

J E Z I K *in* lovstvo



VSEBINA

Razprave in članki

- 215** Irena Novak - Popov
Prispevek k analizi metafore v sonetu postmodernizma
- 229** Tomaž Sajovic
Prešeren, historizem in argumentacija
- 237** Polona Gantar
Skladenjska in pomenskosestavinska tipologija glagolskih in prislovnih rekel

Iz moje delavnice

- 249** Irena Grčar
Ihanov ritem absurdnosti

Jezik in slovstvo

Letnik XLII, številka 6
Ljubljana, april 1996/97

ISSN 0021-6933

<http://www.ff.uni-lj.si/jis>

Časopis izhaja mesečno od oktobra do junija (8 številčk)

Izdaja: Slavistično društvo Slovenije

Uredniški odbor: Tomaž Sajovic (glavni in odgovorni urednik), Miha Javornik, Irena Novak - Popov (slovstvena zgodovina), Erika Kržišnik, Alenka Šivic - Dular (jezikoslovje), Boža Krakar - Vogel, Mojca Poznanovič (didaktika jezika in književnosti)

Predsednica časopisnega sveta: Helga Glušič

Tehnični urednik: Samo Bertonecelj

Oprema naslovnice: Samo Lapajne

Računalniška priprava: BBert grafika, Resljeva 4, Ljubljana

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

Naslov uredništva: Jezik in slovstvo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana

Naročila sprejema uredništvo JiS. Letna naročnina je 2000 SIT, cena posamezne številke 350 SIT, cena dvojne številke 450 SIT. Za dijake in študente, ki dobijo revijo pri poverjenikih, je letna naročnina 1000 SIT. Letna naročnina za evropske države je 22 DEM, za neevropske države pa 28 DEM.

Naklada 2000 izvodov.

Revijo gmotno podpirajo Ministrstvo za kulturo RS, Ministrstvo za šolstvo in šport RS, Ministrstvo za znanost in tehnologijo RS ter Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Po mnenju Ministrstva za informiranje RS, št. 23/187-92, z dne 18. 3. 1992, sodi revija med proizvode informativnega značaja, za katere se plačuje 5-odstotni davek od prometa proizvodov.

Irena Novak - Popov
 Filozofska fakulteta v Ljubljani

UDK 821.163.6.09-193.3"19"
 UDK 811.163.6"373.612.2

Prispevek k analizi metafore v sonetu postmodernizma

Razprava je posvečena segmentu sodobne slovenske poezije, in sicer sonetu. V tej stalni pesniški obliki bo predmet pozornosti organizacija vsebine, s katero se na najbolj zgoščen način uresničuje bogastvo smisla. Razmerje med estetiko oblike in oblikovanjem pregnantne vsebine bo prikazano ob treh sodobnih pesnikih, ki gojijo klasični sonet, njihov sonetni opus pa je za slovensko poezijo razvojno relevanten. S tem se nadaljuje analiza, ki je bila za simpozij Sonet in sonetni venec opravljena na sonetih iz obdobja romantike, realizma, moderne, ekspresionizma, nove stvarnosti in pojavnega modernizma.¹

Analize figurativnega izražanja v sonetu izhajajo iz dveh sklopov predpostavk, prvi zadeva pomen same sonetne oblike in drugi specifično medpomensko in medpojmovno dogajanje v metafori.

Sonet ima predvidljivo zunanjo zgradbo, ki so jo v evropski književnosti kanonizirali pesniki italijanske renesanse. Odtlej ima predpisano dolžino in obliko kitic. 14 verzov v dveh štirivrstičnicah ali kvartetih in dveh trivrstičnicah ali tercetah z določenim vzorcem rimanja (dva para ženskih oklepajočih rim v kvartetih /abba/ in dva para prestopnih rim v tercetah (cdc/dcd) oz. tri pare simetričnih, zrcalnih ali kako drugače urejenih rim (cde/cde, cde/dce, cde/dec, cdc/ede).² Bolj ali manj določen je tudi tip verza: v slovenski književnosti je to postal petstopični jambski verz.³ Z vizualno dvodelnostjo, ki vsebuje simetrijo kvartet (4+4) in tercet (3+3), in opozicijo med kvartetnim in tercetnim delom (8 : 6) je navadno povezana vsebinska dvodelnost. Sonetna zgradba nima med napetostmi (1. kvarteta, 1. terceta) in pomiritevami (2. kvarteta, 2. terceta), zato nekatere teoretike spominja na zgradbo drame: razpostavitev (ekspozicija) nasprotij, stopnjevanje v vrh in razrešitev v zadnji terceti, nekakšni sintetični poanti celote.⁴ Zapletena oblika zahteva premišljenost, disciplino in distanco, zato so se v njej preskušali največji mojstri pesniške besede in posluha za jezik. V slovenski književnosti je s Prešernovimi soneti to postala »mitizirana« oblika, ki že sama zaznamuje artizem in literarnost.

Ker ima v sonetu pesnik na voljo 140 do 154 zlogov, tj. kakih 60 do 65 besed, se je prisiljen izražati zgoščeno. Zato izrablja tiste jezikovne postopke, ki na najmanjšem prostoru sprožajo največ predstav in misli. Inovacija in zgoščenost pa so odlike živih in svežih metafor. O metafori, primeri in analogiji rapravljam v izrazih interakcijske teorije angleških in ameriških jezikoslovcev. Zelo na

¹ Struktura in semantika sonetne metafore (1997). Obdobja 16. Sonet in sonetni venec. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 49-65.

² Oklepajoča razporeditev rim je prevladala v renesanski in baroku, od romantike dalje pa se je uveljavil ljudski model s prestopnim rimanjem (abab/abab).

³ Enajsterec z ženskim izglasom: —; od moderne dalje tudi v kombinaciji z desetercem z moškim izglasom: —; izjemoma in razmeroma pozno najdemo tudi daktilske ali trohejske verze.

⁴ Boris Paternu (1976). Izhodišča Prešernovega sonetizma. France Prešeren in njegovo pesniško delo I. Ljubljana: MK.

kratko rečeno je metafora dvočlenska globinska struktura, v kateri preslikava ustvarja mrežo korespondenc med dvema pojmovnima območjema. To sta dva kompleksa misli, sodb ali védenja, ki jih imajo člani neke kulture o določenih pojmi in rečeh. Z metaforo določene vidike, lastnosti, vrednosti in čustvene odzive enega pojmovnega območja, ki ga teorija imenuje *izhodišče*, prenašamo ali zarišemo čez drugo območje, imenovano *cilj*. Ko uporabimo metaforo, ustvarimo poseben vzorec sklepanja o ciljnem območju: cilj je za hip organiziran drugače kakor zunaj metafore. Ko nečemu nekaj pripišemo metaforično, smo določene vidike osvetlili, poudarili, druge pa skrili, izrinili. Ko v pesmi preberemo »oči so zvezde«, pomislimo na to, da se oči svetlikajo, so daleč, pripadajo nedosegljivemu bitju, zbujajo upanje itd., pozabimo pa, da so organ vida, z njim povezanega intelekta, različnih barv, da se solzijo, obolijo, okvarijo itd. Tvorec metafore torej vodi vrednotenje in mišljenje o cilju (tu o očeh). Konceptualna semantika je razlago metafore kot preslikave dopolnila z mislijo, da to ni le dogajanje med besedami (njihovimi pomenkami), temveč dinamika med pojmi in njim pripadajočimi svetovi oz. kognitivnimi modeli, ki jih besede označujejo in kličejo v zavest. Učinek metafore se zdi skrivnosten in zahteva interpretacijo, saj je očitno nesmiselno trditi, da so oči zvezde. Dejansko pa s to skrivnostjo živimo in se vsak dan sporazumevamo, kajti naši pojmi so v veliki meri metaforične narave. Mnogi idiomi (frazemi) in metafore iz slovarja so del kulturno in antropološko pogojenega sistema. O sreči, zdravju, bogastvu, ugledu in pozitivnih rečeh govorimo kot o nečem, kar je na vrhu navpično urejenega prostora, o boleznih, nesreči, smrti, obupu pa kot o nečem na dnu. Npr. »Danes sem čisto na tleh«; »Kdor visoko leta, nizko pade.« Pri G. Lakoffu in M. Turnerju⁵ si sposojam termin *osnovna pojmovna metafora* za tiste zveze med pojmi, ki jih kot konvencionalni repertoar avtomatično uporabljajo člani neke kulture. Nanje se sklicujejo tudi pesniki, vendar jih inovativno širijo z novimi elementi, dopolnjujejo s podrobnostmi in kombinirajo v zapletenejške sklope. Enako ustvarjalno ravnaajo tudi z metaforami iz literarne tradicije, z dediščino pesniških klišejev in stereotipov. Ti ne prinašajo le posebnega smisla, temveč so znamenje, da neko besedilo pripada leposlovju in da naj bo sprejeto kot poezija.

Izjemna trdoživost soneta v slovenski poeziji je nedvomno povezana z odličnostjo prvega mojstra, **Franceta Prešerna**. V fazi klasične romantike (1830-1836) je sonet oblika uglajene ljubezenske izpovedi, bivanjske refleksije in satirične literarne polemike. Tu je prvič izdelana posebna tematska vloga ciljnih pojmov, prvič so izbrana literarna, mitska ali izkustvena izhodišča. Ciljem in izhodiščem je določeno mesto v strogi sonetni zgradbi: alegorija, mit, parabola ali opisna podoba iz kvartet je prenesena na izpovedovalčevo enkratno situacijo, doživetje, občutje ali misel v tercetah. Bežno in subjektivno se vključuje v trajne estetske vzorce, vendar je vsak vzorec izbran glede na vlogo v analogiji. Zaostalo slovensko književnost je Prešeren evropeiziral s tem, da se je odločil za odlično renesančno obliko, pa tudi s tem, da je suvereno prevzel renesančne, antične in biblične topose. Vendar je skupno kulturno lastnino z dodajanjem čutnih in izkustvenih podrobnosti podomačil in ustvarjalno nadgradil (celo negiral) ali pa jo razširil v cele podobe iz bolj prvinskega opazovanja naravnih pojavov. Njegovi soneti so postali estetski model, na katerega so se nasledniki odzivali tako, da so ga posnemali, razvijali, se od njega oddaljevali ali ga razdirali.

