

skoraj povsem svobodna pri povezovanju različnih plasti in zornih kotov pripovedovanja, tako da se že kar ni mogoče upreti misli, da zanjo lahko uporabimo Bahtinovo oznako "karnevalizirana literatura" (prim. Vera Brnčič, M. A. Bulgakov, v: M. A. Bulgakov, *Mojster in Margareta*, 1971). Razmere v okupirani in terorizirani Ljubljani so bile očitno že same po sebi nekaj tako grozljivega, da so podrle običajne norme in merila ter spodbujale k najrazličnejšim nenavadnim odločitvam, k rušenju "zdravih" pregrad med realnostjo in fantazijo, da je že vse skupaj tragično zdrsnilo na raven maškarade, ki se v *Zanki* tudi pojavi, kot otroška igra, polna simbolov. Seveda ni izključeno, da je Velikonja poznal katero od del Bulgakova, saj so 1935/6 igrali v Ljubljani njegovo komedijo Molière, isto sezono pa je izšel v Gledališkem listu članek o njegovem življenju in delu, v katerem je poudarjeno, da je nasprotnik ruske revolucije, kar je razvidno tudi iz njegovega romana *Bela garda*.

Franca Buttolo
Ljubljana

Iz moje delavnice

Irena Novak-Popov

PESNIŠKE FIGURE V SPREMINJANJU POETIKE OTONA ŽUPANČIČA IN EDVARDA KOCBEKA OB UPODABLJANJU VOJNE*

V nalogi je zastavljen na videz preprost problem ovrednotenja vloge in funkcije ustvarjalne figurativne rabe jezika v poeziji, ki jo je retorika poimenovala tropi, s čimer je razumela postopke pomenskega spreminjanja v metafori, metonimiji in sinekdohi. Temeljno prizadevanje raziskave je usmerjeno v odgovor na vprašanje, koliko in v čem se je raba teh postopkov podredila neizrečenim in tudi programsko izoblikovanim estetskim načelom, ki sta jih domislila pesnika Župančič in Kocbek v zvezi z vlogo književnosti med drugo svetovno vojno. Raziskava je usmerila pozornost na nekaj odvisnih podvprašanj: kakšne vrste interpretacijskih strategij oz. miselnih in domišljjskih dejanj predpostavlja razumevanje njenih pesniških besedil in v kolikšni meri se to razumevanje lahko nasloni na kodificirana pravila pomenjanja (leksikalizirane metafore in metonimije), na pesniške in govorniške konvencije (klišeje, stereotipe in topose), koliko pa njune neponovljive avtorske stvaritve zahtevajo in obvladujejo bralcev individualni predstavno-inventivni in mišljenjsko-ugibalni odziv. Analiza je zajela več kot 1110 metafor, metonimij in sinekdoh, izbranih iz njenih zadnjih predvojnih zbirk *V zarje Vidove* (1920) in *Zemlja* (1934) in prvih po vojni objavljenih *Zimzelen pod snegom* (1945) in *Groza* (1963).

Najzapletenejša faza dela je bil izbor čim bolj operativne teoretske osnove, razlagalne metodologije in ustreznega metajezika. Vsebinska pojma metafora je namreč v različnih teorijah pojmovana različno široko, tako da že na samem začetku svoje dvatisočletne zgodovine zajema tudi drsenje reference v metonimiji in zoženo ali razširjeno pomensko ekstenzijo izrazov v sinekdohi poleg proporcionalnih razmerij v analogiji. Poleg tega so se za skladdenjsko različno oblikovane tipe metaforičnih izjav, ki jih je s pojmom "metafora in absentia" (preprosteje enotematska ali evokativna) nasproti "metafora in praesentia" (dvothematska ali konfrontacijska) razlikovala že antična retorika, izoblikovale tri konkurenčne razlagalne teorije: substitucijska, primerjalna in interakcijska. In končno se je z razvojem pomenoslovja izredno sofisticiralo strokovno izrazje za poimenovanje postopkov zaznavanja, definiranja in razlaganja mehanizmov delovanja oz. razumevanja metafore. Razlike med posameznimi teoretiki se

