto sem dobil nagrado, ki jo prejema vsi, ki so se trudili za dobro delo v letu 1987.

Pršla je drobna pikica. Bila je črna kot zrnček. Moje oči so radovedno iskale njeno. Vse to je bilo zgodilo.

Sedaj: Retorika, besedna igranja, 1987
Kojin, Lepa (ur.): Metator, gane, xiancang, Xueok, kengjish, fadova, Beoged, fozov, 1987.
Ocvik, Anlon: Lictarno delo in lexikovna izrazna sredstva, Ljubljana, DZV, 1987.
1981.

Slovenščina kot učni jezik z vidika učitelja naravoslovja*

Kot učiteljica naravoslovja se v svoji dolgoletni praksi dan na dan srečujem s problemom jezikovnega znanja in strokovnega izražanja. Skušala bom nanizati nekaj misli o tistih, s katerimi se nenehno srečujemo pri poučevanju tako imenovanih »znanstvenih predmetov«.

Najprej želim poudariti dejstvo, da naravoslovne vede in tehnične predmete na slovenskih šolah v Trstu in Gorici poučujejo večinoma profesorji, ki so po dopolnjeni srednji šoli končali svoj akademski študij na kaki italijanski univerzi. Strokovna literatura, po kateri najpogosteje segajo, je večinoma italijanska ali angleška, odvisno od stroke. Nadaljnji problem so učbeniki, ki so v naših šolah v rabi. Največkrat gre za prevode, njih jezik pa ni vedno neoporečen.

Neustrezni učbeniki se nadomeščajo s prevajanjem in narekovanjem iz italijanskih. Učitelja nenehno obdaja tujejezična literatura; slovenska strokovna besedila mu niso vedno dosegljiva. Izrazje, ki bi ga potreboval, je razpršeno po različnih strokovnih razpravah in težko dostopno. Zato zahteva poučevanje naravoslovja in tehničnih predmetov na slovenski šoli večji trud kot poučevanje istih predmetov na italijanski šoli in večjo jezikovno ozaveščenost. Profesor mora nenehno preverjati svoje strokovno jezikovno znanje in ga poglobljati. Skrbeti pa mora ne le za strokovno izpopolnjevanje, ampak tudi za jezikovno rast in za bogatitev strokovnega slovarja. Vse to terja velik dodatni trud. Podcenjevanje skrbi za jezik pa nujno pripelje do funkcionalne okrnjenosti slovarja, do občutka nelagodja pri podajanju snovi, sčasoma pa tudi do občutka jezikovne in narodne manjvrednosti.

V strokovnem besedišču naravoslovnih in tehničnih ved je veliko prevzetih besed. Pri naravoslovju prevladujejo latinske in grške izposojenke, pri tehničnih predmetih, predvsem pri računalništvu, pa angleško izrazje. Tovrstne prevzete besede dajejo strokovnemu jeziku širšo, tudi mednarodno razumljivost. Vendar izhaja strokovni jezik iz opazovanja okolja in temelji na bogatem domačem izrazju, zato ni le jezik strokovnjakov. Strokovni izraz — latinizem — ima navadno tudi domačo sopomenko vsaj takrat, ko gre za splošne izraze, ki so iz strokovnega besedišča prešli v vsakdanjo rabo in spadajo v praktičnosporazumevalni jezik. Tako lahko uporabimo n. pr. poleg tuje, ne vsem dostopne besede *herbivore* tudi domači izraz *rastlinojede živali* ali *rastlinojedci*, *primarne konzumente* lahko imenujemo *prvi porabniki*, *iregularno fluktuacijo populacije* *nepravilno nihanje prebivalstva*, *endotermne živali* so slovensko preprosto *toplokrvne živali*, *trofična veriga* pa *prehranjevalna veriga* itd. Tu ne gre le za spreminjanje izrazja za vsako ceno, ampak je po mojem mnenju v današnjih manjšinskih razmerah nenehna in sistematična raba sopomenk v znanstvenem jeziku nujna, seveda s posebnim poudarkom na domačem izrazu, če ta obstaja.

Domačega izrazja se v enojezičnih razmerah sicer otrok nauči neposredno iz okolja, v manjšinskem okolju, obdan od tuje govorečih ljudi in tujih občil, pa otrok skoraj nima priložnosti, da bi prišel v nekatere govorne položaje. Tako so mu izrazi iz zdravstva, imena bolezni in pripomočkov iz domače lekarne, izrazi, ki so vezani na osebno nego in higijeno, pa tudi izrazi iz blagoznanstva povsem tuji, če jih ni pridobil iz domačega vsakdanjika. Če izrazi, ki jih je spoznal pri predmetnem pouku, nimajo

* Prispevek na seminarja za slovenske šolnike na Tržaškem, jeseni 1993.

dostopa do celih področij njegove jezikovne prakse in jih ne more uporabiti zunaj šole, in če poleg tega niti pri predmetnem pouku ne dobijo zadostnega poudarka, ostanejo zanj v bistvu nekaka »tujka«, sicer potrebna, da si pridobi pozitivno oceno iz predmeta, zunaj šole pa ne nujna, nekaka papirnata beseda, ki je dejansko ne osvoji, zato je v nevezanem pogovoru ne uporablja.

Stalna in metodična raba domačega strokovnega izrazja je pri naravoslovju še toliko nujnejša, ker današnji mestni otrok nima neposrednega stika z naravo, zato so mu nekateri pojmi iz naravoslovja abstraktni in tuji. Bolj domač mu je afriški slon ali dinozaver, ki ju je vedel na televizijskem zaslonu ali v slikanici, kot domača putka in pujs. Laže se nauči zapletenega opisa zgradbe molekule DNA-ja, ki smo mu ga predstavili s shematsko sliko ali filmom, kot da bi sam opazoval gozd in medsebojna razmerja med živo in neživo naravo. Saj ga še nikoli ni resnično opazoval pa tudi nihče ga tega ni naučil. Prebivalci asfalta in betona smo se že tako oddaljili od žive narave, da še po vremenu ne pogledamo več v nebo, temveč raje kar na televizijski zaslon ali v časopis.

Žal pa vsakdanja raba tujih virov, prevajanje in naglica učitelja silijo, da pogosto uporabi učeno izposojenko, ki mu je bolj pri roki tudi takrat, kadar obstaja domač slovenski izraz ali celo več takih izrazov. Zaradi jezikovnih razmer Slovencev v Italiji zvenijo mogoče našim dijakom iz latinščine prevzete besede manj tuje kot dijakom v matici, zato jih tudi lažje usvajajo. Prav to dejstvo pa zmanjšuje dijakovo željo in potrebo po bogatenju slovenskega besedišča. Izgovor, da mu je izposojenka ravno tako ali celo bolj razumljiva od domačega izraza, nujno pelje v jezikovno okrnjenost. Sčasoma pa se spremeni tudi njegovo čustveno razmerje do materinščine, saj slovenščino občuti kot revnejši jezik, primeren le za vsakdanje sporazumevanje.