Simon Jenko je v sonetni metafori preskušal dane in dogovorjene estetske vzorce in se prek njih spustil v dialog s predhodnikovim monumentalnim modelom. V konvencionalni, retorični in literarno zaznamovani metaforiki se s humorno inverzijo, parodično demontažo in navideznim posnemanjem oddaljuje od Prešerna. Relativizem, minljivost, spremenljivost motivirajo sprožanje netipičnih konotacij, osamosvajanje čustev, dinamiko in samoironizacijo. Neromantični odnos do jezika pa se kaže skozi humor, nesmisel, paradoks in skozi željo po novi avtentičnosti. Pesnik romantične deziluzije **Božo Vodušek** se v sonetih zbirke *Odčarani svet* (1939) loteva izročila evropske in slovenske klasike z demontažo in parodijo, s čimer kaže na njuno zlaganost, praznost in neustreznost za izraz sveta v krizi. Toku objektivno naravnane nove stvarnosti se približuje tako,

⁵ G. Lakoff, M. Johnson (1989). *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago-London: The University of Chicago Press.

da zgodovinske sloge, literarne motive, embleme, trope, mite in alegorije podvrže intelektualni skepsi in karikaturi, v pesniško motiviko pa naseljuje neestetske, profane ali kako drugače negativno ocenjene vidike in zniževanja. Metaforična izhodišča se začno medsebojno razveljavljati, s čimer so sprevrnjeni tudi njihovi dogovorjeni estetski pomeni. Ob tem se zgostijo oksimoroni in paradoksi, ki jih spremlja trdo kakofonično glasovno kombiniranje in v pogovornost naravnana siniceza.

Radikalni razkroj pomenov mitizirane oblike lahko opazujemo ob sonetih **Vena Tauferja** iz zbirke zrelega modernizma *Jetnik prostosti* (1963), *Vaje in naloge* (1969) in še bolj avantgardne *Podatki* (1972), ki dialogizirajo z intimizmom, idejno-tematsko poezijo in ludizmom. O metafori je moč govoriti, dokler pesnik v sonetu ohranja minimalno stopnjo besedilne koherence in kohezije. V takih sonetih Taufer odstrani povezovalno perspektivo lirskega subjekta ter stopnjuje Voduškovo usmeritev v grotesko in demitizacijo. Ko pa z obdelovanjem citatnih in slovskih metafor razklene pričakovane skladenjsko-pomenske vezi in jih nadomesti z naštevanjem, ponavljanjem in variiranjem, ko drobce izgubljenih celot vgrajuje v dvoumne kontekste s premakljivimi medfraznimi mejami, postane sonet hermetično polivalenten. Tropičnost se s semantično-pojmovne preseli na gramatično-morfološko ravnino, ali drugače — grozo antilirčnih podob zamenja dereguliranost strukture, ki bralca nagovarja kot intelektualni rebus. Drugi odvod modernistične avtonomije poezije je svojevrstno obujanje simbolizma, ki motivno spominja na impresionistično beleženje vtisov. Vendar te vtise kombinatorika spaja z bolj prefinjeno refleksijo eksistence, zavezane jezikovnemu ustvarjanju kot obliki presejanja minljivosti in ničla. Soneti **Nika Grafenauerja** iz zbirke *Štukature* (1975) so zato brezčasna, vizualno organizirana morfologija, ki teži v hladni duhovni esteticizem. Metaforična izhodišča so namreč izbrana iz območja hladnih barv, gladkih in svetlečih snovi, sijajnih površin in ostrih predmetov, še posebej opazno pa je besede s področja tiska, grafike, slikarstva, fotografije, filma, geometrije in računalništva. Žrtvovane globina, živost, strast in nepreglednost so nadomeščene z avtopoetskimi meditacijami in fragmenti, izbrušenimi v sijajni imaginativni sestav, ki ga ni mogoče doseči s sklicevanjem na konvencionalne asociativne vezi. Tauferjevi in Grafenauerjevi soneti so tudi zgradbeno razpršeni, kar je dodatno znamenje konca duhovne navezanosti na odlično romantično predlogo. Iz tega konca je seveda možen nov začetek skozi vračanje v preteklost, ki ga z estetsko suverenostjo nakažejo sonetni venci B. A. Novaka ter zbirke sonetov Milana Jesiha in Milana Dekleve iz osemdesetih in devetdesetih let, ko se pesniki vseh generacij pogosteje vračajo k preverjenim konstantam pesniškega izročila. V specifični aktualizaciji soneta, v oblikovnih in vsebinskih modifikacijah tudi literarna veda razbira znamenje postmodernizma.⁶

Boris A. Novak je šest optičnih, nerimanih sonetov vključil že v prvo zbirko *Stihožitje* (1977), do klasičnega sonetnega oblikovanja pa se je povzpel v četrti zbirki štirih sonetnih vencev *Kronanje* (1984). Precizna slikovitost in intelektualna duhovitost metafor v prvih sonetih nadaljuje Grafenauerjevo. S predhodnikom jih družijo tudi izrazita jezikovna zavest, vidna kot dvojni in hkratni proces: spoznavanja minljive resničnosti in reflektiranje pesnjenja. Zato poezija tudi tu ni odprta v enkratnost pojavov sveta, temveč v jezikovno izdelovanje. Območje jezika ni ciljni pojem metaforičnega pripisovanja, temveč samostojen aktant: »*A ko dan skopni, podari vso svojo luč stihom:/ jata črk popivna črnilo teme, polito čez gozdno jaso.*« Na drugi strani pa jezik nastopa v vlogi izhodišča, ki spreminja status pesniške narave: »*Verz zazrt v cvet in cvet ujet v abecedo svojih vonjev/, v svojo barvno slovnico, v nem slovar svoje rožnate groze,/ ko hip razcveta zamenja predpono s hipom*

⁶ O vitalnosti soneta v osemdesetih in devetdesetih letih pričajo objave skupin ali celih zbirk sonetov. Po diplomski nalogi Magdalene Svetina Terčon (1996). *Sonet v slovenski poeziji v osemdesetih in devetdesetih letih*. FF, povzeman naslednji spisok: Ivo Antič: Hekatomba (1980), Niko Grafenauer: Palimpsesti (1984), Aleš Debeljak: Imena Smrti (1985), Ciril Zlobec: Nove pesmi (1985), Moja kratka večnost (1993), Ljubezen dvoedina (1993), Stopnice k tebi (1995), Ervin Fritz: Slehernik (1987), Milan Jesih: Soneti (1989), Soneti drugi (1993), Boris A. Novak: Stihohžitje (1977), Kronanje (1984), Stihiji (1991), Mojster nespečnosti (1995), Jurij Kovič: Večna pomlad (1991), Nagovori (1993), Kajetan Kovič: Sibirski ciklus in druge pesmi davnih let (1992), Novica Novakovič: Fatamorgana ali kankan nekega klovna (1993), Miklavž Komelj: Luč delfina (1993), Jantar časa (1995), Iztok Osojnik: Ogledala v času vojne (1994), Milan Dekleva: Šepavi soneti (1995).

odcveta.«. Korak v novo smer je raziskovanje pomenskih potencialov, ki jih sprošča nepredvidljivo sopostavljanje glasovno sorodnih besed. Individualno besedotvorje in etimologizacija v besedilnem okolju večje tematske sklenjenosti (ob motivih narave in pokrajine), zgradbene osredinjenosti in izpovednosti učinkuje — v primerjavi s Tauferjevimi in Grafenauerjevimi soneti — kot otroško začudeno in zanosno videnje eksistence, naravnih pojavov in ustvarjanja, ki je že onkraj upora ideji v imenu pesniške avtonomije.

Bolj kot hladni intelektualni domisleki so Novakove metafore čustveno in čutno motivirano iznajdevanje neizrečenih ali preurejanje razumljivih analogij. Zvočna sestavina vanje vnaša presenetljivo duhovno dinamiko: »vir vetra je uvel, zdaj veje eter«. V najboljših primerih iz glasovne podobnosti vznikne cel niz smiselno povezanih metafor: »usipanje snega: bela bala oblakov, scefane poročne rjuhe neba in polja.« Da imaginacijo vodi preskušanje jezikovnih struktur, navsezadnje kaže poigravanje z antitezo in zanikanjem, paradoks, neodgovorljivo vprašanje ali alogične besedne permutacije v sklepnih verzih nenaslovljenih sonetov *Stihožuja*.

Sonetni venci v *Kronanju* imajo že zaradi obsega bolj enotno in notranje povezano semantično ozadje. Za Novakovo poetiko konstitutivni postopki prežemanja pomena in zvena so vdeleni v večjo pripovedno ali simbolizacijsko celoto, v pravljico (*Mala morsk deklica*) in antični mit (*Faeton*) ali v izpeljavo in preureditev kulturne metafore »življenje je igra«, »svet je gledališki oder« (*Harlekin*). V najbolj osebnoizpovednem in refleksivnem *Kronanju*⁷ pesnik kombinira predvsem individualne kognitivne iznajdbe, razbija konceptualne metaforične sheme in samosvoje povezuje njihove elemente. Prevzeti motivi in zgodbe so povsod le skeletna opora individualni imaginaciji. Pesnik skuša skozi besedno razkošje uveljaviti posebni red vrednot, otroški, sanjsko-hrepenenjski, himnični, kritični ali tragični pogled, spoznanja o relativnosti, fluidnosti, minljivosti, translogični enotnosti in povezanosti vseh pojavov, nenehni transformaciji, transcendentalnosti in paradoksnosti. Take kognitivno motivirane metafore delujejo kot univerzalna, gnomična sporočila, ki jih pesnik postavlja na uvodna, sklepna ali središčna mesta sonetov: »Lepota je razcvet groze, konec ki ne mine« (*Mala morsk deklica*, 11, 14); »Lepota je ljubezensko zlije niča in vsga.« (prav tam, 12, 2); »Le stih ne rjavi v stoletju dežja, preživi vsak razcvet in razpad.« (*Faeton*, 3, 9); »Ob uri, ko gorijo ptice, je le človeku dano, da zapoje.« (*Kronanje*, 14, 10-11). V sonetnih venci so cilji metaforične predikacije raznovrstni, vendar smiselno izbrani glede na osrednjo temo. V spominski rekonstrukciji otroške psihe (*Mala morsk deklica*) so z metaforami opredeljeni pravljичno nedoločni čas in nedeljeni prostor, prebujenje pesniške in ljubezenske sle, sublimacija, čar pravljичne zavesti in hrepenenje, deziluzija in tesnoba, iz bolečine rojena lepota in življenje pritrjujoča pesem. Usoda otroštva kot osrednji motiv pa je oblikovana z zgodbo simbolnega lika, ki uteša bolečo metamorfozo in konec v razblinjenju. Preoblikovanje tega bitja se pri Novaku ne ustavi v naravnem (morska pena), temveč v estetskem (beseda, ime sveta) in metafizičnem kozmosu (*In vse je pena in mena. In vse je Bog. /.../ nekoč, ki hoče peti*«, 14, 11-13). Sklicevanje na prostor in čas Andersenove pravljice je izpeljano tako, da se največ metaforičnih izhodišč smiselno navezuje na morje. Fluidna dinamika krepi pojem časovnega razvoja v bivanjski temi, otroški animizem in estetski antropomorfizem pa v vseh otipljivih in imaginarnih predmetih vidi žive, delujoče sile. Na podoben način je mogoče analizirati številna izhodišča z območja svetlobnih in nebesnih pojavov, ki v *Faetonu* ponazarjajo pesnikovo svobodno samodarovanje, vidčevstvo in vero v odrešilni potencial poezije. Vzpenjanje v zenit in padanje v brezno teme je način izrekanja pesnikovega ambivalentnega nihanja med voljo in skepto, kroženje implicira kozmično odprtost in relativnost, sorodstvena razmerja med očetom in sinom pa nakazujejo odnos omejenega posameznika do idealitete, transcendence in duhovnosti. Duhovitost sonetnega venca *Harlekin* je v obe smeri metaforično veljavni enačaj: »Ves svet je oder in oder je ves svet« (1, 1) napoveduje govor o življenju skozi gledališče — tam je smrt ponovljiv dramski prizor in so sanje generalka za resničnost — in govor o gledališkem igralcu skozi njegovo življenje na