* Poročilo o magistrskem delu

začenjajo že pri izhodiščnem pojmovanju pomena in enotah pomena, ki so relevantne za vznik metaforičnega smisla, nadaljujejo se glede izbora ravnine pomenskega razčlenjevanja, zato so navsezadnje različno formulirani tudi kriteriji signaliziranja oz. razlikovanja metaforične/nemetaforične izjave. Osnovni namen ni bil nov izvorni teoretski prispevek, temveč preskus praktične uporabnosti teorije pri proučevanju realnih pesniških besedil, ki vsebujejo tudi nečiste, mejne, mešane in izredno zapletene primere, zato so bile pri konkretnih analizah upoštewane pobude več teoretikov, čeprav je to mestoma vodilo v eklektično mešanje različnih metajezikov in ravnin analize. Ob tem so bili upoštevani številni izrazi dvoma o možnosti navajanja nujnih in zadostnih pogojev za razlikovanje in razlago vseh primerov metafore zgolj z jezikoslovno analizo oz. izrecno sklicevanje na naslovnikovo intuitivno razpoznavanje posebnega govorečevega namena. Zato v nalogi ni šlo za zajem vseh primerov, temveč za čim več relevantnih tipov.

Drug sklop problemov zadeva razvrščanje besednih zvez, stavkov ali odlomkov besedil, ki so bili odbrani kot metaforični. Upoštevač interakcijsko teorijo metafore in njeno razlikovanje *žarišča* in *okvira*, t.j. metaforično rabljene besede v dobesednem kontekstu stavka, in razlikovanje med *pomožno temo* ali *nosilec* in (*glavno*) *temo* metafore, je bil za zunanjo klasifikacijo izbran skladenjski oz. besednovrstni vidik metaforičnega žarišča. V posebno skupino so uvrščene samostalniške metafore, ki imajo v svoji površinski strukturi ubesedeno glavno in pomožno temo (nosilec), pri tem pa je pristavčna in genitivna metafora razlikovana od metafore, ki ima na površini obliko definicije. V posebno skupino pa so zbrane glagolske, pridevniške in prislovne metafore, v katerih je pomožna tema nakazana oz. dana posredno prek izraza, na katerega se nanaša predikatna beseda, kadar je rabljena dobesedno. Tako začetno delitev opravičuje razumevanje, ki je v primeru samostalniških metafor samo rekonstrukcija množice motivacijskih predikatov, t.j. skupnega semičnega polja dveh designatov-sememov, v primerih glagolske, pridevniške in prislovne metafore pa tudi rekonstrukcija oz. sklepanje o pomožni temi iz njenih v besedilu navedenih predikatov. V samostojni skupini se pojavljajo tudi tisti metaforični stavki, ki niso dobesedno neresnične trditve, temveč referencialno deviantne oz. neskladne s sobesedilom cele pesmi in kršijo pragmatično načelo nanašanja, po katerem naj bi govorec govoril o temi, ali pa ubesedujejo predstave, ki se opazno razlikujejo od tega, kar imamo po dogovoru za možno in resničnosti. Ta najbolj eklektična skupina nekako preseka čisto skladenjsko zasnovano delitev, saj vsebuje samostalniške metafore, v katerih je ubesedena samo pomožna tema, primere sopostavitve dobesednega in metaforičnega stavčnega referiranja, primere interakcije med različnimi besedilnimi žanri (npr. pravljice in socialne pesmi, molitve in osebne vložične izpovedi, mita in politične pesmi) in končno mejne primere, ki presegajo ožje pojmovane območje metafore, kamor sodita izražanje ekstatičnih vizionarskih doživetij ali balada. Ob dojemanju povsem nemimetičnih ali fantastičnih besedil se mora namreč bralec učiti tudi drugačnih ontoloških ali resničnostnih pogojev v njihov ustvarjenega sveta, tako da se ob povečani znotrajbesedilni sovislosti kontinuirana metaforika v njih literarizira (podobesedi). Zaradi narave pesniškega gradiva ni bilo mogoče oblikovati skupin iz samih čistih primerov. Tako je med genitivnimi metaforami tudi kakšna, ki jo je kot celoto mogoče razumeti kot novo pomožno temo drugostopenjske metafore (o milo *cvetje* najinih teles — "otroci"), ali kakšna, v kateri je pomožna tema prvostopenjske metafore izbrana za izhodišče nove metafore (lepote tvoje mila luč je edina zarja mojim še očem). Možnosti nadgrajevanja in drugostopenjskega metaforiziranja so tudi med glagolskimi metaforami: vzorec doslednega antropomorfiziranja prekinja glagol, ki je metafora glede na vzpostavljeni vzorec.