Večkrat pa smo pri naših predmetih dejansko prisiljeni uporabljati izposojenke ali tujke, ker za kak pojem še nimamo ustaljenega domačega izraza. Gre predvsem za tehnične izraze za pojme, ki jih v preteklosti nismo poznali. V tem primeru se vsak uporabnik odloča po svoje. Nekateri sprejemajo kar tujko, drugi slovenijo njen zapis in obrazilo, spet tretji jo prevajajo, in sicer vsak po svoje. Tako nastaja prava izrazna džungla, ki spravlja uporabnike in tudi strokovnega učitelja v zmedo in nelagodje. Mogoče bi v takem primeru kazalo ohraniti čim večjo sinonimijo, vsaj dokler splošna spontana raba ne bo pokazala, kateri izraz se bo ustalil.

V okviru nekaterih strok so nastale terminološke komisije, ki skrbijo za določanje ustreznega izrazja. Tako je Komisija za kraško terminologijo pri Zvezi geografskih institucij Jugoslavije že leta 1973 izdala Slovensko kraško terminologijo,¹ ki uzakonja slovenske izraze s tega področja. Taki pripomočki so izredno dragoceni. Čeprav ne večni (jezik se z rabo razvija) in tudi ne brezhibni (izdelali so jih ljudje). Tako n. pr. Slovenska kraška terminologija z dokaj strogimi utemeljitvami določa izraz *vrtača* namesto ljudskega izraza *dolina* ali *kraška dolina*, ki je pri nas splošno v rabi in so ga od nas prevzeli tudi drugi narodi, n. pr. sosedni Italijani. V takih primerih bi morda kazalo biti nekoliko manj restriktiven in dopuščati večjo možnost sinonimije, saj kaže pisanost izrazja na bogastvo in življenjsko moč jezika.

V pisnem in govornem sporočanju se pri naravoslovju srečujemo z istimi težavami in napakami kot kolegi drugih strok. Gre za problem skladnje, za pomanjkljivo poznanje strokovnega izrazja, pogoste pa so tudi za napake pri rabi iz latinščine prevzetih besed, v kar nas zavajata znanje in vsakdanja raba italijanskega jezika. V nadaljevanju se bom omejila le na zadnje, ker so prav te napake mogoče najbolj specifične za naš predmet.

1. Raba latinizmov nas zapeljuje v pravopisne napake. Pri pisnem slovenjenju latinskih in grških izrazov veljajo namreč drugačna pravila, zato dobijo besede v italijanščini in slovenščini drugačno pisno ali glasovno podobo, npr.:

¹ Uredil I. GAMS, založila in izdala: Katedra za fizično geografijo Oddelka za geografijo FF, Univerza v Ljubljani, s finančno pomočjo Sklada B. Kidriča v Ljubljani in drugih republiških skladov za znanstveno delo v SFRJ.

METODIČNE IZKUŠNJE

it.	slov.	it.	slov.
<i>eutrofizzazione</i>	<i>evtrofizacija</i>	<i>u</i>	<i>v</i>
<i>eumediterraneo</i>	<i>evmediteranski</i>	<i>u</i>	<i>v</i>
<i>corologico</i>	<i>horološki</i>	<i>c</i>	<i>h</i>
<i>specie esotiche</i>	<i>eksotične vrste</i>	<i>s</i>	<i>ks</i>
<i>esperimento</i>	<i>eksperiment</i>	<i>s</i>	<i>ks</i>
<i>idrologico</i>	<i>hidrološki</i>	<i>i</i>	<i>hi</i>
<i>idrofilo</i>	<i>higrofilen</i>	<i>i, d</i>	<i>hi, g</i>
<i>catrame</i>	<i>katran</i>	<i>m</i>	<i>n</i>

2. Pogoste so napake pri besedotvorju, saj se slovenska obrazila večkrat razlikujejo od italijanskih, npr.:

it.	slov.	it.	slov.
<i>logo oligotrofico</i>	<i>oligotrofno jezero</i>	<i>-ico</i>	<i>-no</i>
<i>roditore sinantropico</i>	<i>sinantropen glodalec</i>	<i>-ico</i>	<i>-en</i>
<i>dispersione</i>	<i>disperzija</i>	<i>-ione</i>	<i>-ija</i>
<i>crescita geometrica</i>	<i>geometrična rast</i>	<i>-ica</i>	<i>-ična</i>

3. Pogosto naletimo tudi na kombinirano napako: na nepravilen zapis in na napačno besedotvorje, npr.:

it.	slov.	it.	slov.
<i>irregolare</i>	<i>iregularen</i>	<i>o ; -e</i>	<i>u ; -en</i>
<i>sp. avventizie</i>	<i>adventivne v.</i>	<i>vv ; -izie</i>	<i>dv ; -ivne</i>
<i>sp. zoocore</i>	<i>zoohorne v.</i>	<i>c ; -e</i>	<i>h ; -ne</i>
<i>epatite</i>	<i>hepatitis</i>	<i>e ; -e</i>	<i>he ; -is</i>
<i>sperimentazione</i>	<i>eksperimentiranje</i>	<i>s ; -azione</i>	<i>eks ; -iranje</i>
<i>ossidazione</i>	<i>oksidacija</i>	<i>ss ; -zione</i>	<i>ks ; -cija</i>
<i>deidratazione</i>	<i>dehidriranje</i>	<i>i ; -zione</i>	<i>hi ; -anje</i>

4. Ničkolikokrat srečamo napake iz oblikoslovja, saj imajo nekatere besede v slovenščini drugačen spol kot v italijanščini, npr.:

it.	slov.
<i>il melo</i>	<i>jablana</i>
<i>la mela</i>	<i>jabolko</i>
<i>il corallo</i>	<i>korala</i>
<i>i numuliti</i>	<i>numulitnine</i>
<i>il germe patogeno</i>	<i>patogena klica</i>
<i>le geofite</i>	<i>geofiti</i>

5. Nazadnje se ustavimo še pri pomenskih razlikah izrazov.

a) Včasih ima beseda v katerem jeziku drugačne pomen, n. pr.:

pri prevajanju izraza *la cartografia floristica* moramo paziti, ker pomeni beseda *kartografija* v slovenščini vedo o sestavi zemljevidov, za kartografsko snemanje ali zapisovanje pa uporabljamo izraz *kartiranje*; torej slovensko prevajamo izraz — *rastlinsko kartiranje*.

b) V nekaterih primerih imajo izrazi v slovenščini širši ali ožji pomen kot v italijanščini:

— V slovenščini razlikujemo izraza *seme* (za označevanje tega, kar je nastalo po oploditvi iz semenske zasnove in npr. predstavlja belo »jedrce« v koščici, ki ga obdaja semenska kožica) in izraz *plod* (sestavljen je iz semena in osemenja, slednje pa sestoji iz trde kožice, ki obdaja seme,

in zunanjega mesnatega dela). V italijanščini navadno ne ločimo teh izrazov in uporabljamo v obeh primerih izraz *il seme*.