⁷ Sonetni venec *Kronanje* ima edini dosledno prešernovsko strukturo zgolj žensko rimanih jambskih enajstercev (abba/abba/cdc/dcd) in akrostih z voščilom SREČNO POT OTROK.

odru. Vztrajno razvijanje obeh polov podeljuje alogičnosti uvodne metafore izkustveno utemeljitev, relativizira meje med nasprotnimi kvalitetami, kot so naravno oz. avtentično in umetno, spretno in umetniško, svobodno angažirano in hazardno, mrtvo in ponavzočeno, nemoralno in humano, obenem pa sprevrča njihove implicitne vrednosti. Sonetni venec *Kronanje* ni po naključju postal Novakova ilustracija sodobne uresničitve odlične klasične oblike.⁸ Že na začetku je pesniško dejanje postavljeno v kontekst zgodovinsko določenega jezika, ki šele omogoča zvezo med posameznikovim bivanjem in pesnikovim ustvarjanjem. Deveti sonet venca pa odgovarja na vprašanje smiselnosti zgodovine. Zapleteni vsebinski tloris izpostavlja eksistencialni in estetski pol, zato sta otroštvo in otrok, ki ga krona *Kronanje*, najbolj večsmiselna pojma: nanju se veže nostalgija po otroštvu in perspektiva novega otroka, minljivost in potencialnost, prvinsko čutenje in konstruktivno-destruktivna ustvarjalna igra, radoživost in slovo. Slovesna hvalnica niha v elegijo, vizijo katastrofe premaguje vera v etos pesmi, subjektivistično samozavest ukinja ponižni samoizbris, odsotnost enkratnega spočetnika pa osmišlja tradiranje oz. dobesedno izročanje. S takšno vsebinsko dinamiko se Novakov sonetni venec približuje Prešernovi duhovni strukturi, čeprav globino in preprostost »vere« in »strahu« izraža kompleksno moderno. Temeljna je analogija razmerij mati — otrok : pesnik — pesem ali antropološko še globlja stičnost in sorodstvo telesa in duha. Pesnik jo od verza »Beseda je pramati za človeka« v 1. sonetu do verzov »boli me/ Beseda. Pesem je telo telesa.« v 13. sonetu dograjuje s številnimi modifikacijami. Vrsta paradoksov v to osnovno strukturo vnaša dinamični relativizem in kontinuiteto: »Vsak vrh je prag v prazno in drsenje«. Posebno bogastvo pa so metafore, ki oživljajo predstavno moč in globino primarnim, jedrnim ciljnim pojmom, kot so telo, spomin, sanje, pogled, nasmeh, življenje, prostor, čas, prihodnost, svet, mati, otrok, beseda, govorica, pesem, resnica, zgodovina. Izhodišča se redko razvijejo v podrobno izdelane podobe (npr. upodobitev usode kot lepe ženske v 3. sonetu), pogostejše pa se v ciklu na poseben način nalagajo. Ker ista izhodiščna območja določajo različne ciljne pojme, nastaja neponovljiva prepletenost celote.⁹ Sicer pa tudi inovativna metaforična projekcija med dvema shemama ni oblikovana kot enostavni paralelizem blokov, temveč kot razdruževanje in ponovno prepletanje delcev: »Na robu se rojevajo resnice,/ Tam, kjer je skrajna občutljivost šiva/ Prišla reki plav rokav izliva/ Z nevidno nitjo nove govorice«. Primer kaže, kako zvočno asociativnost oz. aliteracijo (rob — resnice, reki — rokav) dopolnjuje vsebinska logika (rokav reke — prišiti rokav z nitjo, reka se izlije — resnica se rodi — govorica se iz-reče). Večkrat so podlaga metafore raznovrstni odnosi stičnosti (ti so sicer osnova metonimičnemu združenju reference), ki sicer preskakujejo logične vmesnike, vendar dajejo mikrostrukturam lesk žlahtne izbranosti, ki ni le okras, ampak vsebinski koncentrat in poglobitev. Verza »Uspavanka je tiha zvočna veka, s katero te pokrivam. Proč strašenje« (14, 3-4) predpostavlja sprožitve vrste povezav, vsaj naslednjih: uspavanka — zaspati, uspavati — pokriti spečega, veka pokriva oko spečega, speči molči, je tiho, uspavanka ima oblikovano zvočno plast, uspavati pomeni pregnati strah pred smrtjo, kajti umreti je zaspati (za vedno). Obvladovanje mojstrske oblike ob dinamičnem tematskem razvoju z raznovrstno metaforiko torej računa na estetsko kultiviranega in sodelujočega bralca.

O izjemnosti zbirke **Milana Jesiha** *Soneti* (1989) pričajo kar trije ponatisi. Ti jo tudi v recepcijskem smislu delajo za »kulturno« knjigo konca 80. in začetka 90. let, za katere je značilen razmah literarovednega razpravljanja o postmodernizmu. Za pesnika, ki ga je sonetna oblika za nekaj let obsedla (naslednja zbirka so *Soneti drugi*, 1993), je izjemno tudi priznanje, da je izbira soneta »naključje« oz. posledica prevajanja Shakespearove dramatike (v jamskih blankverzih), torej ne zavestno kultiviranje mitskega razmerja do soneta, temveč jamski verzni ritem, s katerim je pesnik že v zbirki *Usta* (1985) uresničeval izrazno koncentracijo. Po Novakovih se tudi Jesihovi

⁸ Pesnik ga je vključil tudi v zbirko *Stihija* (1991), s katero po *Oblikah sveta* (1990) nadaljuje raziskavo pomenskih razsežnosti, imanentnih najiminennejšim stalnim pesniškim oblikam.

⁹ Primer dodajanja novih slojev so tkalsko-krojaško območje v 2., 5., in 12. sonetu, rastlinsko v 3., 4., 5., 7., 8., 12., 13. in 14., ptičje v 1., 3., 6., 7., 8., 11., 14., vodno v 1., 4., 5., 7., 10., 13. in 14. sonetu.

soneti vračajo k ubeseditvi osebne izkušnje, s čimer se odmikajo od modernistične razosebljenosti, še v večji meri pa je njihovo gradivo literatura.¹⁰

Grafenauer je izrecno zanikal pomembnost sonetne notranje zgradbe, Novak jo je delno obnavljal v sonetnih venci (magistralni soneti sicer niso zgoščeni tlorisi tektonsko urejenih celot) in poznejših ilustracijah variantnih sonetnih tipov (v zbirki *Stihija*, 1991), Jesih pa se z zgradbo mojstrsko poigrava in jo zapleta.¹¹ V raznovrstnih zgradbah ohranja in rahlja značilno dvodelnost, tako da ravnesje med kontrastnima deloma premakne, kar navzven zaznamujejo medkitični enjambementi.¹² Kitice so na sploh bolj povezane kakor ločene, a povezanost prekinjajo vrivki med pomišljaji in v oklepajih. Ti spominjajo na Grafenaurjeve postopke, le da so imeli znotrajverzna razčlenjenost, enjambement, vrivki in navidezna vprašanja v *Štukaturah* vlogo osamosvajanja pomenskih enot, s čimer naj bi se sprostile nevodene asociativne povezave abstraktnega in konkretnega, sinestezije slišnih in vidnih pojavov in se v ospredje prebile potencialne semantične vezi na podlagi glasovne podobnosti besed. Jesihova zveza s klasično sonetno kompozicijo so tudi vsebinske izostritve v zadnji terceti, dvostišju ali sklepnem verzu. To najodličnejše mesto zapolnjuje duhoviti domislek, replika dialoga, refleksivni utrinek (*»zoper življenja bedo je uteha/ ena edina sama — da se neha.«*; 78), oksimoron (*»iskal glasove čimbolj ... neme«*; 90) in nepričakovano spremenjena perspektiva, ki jo krepi drastično drugačna stilna raven, zlasti sestop iz vzvišenega v banalno besedišče (59).¹³

Formalna posebnost Jesihovega soneta je nadaljnje sproščanje načela čiste rime¹⁴ oz. občasno akustično rimanje, v katerem morajo biti uresničene pogovorne oblike končnic. To je del načelnega protiformalizma in demokratizacije, ki poezijo visoke forme približuje živemu govoru.¹⁵ Namesto spoštovanja prepovedi mešanja slogov in govoric Jesih mojstrsko preskakuje med mitskim, fantastičnim, bizarnim, vulgarnim in eksotičnim izrazjem. Pogovorno in vulgarno besedje upravlja ob bivanjski, erotični in pesniški temi, ki smo jih navajeni povezovati z izbranim ali vsaj nezaznamovanim.