Tretji sklop problemov zadeva hicarhizacijo in vlogo sobesedila, ki metaforo ne le signalizira, ampak vsebuje tudi ključ za njeno razumevanje. V vsaki skupini je vzpostavljena lestvica, ki ustreza težavnosti doumevanja. Na začetku so navedene najpreprostejše, ki jih večina bralec razume zelo podobno: tiste, katerih motivacija je naslonjena na splošno znane in intersubjektivno priznane konotacije pomožne teme; tiste, v katerih lahko prepoznamo metaforične substitucije; drugotne deleksikalizacije oz. oživitve stereotipnih preimenovanj in prevzetih toposov. Kolikor so sobesedilo relativno proste pomenske figure, ki hkrati ne predstavljajo enkratnega pesnikovega vpogleda, ampak imajo predvsem dekorativno vlogo ali delujejo kot znamenje pesniškosti besedila, ob njih ni nujno navajati širšega sobesedila. Pač pa je sobesedilo relevantno v primerih, ko je pesnik s kopičenjem, dodajanjem, kontrastiranjem in spremembami razmerij obledelim figuram podčlil novo predstavo moč in opazno preuredil pomensko organizacijo metaforične glavne teme. Na drugem polu te stopnjevite lestvice so najzapletenejše drzne in žive metafore, ki hoté usmerjajo naslovnikovo pozornost na svoje enkratno pesniško sobesedilo, njihovo razumevanje pa zahteva progresivno in regresivno sintetizacijo informacij iz sobesedila ter živo predstavljanje denotirane resničnosti (estetska funkcija jezika). V nekaterih primerih je bilo treba pojem sobesedila, ki omogoča razumevanje, iz mikrokonteksta stavka razširiti ne le na makrokontekst besedila, torej na sosednje metaforične, metonimične in dobesedne izjave v istem besedilu, ampak tudi na druga besedila v zbirki in celo druga nepesniška besedila. Ponekod se je posrečilo odkriti pesnikove imaginativne konstante, se pravi ponovljivo povezovanje celih pojmovno-semantičnih področij. Interpretiranje je v nalogi načeloma opuščeno, ker je to pri živih metaforah stvar naslovnikov

individualne dejavnosti (estetski užitek njegovega sodelovanja), razen v izjemnih primerih, kjer interpretacija ponazarja evokativno moč postopka.

Čeprav se je pri Župančiču in Kocbeku opazovanje usmerjalo v na videz identične postopke, se je proti koncu analize izkazalo, da je poezija vsakogar tudi v metaforiki toliko samosvoja, da obrača pozornost na čisto specifične pojave. Pri Župančiču se je za posebnost pokazala zapletena in raznovrstna medmetaforična interakcija, v kateri se tudi obseg motivacijskih predikatov (polje skupnih semov) posameznih metafor skozi besedilo vse bolj širi, v bolj tradicionalističnem pojmovanju rečeno: "podobnost" med različnimi referenti in njihovimi področji v besedilu vse bolj narašča, "različnost" pa vse bolj upada. Tega dejstva ni težko povezati s poetiko simbolizma, naravnano v univerzalno analoško mišljenje. Nasproten je položaj pri Kocbeku, kjer je sprva najti samo tip razraščanja, v katerem so priredno asindetično povezane in medsebojno stopnjevane različne pomožne teme okrog ene same glavne. Nasprotno pa se že v prvi zbirki, še bolj pa v naslednji, izjemno okrepi vsakršno povezovanje kontrastnih, antitetičnih in medsebojno izključujočih se izrazov, katerih pomenske napetosti ne pomirja nobena vnaprej znana predikatna asimilacija, grajenje izomorfne sistema vzporednih implikacij, opuščanje pomenk ali kako drugače imenovana imaginativna inovacija, temveč ostajajo nepomirljiv iracionalen pesniški paradoks. Tudi tega pojava ni mogoče odmisлити od intenzitete in dihotomije, značilnih za poetiko ekspresionizma, ki ji ostaja v nekem smislu zavezana še Kocbekova novostvarnostna poezija Zemlje ter ekstatična in eksistencialistična medvojna poezija Groze.