- Nasprotno pa ločimo v italijanščini izraza *il piano alpino* in *il piano alpico*, medtem ko poznamo v slovenščini samo *alpski pas*.
- Ko govorimo o navpični plastitvi rastlinskih združb, uporabljamo v italijanščini izraz *strato erbaceo*, ki ga slovenimo s *sloj zelišč*. Italijanski izraz *erba* ima namreč širši pomen kot slovenski izraz *trava*, ta se v strokovnem jeziku navadno uporablja le v pomenu *družine trav*, latinsko *Graminaceae*. Zato posegamo v tem primeru po izrazu *zelišče*, ki ima širši pomen.

Iz razmišljanja, ki je pravzaprav le nakazovanje problemov in napak, s katerimi se učitelj naravoslovja in tehničnih predmetov v zamejstvu srečuje na vsakem koraku, izhaja, da so za izboljšanje stanja nujno potrebni:

1. izdelava dobrega strokovnega slovarja, v katerem bi bili zbrani izrazi, ki so trenutno razpršeni po strokovnih razpravah;
2. večja jezikovna zavest in jezikovna usposobljenost predmetnih učiteljev; za obvladovanje strokovnega izrazja bi moralo biti predmetnim učiteljem omogočeno izpopolnjevanje v matici, bodisi v obliki posebnih strokovnih seminarjev bodisi v obliki daljšega izpopolnjevalnega študija na posameznih fakultetah;
3. večja skrb za bogatenje besedišča učencev; v ta namen bi morda kazalo ustvarjati vrsto simuliranih položajev, v katerih bi se otroci bolj spontano učili slovenskih izrazov, ki so vezani na prehrano, na blago, ki je razstavljeno po policah veleblagovnice, na pripomočke za higijeno in osebno nego, skratka, na položaje, v katerih se pri nas večinoma uporablja italijanščina. Mogoče bi kazalo zbirati slovenske izrazje na določeno tematiko tudi s pomočjo primernih iger in tekmovanj, kajti samo iz konkretnih položajev se bo otrok v manjšinskem okolju naučil in resnično usvojil slovenske vzporednice za izraze, ki se mu v italijanski obliki spontano ponujajo.

Marina Pertot

Deželni raziskovalni zavod za eksperimentiranje in izpopolnjevanje, Trst

Vokviru nekaterih slovenskih in italijanskih izrazov, ki se v italijanščini uporabljajo, se opozarja na razlike med slovenskim in italijanskim jezikom. Tako je v italijanščini izraz *coltura* (kultura) širši od slovenskega *kultura* (kultura), ki se v italijanščini uporablja le v pomenu *družine trav*, latinsko *Graminaceae*. Zato posegamo v tem primeru po izrazu *zelišče*, ki ima širši pomen. V pisnem in govornem sporočanju se pri naravoslovju srečujeva z različnimi težavami. Gre za problem skladnje, za pomanjkljivo poudarjanje, za pogosto pa so tudi za napake pri rabi iz latinščine prevzetih besed, v kar nas zavajata znanje in vsakdanja raba italijanskega jezika. V nekaterih primerih imajo izrazi v slovenščini širši ali ožji pomen kot v italijanščini.

V pisnem in govornem sporočanju se pri naravoslovju srečujeva z različnimi težavami. Gre za problem skladnje, za pomanjkljivo poudarjanje, za pogosto pa so tudi za napake pri rabi iz latinščine prevzetih besed, v kar nas zavajata znanje in vsakdanja raba italijanskega jezika. V nekaterih primerih imajo izrazi v slovenščini širši ali ožji pomen kot v italijanščini.

V nekaterih primerih imajo izrazi v slovenščini širši ali ožji pomen kot v italijanščini. V slovenščini razlikujemo izraz *seme* (za označevanje tega, kar je nastalo po oploditvi iz semenjske zasnove in kar predstavlja belo »jedro« v kosičih, ki ga obdaja semenjska kožica) in izraz *plod* (sestavljajo ga v semenju in osemju, v slovenščini pa se izraz *plod* uporablja le v pomenu *družine trav*, latinsko *Graminaceae*). Zato posegamo v tem primeru po izrazu *zelišče*, ki ima širši pomen.

Zlatko Vince, 1922 – 1994

Pokojni profesor hrvaškega jezika je v svojem zadnjem življenjskem obdobju delal na Filozofski fakulteti v Zagrebu kot profesor sodobnega knjižnega jezika. V znanstvenoraziskovalni dejavnosti se je uveljavljal kot nadaljevalec dela hrvaških filologov, kot so bili Stjepan Ivšić, Mate Hraste, Josip Hamm in Ljudevit Jonke.

Zlatko Vince je bil rojen v Djakovu, študije je končal 1945. v Zagrebu, potem pa je poučeval na srednjih šolah v Zagrebu, Pazinu in Pulju. 1956. je bil izvoljen za asistenta za sodobni hrvaški jezik na tedaj ustanovljeni Filozofski fakulteti v Zadru. 1958. je zagovarjal disertacijo za doktorat znanosti, 1960. pa se je na zagrebškem vseučilišču tudi habilitiral za docenta s posebno jezikoslovno razpravo, čeprav posebna habilitacija po doktoratu takrat ni bila obvezna. A na Filozofski fakulteti v Zadru ne z doktoratom in ne z disertacijo ni dobil docentskega mesta. Druga struja si je namreč prizadevala mesto dodeliti učitelju iz drugega jezikovnega kroga. Tako je Zlatko Vince s svojimi odšel v Zagreb in se zaposlil na akademijem Inštitutu za jezik, od 1969. pa je delal na Filozofski fakulteti v Zagrebu in poučeval neslaviste, ki so se pripravljali za pedagoški poklic. Leta 1979 je postal redni profesor, 1988 pa je bil izvoljen za dopisnega člana Akademije znanosti in umetnosti v Zagrebu.