Strukturno in slogovno raznovrstna metaforika, skoraj neujemljiva v zakonitosti, oblikuje bistroumni humor, se odmika od artizma v prozaično čutnost in razigrano pogovornost.¹⁶ Z njo pesnik raziskuje jezikovno-literarne možnosti in rešuje vprašanje, kako iz starih vzorcev ustvariti novo sporočilo. Kontekst metafore je ves čas nepretenciozna drža, zato bi se tej poetiki prilegala paradokсна oznaka virtuoza skromnost ali retorika litote. Z litoto Jesih zbirko dejansko odpre:

¹⁰ Opazanjem B. Paternuja (Jesih v klasiki. XXVI. SSJLK, Ljubljana: FF, 1990, 89-100) o prisotnih plasteh slovenske pesniške klasike (Prešernove, Jenkove, Gregorčičeve, Župančičeve, Kocbekove, Udovičeve, Minattijske in Grafenauerjeve poetike) je mogoče dodati opombo o novih kontekstualnih vlogah in individualni resemantizaciji sposojenih elementov. Grafenauerjeva stilizacija z metaforiko, ki si izhodišča sposoja pri vizualnih tehnikah in umetnostih, npr. postane del melanholične izpovedi in refleksije o kozmičnem umiranju in nastajanju: *»da bi v strnišča mrtva se zabadali in na gosto šrafinal topi zrak«* (30). Jesih izpelje celo obrat od programskega verza Štukatur — na razmerje med resničnostjo in pesniškim simbolom, ki pri Grafenauerju poteka od abstrakcije v življenje *»iz semena formula rože v rožo dozoreva«*, polaga postmodernistično znamenje, *»Ecovo Ime rože: »saj roža je bila v imenu rože«* (93). Poleg eksplisitnih, v opombah navedenih citatih verzov (Cavalcanti, Brodski, Süskind), nas metafora popelje tudi k T. S. Eliotu, *The Love song of J. Alfred Prufrock*. *»When the evening is spread out against the sky/ Like a patient etherised upon the table«* odmeva v verzu *»večer leži — mlad mrtev mož neznan«* (7).

¹¹ Približno štetje pove, da je 15 % tradicionalno zgrajenih sonetov z opozicijo 8 : 6, 50 % sonetov s poanto, 45 % z zaznavno mejo po 2. kvarteti, kar 55 % sonetov pa ima izvirno, neponovljivo zgradbo. Igrivost in zapletenost lahko opazujemo tudi na ravni stavne skladnje, katere zapletenost po Prešernu dosežeta Šele Vodusek in Jesih.

¹² Verzni prestopi postanejo skoraj pravilo med tercetama, mnogi soneti pa so ena sama perioda.

¹³ Ker so tudi Jesihovi soneti nenaslovljeni, so zaradi gospodarnosti vsi navedki označeni s stranjo v zbirki.

¹⁴ Od natančnega ujemanja kvalitete in kvantitete samoglasnikov ter identitete soglasnikov v rimi se je oddaljil že Taufer, npr. z rimami češnje — smešne, naróbe — zlóbe (*Orfej*).

¹⁵ Čehov — nehal, 56; doklical — Resnico, 93; naslov — nakracal, 91; ptičev — zakričal, 86; v skladju — vadi, 90; zanosu — osel, 58.

¹⁶ Enake rezultate daje tudi analiza tematike, saj se premiki med skrajnostmi pojavljajo v okviru eksistencialne, erotične in poetološke teme.

»Ne vem, če bom sploh znal povedati« (5) in s sonetom v oklepaju sklence: »Buden ne vem ne teme ne besed./ A je, pod zvezdami, je tak sonet.« (93).

Skromnost se kaže v obujanju metaforičnih fraz, t. i. »dremajočih« in frazeloških metafor, ki jim dodajanje, modifikacija, razstavljanje in kombinacija na novo ustvarja smiselni presežek. V literarnih »zgodbah«, alegorijah, toposih in citatih odkriva spregledane vidike ali jih igrivo demontira. Razvrednotenje je doživel božanski Prometej, odvšen od »živali«, ki jih je bil v mitskem pračasu povzdignil v kulturne ljudi: »Tako zdaj človek videti je zrak,/ ki ti, plaméni, sploh svetlobo da/ in vzame jo, kadar v njem dogoriš.« (76). Najpogosteje pesnik uporablja razpoložljive fragmente prepoznavne, izpraznjene in v drugačnih kontekstih resemantizirane tradicije. Ti postopki se od radikalnega Tauferjevega neoavantgardizma razlikujejo po tem, da fragmenti niso poljubno kolažirani, ampak zraščeni v lirsko izpoved s prepoznavno razpoložensko, miselno, ljubezensko in poetološko vsebino. Na drugi strani je izjemna tudi koherentna izdelava razširjene metafore iz več razvijajočih se izhodišč.¹⁷ Ozadje in gradivo izvorni imaginaciji so torej dogovorjeni pomeni, individualnemu oblikovanju pa so premišljeno postavljeni preprosti in razumljivi okviri. Tudi v temeljnih konceptualnih metaforah so izpostavljeni posebni vidiki. V sonetu *Noč je na planem ježev nalovila* je smrt »bela gospa«, ki vabi na široko pot, vendar odhajanje iz življenja ni več počasna plovba s čolnom, temveč vožnja s sodobnim džipom, ki so ga ravnokar generalno obnovili. Smrt v sonetu *Sam sedi smrt doma in bere časnik* je po pričakovanju počlovečena, vendar v moško bitje, kar nasprotuje dogovorjeni predstavi, naslonjeni na slovnični spol. Ta moški o sodobnem svetu premišluje, ko bere novice iz časnika ter si utrujen od preobilice mrtvih želi počivati in spati. V metafori, ki pojem življenja oblikuje z izhodiščnim pojmom potovanja, Jesiha zanimaj trajanje, neznan in izmikajoči se cilj, negotovost in muke tistega, ki potuje: »ne ve nikoli: /blodil bo dolgo, bridko potovanje,/ za pot pripeko spraševal in mraz,/ se gubljaj, taval, dvomil in pozabljal« (35). Kjer sta konvencija in literarno izročilo manj znani, pa naletimo na poudarjanje podobnosti in različnosti ciljnega in izhodiščnega pojma, kar sproža dvoumno vrednotenje. Če je telesno ljubljenje použivanje ljubljene bitja, užitek konotira prisvajanje in zmanjkovanje, ljubezen in nasilje, ritual in vsakdanjo potrebo: »dva ljubita se gola v vlažni travi./ Poljub, ki jéden je, a ne ogrize;/ objem, ki stisne, vendar ne zadavi;/ nočni obed — užiti brez žlic in mize!« (36). Mikrostruktura metafore tako množi siceršnje dvojnost erotičnih motivov — imaginacijo iz hrepenenja in dekadentno razpuščanje iz obrambe.¹⁸

Praviloma so metafore dvočlenske. Bolj enigmatične enočlenske so omejene na sheme, ki so del globinske podlage konceptualizacije sveta v naši kulturi, ali na nepreverljive vizije (npr. »tema v globačah se sprijemlje v bitja,/ ki z bitji iz snovi megle v parivah/ lenih plodijo bitja iz pozabe.« (71)). Med dvočlenskimi ali t. i. »konfrontacijskimi« metaforami je na prvi pogled opazna pogostost samostalniških, zlasti pristavčnih. Posledica take strukturne izbire je sporočilna zgoščenosť, v kateri inverzije zabrisujejo natančen razmerja med izhodiščem in ciljem. Osnovno roditeljsko zvezo, sestavljeno iz pomenko nasprotnih pojmov, dodatno zapletejo prilastki: »daljnih bližin zvezd zlatousti kor« (62). Genitivna metafora z več dopolnili je bila pri Prešernu znamenje retorične odličnosti, njena skladenjska struktura pa upodobitev oddaljenosti od predmeta slutnje in hrepenenja: *untranska glorijska* je zarja, ta zarja je senca, ta senca je sled. Toda ko jo beremo, se kljub tristopenjski oddaljenosti »untranski glorijski« rajskega življenja vse bolj približujemo: »sled sence/ zarje untranske glorie« (Matevžu Langusu). V enak skladenjski vzorec Jesih vpleta nereligiozne spominske vsebine in približevanje željenemu »dekličku« se začne z odsotnostjo in izteke vanjo: »zdaj je le dih/ sence sledi zvenega spomina, /.../ in ni je — « (65). V dvočlenskih

¹⁷ Prim. zapleten postopek prehajanja atributov med človekom in kamnom, ki poteka v obeh smereh; poleg konvencionalnega označevanja kakega telesnega (otrdelost, omrtničnost itd.) ali duševnega vidika človeka (brezčutnost, stiska) tudi obratna smer: iz kamna nastaja živo bitje, ki gleda, je slepo in si prizadeva usmeriti k zvezdam (25).

¹⁸ Kot dopolnilo k analizi erotičnih motivov pri Jesihu (Paternu, n. d. 97-98), — tudi tu opazam romantično razpetost: opozicija drastičnemu spolnemu verizmu je nedosegljiva, spominska, sanjana, željena ljubezen v sonetih na straneh 63, 69, 82, 84, 85 (»ljubi dekle, ki ljubim jo od zmeraj;« in bi od nje edine bil bolan; »priznam, do bolečine jo želim;« »rad k ustom bi poddržal tvoje prste/ in jim kaj majhnega bežno dejal«).

strukturah je navadno na prvem mestu izhodišče, kar sproža večjo predstavno energijo in nazornost. Bralec namreč izhodišče dojema z več vidikov, kot bi ga, če bi ga takoj reducirjal na prisojevalno funkcijo: »Mislec, ki varje kršne razvaline:/ sred zapuščene istrske vasi/ z verigo rjasto zaklenjen ždi/ vodnjak kamnit, srebrn od mesečine.« (67).