Rezultate analiz, ki zadevajo tezo o spreminjanju poetike ob upodabljanju vojne, je mogoče najpreprosteje predstaviti z ugotovitvijo, da je spreminjanje pesniških figur zavezano dvojnemu izboru: 1. izboru izraza in njegovega referenta, ki je predmet metaforičnega prediciranja, se pravi teme, ki jo hoče pesnik osvetliti na poseben način in s tem organizirati naslovnikov specifičen odziv nanjo; 2. izboru izraza/izrazov, s katerimi tvorec odziv na temo krmili, se pravi metaforičnih nosilcev, od koder so črpane konotacije. Kolikor je pesništvo, ki se je hotelo tudi na simbolni ravni pridružiti protifašističnemu in narodnoosvobodilnemu boju, izrekalo specifično bivanjsko in nacionalno situacijo, skupaj z izjemnimi človeškimi izkušnjami, občutji, dogodki, so se seveda spreminjale tudi teme metaforizacije. Pri obeh pesnikih je ta zgodovinsko pogojeni premik videti kot opuščanje metaforiziranja filozofskih, ontoloških, spoznavnih, in čisto estetskih tem na račun zgodovinskih, nacionalnih in bivanjskih. Glede na vlogo, ki sta jo poeziji v vojnih okoliščinah namenila pesnika v svojih programskih besedilih (Župančič v pesniških, Kocbek pa predvsem v dnevniških) in glede na predvidenega naslovnika (Župančičev aktualni, medvojni ter Kocbekov potencialni in poveljni), sta pesnika spreminjala tudi metaforične nosilce, vendar je bilo mogoče pri obeh opaziti pomemben delež ohranjanja in/ali prilagajanja sistema iz njunih predvojnih zbirk. Župančičev kriterij izbora metaforičnih nosilcev vodita težnji po okrepljeni ekspresivnosti in čim večji razumljivosti. Zato je izbiral take, katerih denotati so v veliki meri predmet skupnih pozitivnih ali negativnih vrednostnih sodb, s čimer je obladoval naslovnikov emocionalni odziv in prek njega idejno orientacijo. V primerjavi s prejšnjo zbirko je njegova metaforika imaginativno siromašnejša in miselno manj zahtevna, v mnogo manjši meri prinaša novo konceptualizacijo vednosti in v mnogo večji meri obnavlja ali stopnjuje že narejeno (tudi tako iz njegovih prejšnjih zbirk). Kocbekove pesmi obvladuje težnja po ustvarjalnem preoblikovanju po njegovem pretogih ideoloških in racionalnih stereotipov, ki jih je ustvarila mobilizacijska medvojna poezija. Do nje je v distančnem in dialoškem razmerju, hkrati pa mu gre za izpoved osebne resnice, pridobljene v zgodovinskem delovanju. Njegovi metaforični nosilci ne referirajo samo reči, o katerih vrednosti obstaja konsenz, temveč reči, ki so predmet različnih osebnih izkušenj, vključno z različnim kulturnim in literarnim vedenjem. Do postopkov, ki jih je kanonizirala medvojna pesniška govorica, ima ustvarjalni odnos resemantizacije. Njegove metafore predpostavljajo bralčevo osebno in svobodno interpretacijsko dejanje, za katero tudi v sobesedilu včasih ni natančnejših navodil, iz česar sklepamo, da je v Grozi uresničeval svoj programsko izrečni cilj: "ustvariti poezijo, ki bi bila osvobodilna v pomenu, ki presega dnevno aktualnost."