Prav neprijazne, tudi surove okoliščine, ki so tu nakazane le najbolj skopo, so Zlatka Vinceja dodatno spodbujale k nenehni dejavnosti in raziskovalni vztrajnosti. O tem priča njegova bibliografija (Radovi zavoda za slavensku filologiju, 28-29, 1993/94). V svojem raziskovanju in objavljanju se je vseskozi osredinjal na razvoj hrvaškega knjižnega jezika prestandardizacijskega in standardizacijskega obdobja. Tako je v posebnih hrvaških jezikovnozgodovinskih okoliščinah »odkrival zasuto dediščino«, kakor se je slikovito izrazil eden tistih, ki doobra poznajo in čislajo sadove Vincejevega znanstvenega raziskovanja. Vince je znanstveno delal brez take ali drugačne strasti ali pristranskosti, kar v raziskovanju materinščine ni vedno samoumevno. Zlasti se je izkazal z obravnavami dalmatinskih regionalističnih jezikovnih in pravopisnih teženj, denimo v Zori Dalmatinski, izhajajoči v Zadru (1844-1849) (ob sočasnih zagrebških Danici in Kolu), pomembnem časopisu hrvaškega narodnega preroda na poti k integraciji in k normativnosti knjižnojekovnih različic. Drug značilni primer je vrednotenje jezikoslovnega dela minulih obdobij, zlasti še Toma Maretića (1854-1938), njegovih del s področja terminologije, sloga in slovnice v ožjem pomenu besede (avtorja Gramatike i stilistike hrvatskoga ili srpskoga jezika, 1899). Ob aktualizacijah skupnega jezika je bilo Maretićevo delo hvaljeno in Gramatika ponatisnjena (1931, 1962), ob drugačnih naravnah pa grajano. Znanstveno natančen in zvest svojim trdnim izhodiščem je bil Zlatko Vince tudi kot jezikovni svetovalec v zagrebških obćilih, kot slovnica in soavtor knjige Jezični savjetnik s gramatikom, 1971, prav tako pa tudi kot visokošolski pedagog. Sedanjim in naslednjim rodovom bo ostalo Vincejevo kapitalno delo, obsežna monografija Putovima hrvatskoga književnog jezika, Zagreb 1987. Knjiga je doživela dopolnitev in obogatitev z obsežno bibliografijo v drugi izdaji (1990), njeno vrednost in jasnost njene znanstvene govornice pa potrjuje okoliščina, da je izšla celo zvočna izdaja za slepe in slabovidne (1990), kar se ne primeri kmalu kaki tako obsežni in zahtevni monografiji s področja jezikoslovja. Vincejevo kapitalno delo je nastajalo domala tri desetletja in je sad avtorjevega problemsko osredinjenega raziskovanja. Ker je to področje hrvaškega jezika in njegovega razvoja prvič sistematično in v celoti ter dokumentirano obdelano, lahko dodamo le še to, da je pomen te knjige v enciklopedičnih razsežnostih in vzorni izvedbi.

Poleg te monografije je Zlatko Vince napisal tudi Portrete hrvaških jezikoslovcev (1993), metodološko zasnovo kratkih monografij o posameznikih pa je podal v svoji knjigi o jezikoslovcu Ivanu Brozu (1992). S portreti in s kratko monografijo o Brozu je tudi pokazal, kako današnje znanstveno umovanje ne more mimo natančne razčlembе in vrednotenja prizadevanj in uspehov poprejšnjih jezikoslovnih rodov.

Zlatko Vince je z razpravami sodeloval v vrsti znanstvenih publikacij in časopisih Zadarska revija, Filologija, Jezik. Spričo svoje osebne skromnosti in blagega značaja ni silil v ospredje, a je s kakovostjo, tematiko in obsegom svojih del, raziskovalno ves čas disciplinirano osredinjenih na poglavitno temo, v ospredju vendarle bil, cenjen in spoštovan.

Naneslo je, da sem ga поблиže poznal od leta 1957, ko sva si do njegovega odhoda v Zagreb v lepi palači zadrške Filozofske fakultete delila kabinet z oknom, odpirajočim pogled k bližnjemu otoku Ugljanu in usmerjajočim oči gor k srednjeveški trdnjavi Sveti Mihovil na najvišjem hribu tega otoka ali pa v neposredno bližino dol k morju, ob jugu ali burji zviharjenemu in pljuskajočemu vse na »Rivo«, medtem ko je ob mirnih dneh ob sončnem zahodu morje svojo gladino docela umirilo, da je bilo brez kodrastih valov in se je zleknilo v predvečerno bonaco, v kateri so se zrcalile in svetlikale večerne barve. S kolegom Vincejem sva delala pohode v zadrsko okolico in se povzpela na Svetega Mihovila. Ugljan je ves zeleno porasel, bogatijo ga njive in vrtovi in pa naselja. Kolega je bil zmeraj priljuden, zvedav sobesednik, zanimalo so ga slovenske stvari o jeziku, jezikoslovju, literaturi, kulturi. Takrat ni bilo niti pomisliti, da bi mogla spet priti ujma in z njo »rasuta baščina«, kakor je v 16. stol. spričo Benečanov pel in tožil zadrski pesnik Petar Zoranič v svojih Planinah. Ko je pred tremi leti postal Zagreb cilj bombnih napadov, se je Zlatko Vince že bolehen umaknil v Ljubljano s skrbno soprogo, hčerjo slovenske matere in hrvaškega očeta, jezikoslovca J. Ribarića, nekoč profesorja v Mariboru, sicer pa poznavalca in popisovalca istrskih hrvaških narečij. Doživljanje trpkosti begunstva v tujem okolju je krhalo Vincejevo šibko zdravje. A ni se moglo slutiti, da mu je odmerjena le še tako malo časa, ki pa ga je skoraj do zadnjega prebil v delu.

Janez Rotar
Filozofska fakulteta v Ljubljani

Milena Ivšek

Zavod RS za šolstvo in šport

1.1. Kaj je po vašem mnenju učbenik?

— Učbenik je knjiga, v kateri so znanstvene ali strokovne vsebine posredovane uporabniku s pomočjo posebej oblikovanega didaktičnega instrumentarija, izbranega odvisno od ciljev izobraževanja, psihofizične zrelosti uporabnika, ki mu je knjiga namenjena, in od posebnih nalog učnega načrta oz. šole in ravni izobraževanja. Tisto, kar učbenik ločuje od drugih šolskih knjig, ki se uporabljajo v izobraževanju, je dejstvo, da je učbenik množična, osnovna in obvezna šolska knjiga. (Pedagoška enciklopedija 1989, II. zv., 472.)