Slikovita izhodišča v uvodnih opisih okolja ustvarjajo enkratno in nenavaden pogled na običajne naravne pojave in dogodke. Ti prebliski posrečeno spajajo analitično pronicljivost in čutno polnost. V sami izbiri izhodišč sta vidna hedonizem in empirizem, v zvezah s cilji pa nastaja humorna in elegična perspektiva. V isti razred sodijo tudi sinestezije, ki se včasih iztečejo v dvoumje. V primeru »Pijanski krik, ki skoznjó (jesensko noč) se zabode, /.../ jo rani, in drhte se dolgo celi« rezultat dejanja (raniti, celiti) ne prehaja na predmet (noč), ampak na sredstvo dejanja (pijanski krik). Slikovita in sistemska antropomorfizacija povsakdanja in podomačuje oddaljene vidne pojave ter jim odvzema poetični blek. S tem spreminja pričakovano funkcijo razpoloženskega okvira, ki ne evocira več estetskih ali idealnih razsežnosti lirskega subjekta: »s trebuhi so oblaki se nerodni zadevali v zvonik« (10); »sluzasti oblaki si čohajo trebuhe ob planine« (30). Najbolj bizaren pa je rezultat glagolske metafore, ki ne ustvarja enostavne podobnosti dveh delujočih osebkov, ampak podobnost učinkov: boleče nočno zbadanje, ki sproži misel na smrt, je pripisano nočnim živalim z bodicami, ježem, noč pa se iz časovne okoliščine spreminja v delujočo silo: »Noč je na planem ježev nalovila, / zdaj zlagoma jih tre in tre hrskaje/ v nenadne, prestreličaste zbodljaje, / ki vse telo prepaajo po žilah.« (59). Del slikovitih metafor oživlja pozabljeno mitsko gledanje prvotnega človeka, ki je v pokrajini ugledal strukturo človeškega telesa. V neizrazitih leksikaliziranih metaforah prenavljajoče dodajanje in kombinacije oživljajo speče podobarstvo. Gora je velikan: »na travniku ob bosem znožu hriba« (46), »in morje se je brez prestanka leno/ metalo lizat nart kršnih gora« (24).

Jesih se poigrava tudi s konvencionalno antropomorfizacijo abstraktnih pojmov, zlasti tistih, ki vsebujejo pomenko čas in so del heraklitskega relativizma — prepričanja, da je edina dostopna resničnost minljivo bivanje tu in zdaj. Ker je antropomorfizacija podaljšana oz. izpeljana, ne deluje kot nazorno pojasnilo ideje (alegorija), ampak humorna obramba, zamolk tragičnega: »čas uživa, ko gre svojo skrivno smer« (13), »mogočni Zdaj trdno drži čas v kleščah« (27). Najdemo pa tudi sledove bolj globinske negacije — tuj, prazen, nesmiseln, brez transcendence in harmonije osvetljeni svet razkriva, da Jesihov antropocentrizem ni naiven. Zemlja in človeštvo na njej, ... »ves široki svet, podoba slepa, /.../ vsevilil se pusta ilovnata kepa, skozi vesolje prazno je valil — « (23). Bližnji in domači svet pa se je znižal v »kuliserijo«, odtujil v »nek/o/ pokrajino/o/«, ki »znenada tuja lupi se na dan«, »ljubljeni svet je spreponarejen«, ali še bolj splošno, nazorno živo in grozeče: »tuje bedi na preži v vsem poznanem« (47).

Poleg metamorfoze podob srečamo prehajanje med realnim in irealnim: praviljično fantastični elementi v besedilu delujejo poetično in kot kontrast sekvenčnemu filmskemu prikazovanju hitrosti, ki se razvije v samoironizacijo in potujitev: jaz je »težka gmota«, ki same sebe ne spozna (31). Fantastično ima v sobesedilnem okolju dvojno vrednost: konotira skrivnostno lepoto (»Odprta mlada noč raste na planem/ vilam za ples.«; 34) ali popolno izpraznjenost, suho, ostro, bolečo in nevarno: »Listje sušiti v lenobnih sunkih juga, / do zore žimnate nemirni škratje/ hlepe lizali bojo osje staje.«; ta se bo dodatno znižala v »dežel/o/ drugo/o/ brez čara, upa, sanj« (34). Še korenitejši odmik od shem in vrednosti iz izročila proizvaja dopolnitev z izrazom iz športnega žargona: »laž je, kar izročilo ve o vilah, / da v lahnihih akslih brez smrtniške teže/ v zrak slikajo skrivnostna sporočila.«

Metaforično »videnje na poseben način« v predmetnost vpisuje enkratna razpoloženja in mišljenje. Zunajjezikovna resničnosti ni več objektivna danost, o kateri govorimo na dogovorjene načine, ampak je odvisna od občutij in čustev, od osebne projekcije, ki ne želi biti obvezujoča. Metaforični opis subjektivistično filtrira pogled na vsakdanje reči in pojave, tako da se v hipu sprevržejo v skoraj grozljive ali fantastične. Hkrati pa je v besedilu izrecno rečeno, da opis ni intersubjektivno veljaven, temveč poudarjeno relativen: »ljubezniva trata« se zdi prestrašenemu človeku »iz teme režež surov obraz«, »zla pošast rogata«, »grd lik«, za katerim se »praznота praznega za hip odkrije«. Prav ista reč je skozi otroško zaupljivi pogled »volna strižene domače jase«, kjer »lahko tvoj strah se

vselej varno pase.« (28). Metafora je torej temeljno izrazno sredstvo filozofije relativizma s spremljajočo ontološko skepso v identiteto in bistvo.

Za slovensko liriko nenavadna je drastična samoironizacija. Jesih namreč sistemsko znižuje idealno predstavo pesnika. Degradacija zadeva telo kot subjekt želje in zadovoljstva (karikatura) in zavest kot subjekt refleksije in duhovnega življenja (groteska). Ko se govorec fiktivno sooča s smrtjo, sam sebe imenuje »žakelj sala« (59), ko uživa banalne radosti življenja, je »kanalja« (60), »krjavelj stari« (31) pa ko meditira o lastni podobi, je le še fizikalno telo s težo in prostornino, »težka gmota« (31). Ob tem se posmehne tudi literarnovednemu razlikovanju med realno avtorjevo osebo in besedilnim konstruktom lirskega govorca: »Večerjo najbrž je preveč zalil/ lirski subjekt, pa je zadremal v travi;« (42). Ena od literarnih strategij je kompenzacija telesnih primanjkljajev z duševnim in duhovnim preobiljem (sem sodi tudi literarna neminljivost), v tej luči je Jesihova podoba zavestnega človeka še poraznejša kot telesna. Resničnosti je lirskemu subjektu pravzaprav nedostopna, neobvladljiva, izmikajoča se podoba: »temna, ne prav jasna slika« (12), »motna slika« (14), »podoba krhka, ki se razcvetena gosti mi v prsih« (13). Enako nezanesljiv je spomin: »ves moj spomin /.../ je pust spomin kretena« (16). Ironija prestreli najintimnejše vsebine, subjektivizacijo kot tako, s tem ko prikaže nezanesljivost razlikovanja med spomini na realna doživetja in irealnimi sanjami: »Sanjam spomin a se spominjam sanj?« (63). Sam spomin se pogreza vase, zato v njem umira, kar je bilo nekoč živo. Trenutek ni le drobec večnosti, ki jo more jezik ali fiksirati ali odvreti nazaj (27), in iz osebne zgodovine kot zaporedja minljivih trenutkov ne nastaja nič trajno dragocenega, le »fosilne tvorbe lastnega spomina« (77). Šele proti koncu zbirke se izkaže, da so ti postopki postmodernistično znamenje izgube središčnega in utemeljitvenega položaja človeka v svetu, saj posameznik ni več izjemen ali pomemben s stališča vesoljne celote. Tu izraženi dvom v veljavo izkušnje in spoznanja je v primerjavi z Jenkovim relativizmom strašno zaostren: sodobnikovo spoznanje je zgolj odkrivanje znanega, paradokсно rečeno, »neznan okus po znanem.« (77). Izraz takega duhovnega položaja postane paradoks. Na izpostavljenih mestih so v logično netransparentna, protislovna razmerja povezani pojmi biti (»kar je, je isto s tistim, česar ni;« 6), časa (»trenutek je tako begoten, da nikdar ne mine;« 27) in prisotnosti (»saj to, kar si, to je odsotnost ostravselej navzoča.«; 66). Ponekod dobiva obliko slikovitega oksimorona (speča ženska je »usta za neslišen krik razprla;« 13), drugič čutnega in čustvenega dvoumja s konotacijo nelagodne melanholije (»Potem, usojen, da nikdar ne mine, se vzdigne dolg, brezkončen pisk tišine.«; 17), ali pa je miselna izostritev, sestavljena iz dvojne hipalage: »blodi /.../ po širni ječi tesnih daljav« (13). Tudi ta notranje napeti Prešernov stil je sled Jesihovega mojstrskega razpolaganja s tradicijo, ki od nenehne rabe izrabljenim reliefom podeljuje novo razkošje.

Po tolikšnem mojstrstvu se pojavlja vprašanje, kakšne so možnosti napredovanja — in nanj odgovarja zbirka *Šepavi soneti* (1995) **Milana Dekleve**. Formalno se odmikajo od pravil italijanskega renesančnega soneta: predvidljive kitice (4433) zamenjajo raznovrstne druge kombinacije (največkrat v sonet z enoverznim repom 44331), jambski enajsterec se umika svobodnejšim, daljšim in notranje segmentiranim verzom, zapleten vzorec rimanja pa sporadičnim rimam na nepričakovanih mestih, ki verzne klavzule vežejo z jedri. Naslovno »šepavost« upravičuje tudi notranja zgradba: preden je vsebina zaokrožena, se razvija v sinkopah, anakolutih, s pripenjanjem eliptičnih stavkov na predhodna tematska jedra. Neenakomernost, preskakovanje in dodajanje, ki ne stopnjuje, dela sporočilo impulzivno in nadzorovano. Smiselna gostota in polivalentnost se krepi tudi z verzno razčlenitvijo, enjambementi, razgibano intonacijo in dodatnimi rimami.

Po univerzalizirani intimi Novakovih sonetov in neprevzetni enkratnosti Jesihovih se Deklevovi soneti znova odrekajo osebni izpovednosti v korist meditacije, opisa in aforizma.¹⁹ Lirski jaz zamenja univerzalni mi, osebni glagol nedoločnik, logični osebki so pogosto abstraktni pojmi. V

¹⁹ Le v 5 od 26 sonetov lirski subjekt meditira o sebi (15, 20, 22, 23, 26) in v enem nagovarja ljubo (14).

abstraktni refleksiji Dekleva nadaljuje neslikovito liriko dveh zbirk izrekov *Panični človek* (1990) in *Preseženi človek* (1992).