— Učbenik spada med t. i. besedilna učna sredstva in ga med temi sredstvi najpogosteje uporabljamo. Učbenik je osnovno sredstvo izobraževanca in izobraževalca za sistematično obdelavo učne snovi z določenega predmetnega področja. (Jereb, Jug 1987, str. 68.)

Po mojem mnenju je učbenik knjiga, ob kateri se srečujeta učitelj in učenec in s pomočjo vsebin dosežata postavljene cilje pouka. Učbenik mora biti skladen s cilji in vsebinami učnega načrta.

1.2. Koliko mora biti učbenik sodoben glede na nove (svetovne) jezikoslovne teorije?

To je za področje materinščine temeljno vprašanje, zato ker se predvsem na tem področju znanost razvija »pred našimi očmi«. Znanost se razvija na vseh področjih, vendar so na drugih področjih dosežki znanosti primerljivi na drugačne način. Pri drugih šolskih predmetih pride marsikaj »prefiltrirano« iz sveta. Slovenščina kot materinščina pa ni samo učni predmet v šoli, ampak je hkrati tudi učni jezik in tudi učno načelo.

Jezik je živa tvorba, vsak dan nastajajo nove besede. Jezikovna in jezikoslovna veda se razvija in zagotovo je potrebno upoštevati to tudi v šolski praksi.

1.3. Katere lastnosti naj bi imel dober učbenik?

Učbenik naj bi bil sistematičen, jasen, pregleden, da bi bila opazna didaktična pot pridobivanja novih spoznanj. Skladen mora biti s postavljenimi cilji pouka, z učnim načrtom.

Pomembna je tudi oblikovanost — zunanja in notranja.

1.4. Kakšno vlogo naj bi imel učbenik kot učni pripomoček: ali naj bi ga znal/zmogel uporabljati tudi učenec sam?

Pri nas je v šolski praksi večina učbenikov takih, da so naravnani na triado učenec — snov — učitelj, za slovenski jezik to še posebej velja. Danes nastajajo dodatna gradiva za posamezna poglavja ali področja, v katerih se lahko učenci znajdejo sami in si tako pridobijo znanja.

1.5. Ali je potreben ob učbeniku priročnik za učitelje?

Da, za vsak učbenik bi morala biti opisana didaktična pot do cilja, ne kot kalup, da bi učitelja utesnjevala, ampak kot ena izmed mogočih poti do cilja. In ne samo priročnik za učitelja, potreben je tudi priročnik za učenca z dopolnilnim gradivom, da se ne izgublja in ne ustavlja pri informativnem gradivu, da vidi temeljne cilje.

Pri nas v šolski praksi ni priročnika k učbenikom slovenskega jezika, letos smo dobili priročnik za učitelja brez učbenika, imamo pa učbenike brez priročnikov.

2.1. Kaj naj bi bil temeljni cilj pouka slovenskega jezika v šoli?

To je zelo čudno vprašanje, saj je vendar družba odgovorna, da najde konsenz s stroko na tem področju, tako se določijo globalni cilji in usmeritve za temeljno izobrazbo na področju materinščine. Pa vendar je to anketa, zato bom povedala svoje mnenje.

Temeljni cilj je razvijati zmožnost za poslušanje/slišanje, branje, govorjenje, pisanje, za sporazumevanje govorno in pisno, za opazovanje jezika in za interpretacijo umetnostnega in neumetnostnega besedila.

2.2. Kakšno naj bi bilo v učbeniku slovenskega jezika razmerje med sodobnim jezikom in zgodovinskimi stopnjami jezika?

Bistveni del naj bi bil namenjen sodobnemu, živemu jeziku. Zgodovinski pregled je zanimiv z informativnega stališča in zelo pomemben za oblikovanje razmerja do jezika sploh. Tako so zasnovani tudi cilji pouka v štiriletnih srednjih šolah. V vsakem letniku je 70 ur pouka jezika, od tega je za zgodovino namenjenih 5 ur v prvem letniku, 8 ur v drugem, v tretjem 5 ur v četrtem 10, tu pa gre za razvoj jezika v 20. stoletju.

2.3. Katere vrsta analize besedil naj bi bila v učbeniku zastopana: jezikovnostrukturalna, pomenska, pragmatična...?

Preprost odgovor: vse tri enakovredno. Čeprav ima jezik štiri glavne kompetence — slovnično, pomensko, pragmatično in metaforično — lahko trdimo, da je v praksi izrazito poudarjena slovnična, manj pomenska in še manj pragmatična in metaforična. Za to bi bila potrebna mreža ciljev za posamezno kompetenco in na podlagi te narejen učbenik.

2.4. Kateri zvrsti besedil naj bi dal jezikovni učbenik prednost pri zgledih?

Neumetnostnim besedilom, ker so bolj enopomenska.

2.5. Katere vrste vaj naj vsebuje učbenik?

Potrebni so različni tipi vaj, različni tipi vprašanj. Potrebne so vaje za razumevanje besedil, za opazovanje in za razčlemba. Besedilo naj bi opazovali s stališča pomena, glede na namen, glede na okoliščine in tudi s katerimi izraznimi sredstvi je to mogoče doseči. Od tod naj bi šla pot v tvorbo besedila, tako bo pot do tvorbe krajša in učinkovitejša.

3.1. Kdo naj piše učbenike?

To je večno vprašanje. Odgovor iz izkušnje — najbolje bi bilo, če bi bilo mogoče sodelovanje dveh, tako bi nastal dober učbenik: znanstvenik bi poskrbel za stroko, šolski praktik pa obvlada didaktično metodično pot.

3.2. Ali se kaže potreba po več učbenikih?

Prav bi bilo, da bi imeli več učbenikov, ker imamo tudi strokovnjake za različna področja. Učitelj bi ob dobro postavljenih ciljnih odbral primerno vsebino in pot. Hkrati pa moramo opozoriti, da je slovenski prostor majhen, zato bi bilo vredno združiti moči in napraviti najboljše v danem trenutku.

3.3. Vprašanje »poskusni učbenik«?

Glede na prej povedano je to preživel pojem. Če govorimo, da smo prešli pot od vsebinskega načrtovanja pouka k ciljnemu, je tako razmišljanje odveč.

Učbenik je nujno uvajati, drugo leto je stališče do učbenika drugačno in šele tretje leto zaživi (ali ne) v učnem procesu. Zelo smiselno je izobraževanje s pomočjo dobrih praktikov in pa seveda zelo podrobna spremljava (ne mislim v oblik javnomnenjske ankete.)