Semantična in logična figurativnost je posledica preusmeritve iz spontane ali eruptivne čustvene v konceptualno poezijo, meditacijo o stanju sveta in človeka v njem. Verzi 8. soneta: »*Pesem o sinjini se ne prične z neбом, / prične se s slepoto. Bistveno gre zmeraj / v izgubo, torej v lepoto.*« nas vodijo k simbolistični lepoti in metafiziki (sinjina oz. azur), h konceptu pesnika — vidca (slepega, kot je bil antični Teiresias), Heideggerjevi biti, ki jo dopolnjuje minljivo bivanje, in h kontemplativni estetiki, ki rečem dopušča biti. Ideologija Šepavih sonetov torej nadaljuje tisto v zbirki *Preseženi človek*, za katero je T. Virk zapisal: »čas(nost) je razlog človekove smrtnosti, Smrt oz. zavedanje smrti pa je pogoj lepote in podlaga za spoštovanje vsega bivajočega.«²⁰

V metonimijah se razkrivajo pomanjkljivosti racionalne misli, metafore prinašajo vrednotenje in nove vpoglede, sinteza alogizma in spoznanja pa je paradoks. Šepavi soneti so pravi poligon za razčlenitve raznovrstnih kršitev temeljne jezikovno-logične norme, ki prepoveduje povezovanje trditve z njenim zanikanjem. Največ paradoksov vključuje obstajanje v času. Življenje in smrt se tu ne izključujeta, temveč dopolnjujeta, saj je življenje vrednota šele, ko se zavemo njegove končnosti in podarjenosti, preseganja načrtov in funkcionalnih redukcij. Bit pa je brezčasna in zato časa ne kaže segmentirati na prej, zdaj in pozneje: »Česar še ni, je že, gotovo!« (7); »A tudi kar smo, smo bili.« (11). Pesnik dekonstruira samozavestno načrtovanje prihodnosti, saj izvira iz sedanjih primanjkljajev, premisli osnove subjektivizma in absolutnega, ki dela enkratno življenje prazno: »V svojo praznost smo zazrti, živi v smrti« (25), v transcendenco vgrajuje zavest o minljivosti: »Minljivost merimo, ker nam je dana večnost, smisel za odsotno.« (5). Problemizira tudi voljo do moči, človeka premika iz položaja gospodarja sveta v podložnika ter razkrinkava videz, da je posedovati moč in opustiti oz. zanikati nemoč: »Vse, kar opuščamo, nas le ima močnejše« (7). Namesto nečloveške polnosti in popolnosti je vrednota praznina (v poetoloških kontekstih odsotnost). Praznina je notranja kvaliteta ljubezni, ki ničesar nima, temveč se otroško čudi: »V polnem, sočnem zrenju je praznina. V mlečni, komaj shojeni ljubezni je praznina.« (4). O bivanju govori relativist, vendar je enkratnost in spremenljivost na novo povezana z identiteto: »Odidemo na novo pot za istim krajem« (7). Identiteta oz. bistvo sveta sicer je dovršenost, vendar je za človeka paradokso povezana z bivanjem, torej se razvija. Zato bit ni pojem niti lastnost, temveč proces: »Svet je neznošno dovršen kot nedovršni glagol biti« (3). In tudi življenju ni vnaprej dan potek, temveč ga živeči ustvarja z izbiranjem med nasprotnimi možnostmi, tako da je življenje rezultat dela živečega: »Lahko je izbrati tišino ali besedo. Teže živeti le prvo ali le drugo: voda ne steče v pripravljeno strugo« (17). Zaradi paradokсне povezanosti časa in večnosti, bivanja in biti, identitete in relativnosti je tudi pesem nedokončana in poezija neizgotovljiva možnost, ki se nikoli ne uresniči absolutno: »Vse je zasnuto, nič ni zasnuto. Vse se izpoje, nič se ne izpoje.« (18). Poleg eksistencialističnih ideologemov Deklevovi paradoksi aktivirajo tudi semantične potenciale besedotvorja (večpomenskost predpon), besednih vrst (glagolnik, samostalnik, glagol, časovni prislov) in glagolskih kategorij (vid, čas).

Odlika Deklevove poezije je igranje z večsmiselnostjo in dvoumjem, ki prihaja do izraza v subtilnih referencialnih premikih metonimij. Z njimi nastaja alogičen pogled na zveze med predmeti in pojavi, ki nekoliko spominjajo na mit, pravljico in fantastiko. Tako se »spomladi vrata hlastno napnejo, sanajo gozd«, saj so bila nekoč gozdno drevo in je v njihovi snovi še sled prvotne organskosti. V pripravah za merjenje časa izkoriščamo različne fizikalne lastnosti snovi, zato je reči »Čas pripada snovi: zvonu, teži, uri, / pesku, senc, vzmeti in kristalu, / ... prepolavljanju atoma« le nekoliko nenavaden, z novimi znanstvenimi spoznanji podprt premik perspektive. Po dogovoru govorimo v zvezi s časom o spominu, a čas ni zavest osebne ali kolektivne preteklosti, temveč notranja lastnost živega tkiva: čas pripada »valu / v celičnem spominu.« (5).

Med metaforami je največ enočlenskih, nakazovalnih struktur, v katerih ciljni pojem oz. območje ni ubesedeno, ampak ga moramo uganiti iz sobesedila in prisotnega izhodišča. Interpretacijo

²⁰ Tomo Virk (1992). Nadzorovana tišina Milana Dekleve. V: Milan Dekleva: *Preseženi človek*. Ljubljana: Mihelač, str. 13.

olajšuje prepoznavanje osnovnih pojmovnih prenosov in iz kulture znanih shem (npr. življenje je letni cikel, ogenj, potovanje s prihodom in odhodom, vodni tok, dramska predstava, roman; oddaljenost je hlad, čustva so vezi, spoznanje je svetloba, razum je luč). Enostavno pot do novega smisla pa zapletajo preskoki med izhodišči, projekcija v različne cilje in kombinacije raznovrstnih, s stičnostjo povezanih izhodišč. Izhodiščni pojem »reka« v sklepnem sonetu zbirke pojasnjuje nasprotni lastnosti spremenljivost in stalnost, ki sta na lirski subjekt preneseni s poučevanjem: »Učiš me istosti v spremenljivem«. Učenje spreminja njegovo naravo, notranjost in razmerje do sveta, zato je z reko karakterizirani človek amorfen, prosojen, jasen, »vodén«. Hkrati je bitje, iz katerega počasi odteka notranja življenjska vsebina: »zglajen od moči, ki odteka«, ²¹ kot pesnik pa svetu odmevajoče vrača prvinke glasove: »pljuskajoč odmev«.

Tako kot v sonetih Tauferja, Grafenauerja in Jesiha so tudi v Deklevovih zelo redke velike, v podobe razvite in z literarnim izročilom povezane metafore. Skozi celo besedilo se razvija le izhodišče, ki staro, trajno, vsem časom in literarnim klimam prilagojeno harmonično sonetno formo oblikuje s predstavo pokončne, skladne in kljubujoče rasti ciprese. A zimzeleno drevo, tradicionalni simbol nesmrtnosti, se najprej pojavi kot cilj, ki ga kvalificira jezik poezije. Že Grafenauer je prerazporedil vlogi območij narave in kulture in tudi Dekleva predstavlja naravo tako, kot da bi hotela preseči samo sebe in postati poezija: »Cipresa je hotela biti sonet/ in besede so jo uslišale. Zravnana pesem.« (19). Zaradi dvosmerne interakcije cilj ↔ izhodišče to ni sonet o cipresi, temveč cipresasti sonet in sonetna cipresa. V drobcih je prisotna tudi navezava na romantično organsko estetiko, na »rožce poezije« iz Prešernovega sonetnega venca. Rože pesniku ne poganjajo iz srca, temveč so zlepljene v avantgardistični kolaž, toda tudi tujost in razdrobljenost sveta se spreminja v lepoto: »Ob meni ždi drugačen svet./ V rezinah zraka se razcepi na neznane zgodbe,/ lepi tujost v presunljivi cvet.« (20). V kontekstu ogovarjanja ljube, ki je kot naslovnica tudi izhodišče za oblikovanje odnosa do poezije, pa se kot zadnja med značilnostmi ljubezni in poezije izkaže »samota rože, ki blede na robu venca« (14).

Iz metafor, ki oblikujejo gibljivo razmerje med resničnostjo in literarno fikcijo, je videti oddaljitev od tradicionalnega pojma literarnega odraza oz. posnemanja življenja. Nasprotno, življenje je roman ali fikcija in ljudje »krhki junaki v robustnih romanih. Iz tiste neskončne snovi, ki bliskoma mine« (11), torej so oboji, ljudje in literarni junaki, smrtni in zunaj večnosti, četudi se življenje in smrt slednjih lahko neskončnokrat konkretizira v branjih. Če v bivanjsko-časovnem smislu med fikcijo in resničnostjo ni razlike, če odmirajo in se pozabljajo zgodovinske oblike in teme v njih, če »romance naččenja plesen«, pa vendar obstaja načelna razlika med obstojem resničnega predmeta in pesmijo. Pesem je namreč odsotnost stvari — najbolj tistih, ki jih mojstri poezije in življenja najbolj častijo in so pred njimi najbolj otroško nebolgli. Ko stvari niso več predmet čaščenja, ampak avtonomni subjekti, ki morejo ljudi zavrniti, se pesniki zatečejo v prispodobo zanje, in ta prispodoba je »jaz«. Tako se subjekt iz položaja nadrejenega gospodarja spreminja v častilca, ljubimca, »otročjega čuvarja« utvar, ki so človeku podarjene (16).

Metafora erotiko prevrednoti in diferencira. Na eni strani je erotika nagonska, nasilna, neodrešljiva, povezana z zmoto, pozabo, begom iz resničnosti, vzrok nekontroliranih evforij in resignacij: »Zaljubljenec, črn od pohote!.../ živi za svoje zmote./ Živi, pozablja, pada v sen./ Napada žensko kakor Franki Gote./ V hipu je bog. In ves leden.« (3). V erotičnih motivih je kritika mačizma in volje do moči. Tedaj ni »napad« na šibkejša bitja, ampak spopad z ničem in seganje k absolutnemu: »sladka zmeda semen, s katero moški rine v svojega boga« (8). Najdemo pa tudi prizanesljivejša razumevanja naravne mladostne nagonosti. Tedaj je očiščujoči privid, povezan s požigom in rodovitnim dežjem: »Že rase pomlad v raztegnjen deški spol, od vrat do vrat išoč smoljeni dež devic, ki že in čisti.« (10). Poslednja podoba erosa je literarno sublimirana ljubezen v nagovoru, ki problematizira jezik in konvencije izpovedne ljubezenske lirike. Ogovorjeno ljubo postavlja na mesto učiteljice govora in sedeža lepote, pripisuje ji dušo z najraznovrstnejšimi držami,

²¹ Primerjaj tudi: »Moč nam skoz dih nosljuje odteka v starost« (13); kjer se družijo dihanje skozi nos kot znamenje življenja in življenjska moč je tekočina.

razpoloženi in izrazili življenja: »*Ker ti si vse: kaplja, prerezan sapnik suše,/ lajež psa v ometu zapuščene hiše, strah, idol,/ vzcveteli ud, ciganska violina, pravi mol,/ kletev brezverca, foton v očeh novorojenca,/ samota rože, ki bledi na koncu venca.*« Dejavnost ljubečega lirskega subjekta v poeziji je »*postrgati /ljubo/ v pesem*«; nepričakovana pa je tudi njegova drža učenja, navzemanja, ki se dogaja globinsko, kot vstop v njeno notranjost — a ne v srce, kot bi glede na tradicijo pričakovali, temveč v »*vrtnec sreče v glavi*« in še globlje v »*nevrone*« in »*šifre dedne zasnove*« (14). Kjer je lirski subjekt najmanj idejno programski in najbolj izpoveden, je tudi njegova metafora najbolj asociativno bogata: »*Gledam te: Kako si suha! V delti tvojih nog/ se zbujam vedno znova, moker rižek.*« V spletu dveh metafor (delta nog, moker rižek) se razsejejo vizualno-oblikovne, geografsko-kulturne, semiotične in psihoanalitiške predstave, zaradi katerih se razširijo tudi v prvem razumevalnem koraku enoumni pomeni (ti, suha, jaz). Osnovna hrana Vzhoda, zrasla v deltah rek, najde v nadaljnjem sobesedilu odmev v transcendiranju strasti z blaženim budovskim nasmehom (»*Objemi, nama dani, so pretkani z nasmehom Bude v Kyotu. Znani, neznani!*«), riž iz slovenskih poročnih obredov pa v nežnosti, ki priklicuje folklorne erotične evfemizme (»*Kako nežno šepetajo luščine ovsu ob končani mlačvi!*«). Tako se predstava ljubezenskega akta kot mlačve (s cepcem) poveže s predstavo luščenja semen. Tudi tu pridobiva vrednost ljubezni praznina, odpadek, luščine, ki nežno šepetajo.

Kot je poezija eno izmed izhodiščnih območij za organizacijo pojma ljubezni v poeziji, je z erotiko kot izhodiščem oblikovan pojem poezije. Poezija s tem pridobiva nenavadne in medsebojno konfliktne konotacije. Pohota, nemorala in uničevanje izpodrivajo družbeno uzakonjeno ljubezen, zvestobo, aristokratsko duhovnost in filozofskost, ki smo jo vajeni prištevati med kvalitete poezije: »*Pesem, nevesta, ki misli na ljubčka /dva, zato/, nezvesta! Predana stvarim in jeziku, vedno v stiku vsega in nikjer. /.../ Tako je lepa, da nas, že mrtvake, mika, duhu, zrenju brez teles, napenja tiča ... Freska pohote, ki ji vse, kar biva, streže!*« (24) Najbolj tuje in porazno deluje sklepna proporcionalna analogija, pa naj jo mislimo kot položaj poezije v družbi ali kot učinek poezije na ljudi: »*Ona je Sokrat, mi smo trobelika.*« V navedenem primeru je videti tudi to, kako z Grafenauerjem izčrpano ustvarjanje vizualnih podobnosti prehaja k logično prepričljivi analogiji funkcij: kar je bila na smrt obsojenemu Sokratu strupena torbelika, smo mi, živi za umirajočo poezijo. S telesno erotiko v vlogi izhodišča za določanje ciljnega območja poezije Dekleva ironizira naivni subjektivizem in literarno psihologiziranje — tako, ki iz kvalitete verzov izpelje čustveno in razpoložensko genezo. Izhodišča priklicujejo arhetipsko simboliko, simetrične antiteze pa nadzorovano ureditev v pare načelnih nasprotij in privlačnosti (teža — lahkost, vlaga — plin, ženska — moški, tekočina — trdnost, mednožje — pamet, vabljenje — nespremenljivost): »*Če je duša težka, je stih lepljiv, medeno žensko mednožje. Vabeč. Če je duša lahka, je stih stoječ, nabuhla moška pamet. Nespremenljiv.*« (9)

Deklevovi soneti sopostavljajo različne govorice in mešajo slogovne ravnine. Takoj opazna posebnost so izrazi za pojme sodobne astrofizike in biomedicine (kvark, kvazar, virus, foton, nevron, Veliki pok, rob ozvezdij, osonče, meglenice), ki vsebujejo novoveški duh analize. To so tudi znamenja neantropocentrične kozmične zavesti, ki se upira drobljenju celot na vse manjše dele in izgubljanju v nadčloveških razsežnostih. Zato je dogajanje v vesolju strukturirano na organski način: »*Preveč daljave škodi. Vlažen mah prerašča kvarke*« (1). Nova vednost o vesolju premika tudi konotacije izpraznjenih pesniških rekvizitov (»*Pesem /.../ srka Luni kri iz čistega vodika*«; 24) in na novo oblikuje pojem totalitete kot odprtosti.

Bolj šokantno je trčenje distancirane refleksije, izkristalizirane v jasni abstraktnosti, z vulgarizmi subkulturne urbane leksike. Vendar je to vulgarnost z distance, citat govora ulice, ki se s kletvico priduša, zato ni niti bogokletna niti kritično-ironična.²² To ni avantgardistovo ali punkerjevo izzivanje malomeščanskega puritanizma, temveč osvobojenost onkraj moralizma, zavedanje nepopolnosti in končnosti: »*nisem se še naučil žmohtno kleti,/ že so mi dnevi štet*« (22). Konotira kontinuiteto telesnega in duhovnega ter neresljivost eksistencialnih problemov v čisti abstrakciji.

²² V sobesedilu se z »žejo nepofukanih« povezuje k ljudem sklanjajoči Bog (13).

Zaradi univerzalnih filozofskih in psiholoških vsebin, zašifriranih v raznovrstnih zapletenih semantičnih in skladenjskih figurah, so *Šepavi soneti* knjiga, ki nagovarja k meditaciji. Njeni učinki so bolj prefinjeni, poduhovljeni in sintetični kakor ognjemet Jesihovih mojstrskih duhovitosti. V sodobno slovensko književnost pa prinašajo nove uresničitve epigramatskega soneta.

²³ Zato so *Šepavi soneti* tudi sinteza refleksivne lirike izrekov iz *Presežnega človeka* z villonovsko razpuščenimi, folklorno obarvanimi *Kvantaškimi stih* (1994).

UDK 821.163.6.09-193.3"19"
UDK 811.163.6'373.612.2

A CONTRIBUTION TO THE ANALYSIS OF THE POST-MODERNIST SONNET METAPHOR

The contemporary Slovene sonnet is profoundly determined by the formal and content model established by France Prešeren in the period of classical romanticism. After a subsequent stage of expansion and subjectivisation of the model there followed a parodic and elegiac decadence in the modernist period, while the last two decades have been witnessing a return to the established constants of the poetic tradition. Among the three most prominent poets of this period, Boris A. Novak writes sonnets in which the metaphoric imagination is subordinated to linguistic reflection and exploration of sound-meaning correspondences, and in his wreaths of sonnets it draws on the fairy tale and the myth, transformationally complementing a number of cultural metaphors to arrive at a sophisticated modern expression of existential dynamics. In Jesih's sonnets, imagination builds on a witty

dialogue with various segments of tradition: from referring to basic conceptual metaphors to de-clichéisation of conventions, defamiliarisation of lyrical descriptivism and caricaturing of sublime intimacy. Syntactically and structurally complex texts are original mixtures of aesthetic poetic layers with fantasy, verism, sensuality, bizarre and everyday colloquialism, in a masterful re-stylisation of exhausted metaphorical possibilities. The paradoxical reflections of *The Lame Sonnets* (»Šepavi sonetki«) by Dekleva tend towards the epigrammatic and aphoristic sonnet. They exploit semantic potentials of grammatical categories, blend poetic, technical and vulgar vocabulary, and use metaphors to build a new understanding of erotic, poetry and being into a myth-like poetic philosophy of a multi-sense, de-centred totality.

Tomaž Sajovic

UDK 821.163.6.081:811.163.6'42

Filozofska fakulteta v Ljubljani

Prešeren, historizem in argumentacija

0.1 Razmišljanje je morda najbolje začeti z nekaterimi enciklopedijskimi podatki o sonetu (npr. Träger, 1986; Cuddon, 1986):

- petrarkistični sonet je sestavljen iz dveh kvartet in dveh tercet, tako da oblikovna os poteka med prvimi osmimi in zadnjimi šestimi verzi;
- teoretiki soneta so že kmalu opozarjali tudi na vsebinsko dvodelnost: kvarteti sta predstavljali napev (Aufgesang), terceti pa odpev (Abgesang); nekateri so zahtevali tudi poseben miselno-abstraktni vzorec: prva kvarteta — trditev, druga kvarteta — dokaz zanjo, prva terceta — njena potrditev in zadnja terceta — posplošitev, vendar ga pesniki v prav taki obliki niso uporabljali prav pogosto;
- sonet je svoj prvi vrh doživel v renesansi in bil izredno razširjen še v baroku (nekako do začetka 17. stoletja), zopet pa je postal priljubljen ob koncu 18. in v 19. stoletju.