Spremljave sploh ne opravljamo (izjema so učbeniki za pouk književnosti v osnovni šoli, za jezikovni del te spremljave ni) zato so ocene »na pamet«, ki našim učbenikom prav malo koristijo.

4.1. Zastopnost metajezika.

Tega je preveč v vseh jezikovnih učbenikih, dosti večja škoda je narejena na osnovnošolski stopnji, ker je tam ta problem še veliko bolj žgoč.

4.2. Ali naj učbenik vsebuje slovarček strokovnih izrazov?

Mislím, da ne moremo govoriti o slovarčku strokovnih izrazov, zame bi bilo smiselno govoriti o številu pojmov, ki naj jih učenec pridobi v procesu pridobivanja znanja. Kaj je pravzaprav znanje? Zame je mreža pojmov, temeljni instrumentarij, s katerim razvijemo sposobnost za opazovanje in razčlemba besedila, od tod pa gre pot v tvorbo.

Naši jezikovni učbeniki so precej naravnani na pouk o jeziku, manj pa na pouk jezika. Koliko metajezika je potrebno, je vprašanje za didaktiko pouka jezika na vseh stopnjah šol.

Nova češka knjiga o sestavi pesniških besedil

Univerza Palackega v Olomoucu je leta 1994 izdala knjigo z naslovom *Sestava pesmi* (Stavba básně), njen avtor je literarni teoretik František Všetického. Namen publikacije (na 158 straneh) je razčlenjevanje kompozicijske gradnje (kompoziční výstavba) posameznih pesniških besedil, razvrščenih kronološko od narodnega preporeda do treh poveljnih desetletij. Pisec svoja teoretična izhodišča utemeljuje v uvodnem poglavju. Tri temeljna področja teoretične poetike, kot jih je opredelil predstavnik ruske formalistične šole Viktor Žirmunski (stilistika, tematika, kompozicija), razširja v skladu z nadaljnjim poglobljenim raziskovanjem na področju poetike — z verzologijo in geneologijo. Teh pet razsežnosti se uveljavlja v kompozicijski gradnji v medsebojni ureditvi in povezavah, ki ustvarjajo umetniško celoto.

Termin kompozicijska gradnja ima F. Všetického za temeljnega in ga želi natančneje opredeliti zaradi proste uporabe sopomenskih izrazov s pogosto precej ohlapno vsebino (zgradba, sižejska zgradba, sestava, arhitektura, tektonika...). Dve temeljni ravni kompozicijske gradnje predstavljata arhitektonika (kot njena statična prvina) in kompozicija (kot notranja sestava, usmerjena na dinamične prvine). Med pojme arhitektonike uvršča arhitektonsko enoto (formalna ureditev, npr. po kiticah, v nasprotju s sižejsko ureditvijo, t. j. konkretno razvrstitvijo dogajanja po posameznih delih besedila). Poleg arhitektonske enote postavlja sem tudi arhitektonski impulz, vez, strofično anaforo. Arhitektonski impulz npr. prispeva k celovitosti enote kot izrazit element, ki stoji na njenem začetku in koncu. Njegova vloga je bila pomembna predvsem v obsežnih srednjeveških besedilih, uveljavlja pa se tudi v moderni poeziji.

Glavno težo kompozicijske gradnje vidi avtor v kompozicijskih načelih in postopkih. Kompozicijsko načelo definira kot način poenotenja notranje sestave dela, pri čemer delo praviloma temelji na več kompozicijskih načelih. Za najpomembnejša ima vzporedno in kontrastno načelo, ki s svojimi koreninami segata do prvih začetkov predumetnostne književne izpovedi. Imata lastnosti arhetipov človeških stališč in razmerij, ki izražajo temeljne nujnosti človeškega obstoja. Cela lestvica drugih kompozicijskih načel (klimaks, kontradikcija, konvergenca, številsko načelo, dnevnik, okvir itd.) v bistvu variira, dopolnjuje ali precizira vzporednost in kontrast. Sledi nadrobnejša karakterizacija, tako je bilo npr. številsko načelo navadno v srednjeveški in folklorni književnosti. Simbolika števil je izhajala iz pomena, ki so ga pripisovali posameznim številom (t. i. magična števila ter njihov pozitivni in negativni pomen, kot so ga dobila v verskem in družbenem izročilu).

Kompozicijsko načelo, ki poenoti notranjo sestavo dela, pripelje do končne podobe s kompozicijskimi postopki. Podobno kot pri kompozicijskih načelih književno delo navadno izhaja iz večkompozicijskih postopkov. Nekatere kategorije deluje kot kompozicijski postopki samo v določenem sobesedilu. Kompozicijsko funkcijo lahko izpolnjuje npr. oseba, ki anticipira tezo, uresničeno v nadaljnjem dogajanju, ali kadar uokvirja delo v njegovi prvi in sklepni arhitektonski enoti. Kategorija časa ima prav tako kompozicijsko vlogo v obliki kronološkega, retrospektivnega ali subjektivnega časa, ki je navadno čas izrednih trenutkov, ali mejnega časa kot vnaprej določenega časovnega mejnika. Podobno kot čas in oseba niti prostor ni izključno kompozicijska zadeva, lahko pa to postane. Tudi arhitektonska enota deluje v določenem sobesedilu (npr. kot kulminacijska ki-

tica, kitica okvir itd.) Kompozicijski dejavnik lahko postane celo ritem. Sodobna teorija verza ga postavlja v nasprotje z metrom, njegovo bistvo ustvarjajo tektonske sestavine, ki se v besedilu pojavljajo v določenem zaporedju.

V oddelek kompozicijskih postopkov uvršča pisec t. i. zgradbene eksponente, značilne ravno za pesniška besedila. Njihova izpostavljenost v verzu prispeva k večji izrazitosti misli, tako kot to med drugim dosegamo z aliteracijo, refreni, poanto in rimo. Tudi naslov pravzaprav pomeni gradbeni eksponent s popolnoma izredno vlogo. Medtem ko je Jiří Levy, pomembni češki strukturalist, ki se je ukvarjal predvsem s teorijo prevajanja, ločil dve vrsti naslovov (opisnega in simbolnega), navaja F. Všetička pet tipov (protagonističnega — po glavni osebi, temporalnega — po časovni dosegami, žanrskega — ki označuje literarno kategorijo, in zvrst dela, mitiziranega — ki izhaja iz mita, pogosto biblijskega, in metaforičnega — ki temelji na konfrontaciji pojavov in predstav).

Kompozicijskim postopkom so dodani: anticipacija kot sižejska prvina, ki napoveduje prihodnje dogodke, introdukcija in finale ter končno tudi uokvirjenje, ki temelji na medsebojnem ujemanju sorodnih pojavov ali položajev.

Uvodnemu poglavju, v katerem pisec utemelji izhodiščno teorijo in določa strokovno izrazje,

sledi šestnajst poglavij z razčlembami besedil znanih čeških avtorjev 19. in 20. stoletja (K. J. Erben, K. Hlaváček, V. Dyk, P. Bezruč, F. Šrámek, K. Toman, J. Wolker, J. Seifert, J. Kainar, K. Biebl, F. Hrubín, na prvem mestu je P. J. Šafařík, pomembni slavist, ki je bil najprej pesnik). Iz kazala je razvidno, da gre za delne poglede, ki sestavljajo mozaik razvojnega reda. Všetička pri tem izrecno poudarja, da si v tem delu ne postavlja za cilj sistematične obdelave razvoja.

František Všetička se kot docent češke literature na Pedagoški fakulteti Univerze Palackega v Olomoucu sistematično ukvarja s poetiko književnega dela, metodološko pa izhaja iz ruske formalistične šole. Sestava pesmi zavzema v vrsti njegovih knjižnih izdaj že šesti naslov, znan je tudi po številnih revijalnih študijah, objavljenih na Češkem in v tujini. Poleg pesniških besedil posveča pozornost tudi prozi, lani je Praška imaginacija (založba, ki slovi predvsem po izdajanju zbranih del Bohumila Hrabala) objavila njegovo knjižno študijo o češkem prozaiku Jakubu Arbesu.

Všetičkova metodologija ne deluje kot izziv le za literarno teorijo, temveč tudi za teorijo literarne vzgoje, saj prinaša nove ideje za interpretacijo besedil.

Helena Poláková

prevedla N. V.

Filozofska fakulteta v Ljubljani

Sklepna prireditev znanstveno raziskovalne dejavnosti študentov bratislavske fakultete

Dne 6. decembra 1994 je na Filozofski fakulteti v Bratislavi potekala predstavitev znanstveno raziskovalnih nalog mladih raziskovalcev, študentov te šole. Med številnimi deli je svojo nalogo **Recepcija slovenske književnosti (1939-1945) na Slovaškem** predstavila tudi **Anežka Kočalková**, študentka 3. letnika katedre za slovansko filologijo.

Slovaško-slovenski kulturni stiki so bili zelo občutljivi za politične pretrese. Poznajo vzpone in padce. Recepcija slovenske književnosti v letih 1939-1945 je organsko nadaljevanje teženj mladega slovaškega in slovenskega izobraženstva po prvi svetovni vojni. Ustanovitev univerz v Ljubljani in Bratislavi je omogočila študij obeh jezikov in književnosti slovaškim in slovenskim študentom. Zanimanje za obe književnosti se je povečalo v drugi polovici tridesetih let, ko se je s študija v Bratislavi vrnil Viktor Smolej (1910-1992) in iz Ljubljane Koloman K. Geraldini (1908-1994, Miramare v Argentini). Omenjena sta postala ugledna posrednika slovaške in slovenske književnosti.

Koloman K. Geraldini je po maturi na ugledni slovaški gimnaziji v Nitri nadaljeval študij prava v Bratislavi. V šolskem letu 1935-1936 je študiral na Pravni fakulteti v Ljubljani, kjer se je živo zanimal za dogajanje v slovenski književnosti. Po vrnitvi domov je objavljial večinoma v reviji *Slovenské pohl'ady* prevode iz slovenske poezije in proze (Ivan Gradnik, Srečko Kosovel, Edvard Kocbek, Anton Vodnik, Oton Župančič, Ivan Cankar, Ksaver Meško, Ivan Pregelj, Prežihov Voranc idr.).

Marca 1939 so Slovaki po nemškem diktatu razglasili samostojno državo. Z osamosvojitvijo so se odprle tudi večje možnosti za recepcijo slovenske književnosti. S Tinetom Debeljakom sta pripravila antologijo **Plesne spod Triglava** in leta 1940 jo je izdal Študentski svet slovaško—jugoslovanske lige. Predgovor je napisal Tine Debeljak. Dve leti kasneje je Matica Slovaška v Martinu izdala še antologijo sodobne slovaške proze **Za križom**. Za uvodne besede je spet poskrbel Tine Debeljak. V obeh antologijah so dela slovenskih književnikov od slovenske moderne do konca tridesetih let.

Leta 1940 je Geraldini izdal še prevod romana Franceta Bevka Kaplan Mertin Čedermac. Melichar Václav pa je pri družbi sv. Vojteha v Trnavi leta 1943 izdal prevod dela Antona Breclja *Sexualné problémy v prehl'ade*. Delo je doživelo dve izdaji.

Ob Kolomanu K. Geraldiniju so skrbeli za spoznavanje slovenske književnosti v tem obdobju še drugi prevajalci: Jozef Ambruš, Jozef Kosorin, Imrich Kružliak, Mikuláš Čollák, Anton Kmet' idr.

Po vojni je Koloman K. Geraldini zapustil Slovaško in se na začetku petdesetih let naselil z družino v Argentini. Jožefu Ambrušu je še uspelo leta 1947 pod psevdonomim Galík izdati prevod Cankarjevega romana *Na klancu (Na závoze)*. Po dolгих letih »nemilosti« se je posvetil literarni zgodovini. Jozef Kosorin, nadarjen pravnik, se od leta 1945 pa vse do smrti ni smel ločiti od samokolnice in lopate. Imrich Kružliak je odšel v emigracijo. Mikuláš Čollák je umrl kmalu po vojni, dočakal pa je še drugo izdajo prevoda Finžgarjevega romana *Pod svobodnim soncem (Pod slobodným slnkom)*, 1948). Duhov-

nik Anton Kmet' zaradi svojega stanu ni smel izdajati prevodov del slovenskih književnikov. Leta 1968 je izdal roman Franceta Bevka Vihar (*Víchrice*). V rokopisu so ostali njegovi prevodi del Ivana Preglja idr.

Ampak to je že drugo poglavje. Razveseljivo je veliko zanimanje za dogajanje v slovenski književnosti na Slovaškem in želja po razisko-

vanju zgodovine slovensko-slovaških kulturnih stikov. Z Anežko Kočalkovo, ki je najboljša študentka lektorata slovenskega jezika, smo, vsaj upam, dobili novo moč, ki bo nadaljevala in poglobljala obnovljene kulturne stike. Seveda se moramo potruditi tudi pri nas, da se bo lahko v popolnosti razvil njen dar in poglobilo njeno znanje iz slovenskega jezika ter književnosti.

Andrej Rozman
Filozofska fakulteta v Ljubljani

Franciska Veselka se kot docent češke literature na Pedagoški fakulteti Univerze Pašackega v Olomouci ukvarja s poetiko književnosti. Njena raziskava je na filozofski fakulteti v Bratislavi postala predavarski seminar. V Bratislavi, kjer se mladji slovaški filozofski študentovi in učitelji zbirajo, je svojega raziskovalnega programa izjavila leta 1968. Na slovaški književnosti (1930-1945) in slovaški literaturi predavateljica Anežka Kočalkova je študentka, izbirna katežerka slovaškega jezika. Eriškač o objavi svojega romana (a) v Bratislavi. Ustanovitev univerze v Bratislavi je omogočila študentom in profesorjem slovaški književnosti. Zanimanje za književnost se je povečalo v drugi polovici tridesetih let, ko se je študija v Bratislavi vrnila. Viktor Smolaj (1910-1992) in iz Ljubljane Koloan K. Geršadini (1908-1994, München v Argentini). Omenjena sta postala ugodna zgodovinska slovaške in slovenske književnosti.

Koloan K. Geršadini je po mnenju ne ugodni slovaški gimnaziji v Niini nadaljeval študij prav v Bratislavi. V šolskem letu 1935-1936 je študiral na Pravni fakulteti v Ljubljani, kjer se je živo zanimal za dogajanje v slovenski književnosti. Po vrtni domov je objavljal večinoma v reviji Slovaška poezija in proza (Ivan Grčar). Njegova Košovci, Edvard Kočovci, Anton Vodenik, Otton Šuparčič, Ivan Činčur, Kasaver Mškoč, Ivan Pregelj, Preštrnov Vóranec idr.)

to med drugim doseganja z a... poanto in vimo. Tudi... gradbeni ekspozent s popolno... Medtem ko je Jifi Levy, pomembni češki strukturalist, ki se je ukvarjal predvsem s teorijo... Manca 1959... slovaški književnosti... književnosti... im... valko... ali The Dvojak. Dve leti kasneje... Slovaki v Mariboru izdala je antologijo... slovaški... svet... slovaške... možnost... Leta 1949 je Geršadini izdal... Franceta Bevka... lichter Vihar pa je pri družbi sv. Vojšča v... 1949 izdal prevod dela Antona B... čja seksualne probleme v prešli... objavo dve izdaji... K. Geršadini so stihovi za zgodovino slovenske književnosti v tem obdobju... drugi prevajatelj Jozef Ambus, Jozef Koso... rih, Imrich Kurjak, Miloslav Čiček, Anton Kmet' idr... Po vojni je Koloan K. Geršadini zapustil Slovaško in se na začetku pedesetih let naselil v družino v Argentini. Jozef Ambus je še uspe... leta 1947 pod pseudonimom Galix izdal pre... vod Činčurjevega romana Na klancu (Na z... vosa). Po dolgih letih »namilosti« se je povrnul iz tujani xbovni. Jozef Kosoan, nadvzet pravnik, se od leta 1945 pa vse do smrti ni enal... ločiti od samolopice in lopata. Imrich Kurjak je odšel v emigracijo. Miloslav Čiček je umrl kmalu po vojni, dočkal pa je še drugo izdajo prevoda Frišparjevega romana Pod svobodnim soncem (V od slobozvrst... 1948). Dubov-

Jezik in slovstvo, Letnik 40, 94/95, št. 6

Marko Stabej

UDK 886.3.081-1:801.73

OKLEPAJI V SLOVENSKEM PESNIŠKEM JEZIKU — SLOVENSKI PESNIŠKI JEZIK V OKLEPAJU

Študija o pomenu oklepaja v slovenskem pesniškem jeziku od prvih začetkov do današnjih dni je pravzaprav pregled njegovega razvoja od začetne negotovosti do zdajšnje bogate raznolikosti oblikovnih postopkov in stilnih sredstev, ko je oklepaj postal pogosto ločilo in s tem tudi poseben stilen slovenskega pesniškega jezika.

Jezik in slovstvo, Letnik 40, 94/95, št. 6

Miha Javornik

UDK 882.09:75(47)"197/199"

UDK 82.015.19PM

SOCART — ZNANILEC PRAZNINE

Socart, ki se je v Sovjetski zvezi pojavil v 70. letih tega stoletja, je napovedal temeljite spremembe v družbi in kulturi. Namesto idealne, socialistične doktrine in kolektivnega jaza, je skušal ponovno oživiti in uveljaviti individualnost.

Jezik in slovstvo, Letnik 40, 94/95, št. 6

Jožica Čeh

UDK 886.3-1 Župančič O. 2.08

EPITETONI V ŽUPANČIČEVI POEZIJI

Župančičeve pesmi so polne najrazličnejših epitetov — ti so secesijski, impresionistični, simbolistični in ekspresionistični. Lahko so enostavni, pogosto pa so tudi veččlenski. So zelo raznovrstni, povezani s čunozaznavnimi, čustvenimi in verskimi predstavami, pa tudi z ljudsko pesmijo in belokranjskim govorom. Z njim je pesnik znansiral in zvočno obogatil svoj pesniški izraz.

Jezik in slovnstvo, Vol. XL (1994/95), No. 6

Miha Jamnik

UDK 882.09:75(47)"197/199"

UDK 82.015.19PM

SOCART — THE SIGN OF EMPTINESS

Socart, which emerged in the Soviet Union in the 1970s, anticipated profound changes in society and culture. Instead of the ideal socialist doctrine and collective ego it tried to reinstate and reassert individuality.

Jezik in slovnstvo, Vol. XL (1994/95), No. 6

Marko Štabei

UDK 886.3.081-1:801.73

BRACKETS IN THE SLOVENE POETIC LANGUAGE

The study about the significance of brackets in the Slovene poetic language from the very beginnings until the present day is really a survey of its development from the initial uncertainty to the present rich variety of formal procedures and stylistic means, when brackets became a common punctuation mark and thus also a special systleme of the Slovene poetic language.

Jezik in slovnstvo, Vol. XL (1994/95), No. 6

Jozica Čeh

UDK 886.3-1 Župančič O. 2.08

EPITHEONS IN ŽUPANČIČ'S VERSE

Župančič's verse is full of all sorts of epithetons — these are seccasional, impressionistic, symbolist and expressionist. They can be simple and often also consist of several parts. They are very different, connected with images that can be perceived by sense, with emotional and religious concepts, as well as with folk song and the dialect from Bela krajina. With them the poet made his poetic expression much richer in terms of sound and the various shades of meaning.