0.2 Za naše razpravljanje, ki ga zamejuje naslov Prešeren, historizem in argumentacija, so pomembne sledeče značilnosti soneta: oblikovna in vsebinska dvodelnost, argumentacija oziroma utemeljevanje pesnikovega spoznanja in ožvitev sonetne oblike v obdobju, ki ga je zaznamoval duhovni in umetnostni pojav historizma. Vprašanje, ki se postavlja, je, ali in kako je mogoče vse tri značilnosti povezati ter to tudi širše potrditi in utemeljiti.

1.0 Historizem kot umetnostni pojav v 19. stoletju (njegovi začetki segajo že v 18., v raznih oblikah pa se je obdržal tudi v 20. stoletju) je obvladoval vse zvrsti umetnosti, najjasnejši in že na prvi pogled prepoznaven pa je bil v oblikovanju arhitekture. Za tako oblikovanje je bila značilna napetost med funkcijo arhitekture in njenim pomenom, ki se je izražal s prevzemanjem oblik preteklih obdobij (Klingenburg, 1985: 16, 17). S historističnimi arhitektonskimi oblikami si je meščanstvo po ugotovitvi gospodarskega položaja prizadevalo tudi na zunaj zagotoviti priznanje legitimnosti svoje vladavine (H.-J. Kunst, navedeno po Klingenburg, 1985: 14; Prelovšek, 1979: 220, 221), kar pomeni, da so historistične oblike imele argumentno in s tem vplivajnsko vlogo v družbi.

1.1 Hegel je v svoji Estetiki historizem razumel kot pojav, ki zaznamuje konec romantične oblike umetnosti (Hegel, 1970) (pojma seveda ne smemo zamenjevati z literarnozgodovinskim pojmom romantike). Nov položaj umetnika sta določala dva sklopa značilnosti:

- umetnik ni več vezan na neko posebno vsebino in samo njej ustrezno obliko, z njegovim najglobljim bistvom niso neposredno identične nobene posebne vsebine in nobene posebne oblike; umetnik je postal svoboden, zanj ni več »svete« vsebine niti »svete« oblike;
- umetnik je do svoje vsebine (pa tudi oblike) odtujen; pri ustvarjanju uporablja zalogo slik, slogov, preteklih umetniških oblik, glavno merilo uporabe je njihova primernost umetniškemu gradivu; iz tega je tudi jasno, da so pretekli slogi in pretekle umetniške oblike ostale brez svoje

zgodovinske podlage, nova uporaba jim je podelila tudi popolnoma nov pomen (Hegel, 1970: II, 303, 304).

Po Heglu je zgodovinsko pogojeno samorazpadanje umetnosti v romantični obliki umetnosti posledica notranje nujnosti razvoja duha, ki si mora pri svojem spoznavanju resnice najti primernejšo obliko spoznavanja, kot je umetnost (najvišja oblika je filozofija oziroma znanost) (Hegel, 1970: I, 102-106). Hegel (1970: I, 105) s tem seveda ni razglasil konca umetnosti, saj je bil prepričan, da se bo umetnost še naprej razvijala in izpopolnjevala, samo njena oblika ne pomeni več najvišje potrebe duha (ločitev znanosti in umetnosti predpostavlja različno razumevanje resnice, kar pa ni predmet te razprave).

Historistično umetnostno oblikovanje je prav z uporabo različnih preteklih umetnostnih slogov in oblik povzročilo dialektično napetost med spoznavno vsebino umetnostnih izdelkov in njenim oblikovanjem, oziroma, po Mukaržovskem, med težnjo po sporočanju (komunikaciji) in usmerjenostjo na znak (Mukaržovski, 1986: 51, 52).

1.2 Poleg omenjene razcepljenosti historistične arhitekture na funkcijo in pomen, ki se je izražal s prevzemanjem oblik preteklih obdobij (ki se v Evropi začne ukinjati šele po letu 1880, ko se začnejo hkrati krepiti tudi glasovi proti t. i. recepciji preteklih oblik (Klingenburg, 1985: 18)), ugotavlja umetnostna zgodovina (Šumi, 1981) tudi v slikarstvu tistega obdobja dualistično strukturo. V našem slikarstvu je treba primerjati portrete Stroja, Langusa in Tominca, na katerih so portretiranci upodobljeni do zadnje podrobnosti natančno, idealizirana narava v ozadju pa ima funkcijo simboliziranja njihovih duševnih lastnosti. Zanimivo je, da Tavčar v svojih zgodnejših noveletah uporablja podoben postopek; tudi pri njem ima narava vlogo fiksacije razpoloženj in dogodkov (Sajovic, 1980/81).

1.3 Posebej pa je treba opozoriti na še eno, izredno pomembno in razmeroma pogosto obliko razcepljenosti slovenskih pripovednih besedil v drugi polovici 19. stoletja, in sicer razcepljenosti na skrajno retorično oblikovan uvodni del in manj retorični zgodbeni del. Kot zgled omenjam uvodni del Kersnikovega *Ponkrčevega oča* (1882) (Sajovic, 1991: 283-289; 1994) (enake ali podobne zglede najdemo pri Jurčiču, Stritarju, Tavčarju in tudi v drugih Kersnikovih delih (Sajovic, 1991)), ki je oblikovan v skrajno zapleteni retorični različici tako imenovane patetične amplifikacije (pogosta tudi v slovenskih baročnih pridržnih besedilih) (Lausberg, 1973: 243; Sajovic, 1991/92: 65, 66) in predstavlja argumentni besedilni strukturni vzorec s pozivno funkcijo (Brinker, 1985: 68-76, 102; Heinemann, Viehweger, 1991). Prva poved *Vsi grajski in kmetjski lovci pripovedovali so, da je tamkaj na razpotji izvrsten stan za vsakovrstno divjačino* ima vrednost izhodiščne trditve, ki jo naslednji dve povedi utemeljujeta s tremi skladenjsko paralelno in z dvojnimi formulami oblikovanimi zgledi (to so živali, godne za odstrel), četrta poved ponovi trditev, peta omeni srne (*Izvrsten stan je bil to! Tudi za smice, lahkonože, živooke smice!*), šesta pa z protivnim veznikom poudarjeno predstavi protitrditve in utemeljitev zanj: *A po teh streljati bilo je strogo prepovedano; grajski gospodarji so varovali svojo divjačino* (zanimivo je, da je stavek *A po teh streljati bilo je strogo prepovedano* protitrditve implikacije v trditvi *o izvrstnem stanu za vsakovrstno divjačino* — implikacije, da je tam dovoljen ulov). V nadaljevanju Kersnikovega besedila pripovedovalec ne govori več o srnah in prepovedi njihovega streljanja, čeprav je uvodni del z antitezo to posebej poudaril. Bralec je prisiljen razkriti skriti smisel uvodnega dela, ki ga odkrije v sami pripovedi o neetičnem učitelju, ki je iz kratkočasa zapeljal vaško dekle, ji naredil otroka, potem pa zapustil. Dekle je po porodu umrla, čez trideset let pa se na Ponkrčevi kmetiji, za katero skrbi prav ta otrok, oglasi osamljeni, ostareli in oslabei učitelj in tam tudi umre. Iz tega je razvidno, da je retorično, to je historistično in argumentno oblikovan uvodni del na simbolni način vpeljal glavno temo besedila, temo o zločinu in nujni kazni zanj. Ubeseđen je torej metafizični mit o etični izravnavi, za katerega Kmecl (1981: 94) trdi, da korenini v realni, materialno-politični šibkosti slovenskega meščana. Za naše razpravljanje je pomembno, da je Kersnik na ta mit simbolično opozoril s historistično oblikovanostjo uvoda. Pri tem se tudi pokaže, da ima narativni, zgodbeni del pripovedi pravzaprav

vlogo zgleda spoznanja, ki ima tudi pragmatično, družbeno vlogo. Torej značilnosti, ki jih najdemo tudi pri historistični arhitekturi.

1.4 Dvojnost je mogoče videti tudi v razliki med visoko, skrajno retorično dispozicijo Kersnikovega uvodnega dela in popolnoma vsakdanjim besediščem. V Jurčičevem krajšem besedilu *Telečja pečenska* to razliko še povečuje prav nepoetično besedišče, kar omogoča pripovedovalčevu skrajno ironično razmerje do glavne osebe pripovedi in njegovega popolnoma nekoristnega, pritlehnega življenja (Sajovic, 1991: 226-235). Tak človek nikakor ni mogel ustrezati potrebam slovenskega meščanstva; uvod prav s tako, historistično jezikovno oblikovanostjo povzdiguje načela slovenskega meščanstva — per negationem! Delo je Jurčič napisal leta 1872, ko je bila narodnostna ideologija še izredno močna.

2.0 Razpravljanje o nekaterih vidikih historističnega oblikovanja v Prešernovih sonetih naj začnem najprej s krajšo analizo zadnje tercete prvega soneta in prve kvartete drugega soneta iz Sonetnega venca, analizo, ki pravzaprav nadaljuje in dopolnjuje analizo B. Pogorelec, objavljeno v zborniku Simpozija o Ivanu Cankarju (1977). Kritici se glasita:

*Ti si življenja mojga magistrale,
glasil se 'z njega, ko ne bo več mene,
ran mojih bo spomin in tvoje hvale.*

*

*Ran mojih bo spomin in tvoje hvale
glasil Slovincam se prihodnje čase,
ko mi na zgodnjem grobu mah porase,
v njem zdanje bodo bolečine spale.*

Temeljna razlika se razkrije med retorično, hiperbatonsko zaznamovanim besednim redom v prvih dveh verzih drugega soneta *Ran mojih bo spomin in tvoje hvale / glasil Slovincam se prihodnje čase*, in nezaznamovanim v tretjem *ko mi na zgodnjem grobu mah porase*, (četrti verz bomo zanemarili) globoko pomenska: v retorično zaznamovanem besednem redu je upesnjena tema pesništva, v nezaznamovanem smrt lirskega subjekta. Zanimivo pa je, da je v zadnji terceti prvega soneta to pomensko nasprotje še izraziteje oblikovano, kar zadeva predvsem temo smrti. Tercetni stavek *ko ne bo več mene* je namreč napisan v retorično precej skromnejšem, skoraj vsakdanjem jeziku in je slogovno nižje od kvartetnega *ko mi na zgodnjem grobu mah porase*. Slednjega lahko beremo kot konvencionalno metonimično perifrazo samo do pojava naslednjega verza, ki potencialno metonimičnost razveljavi in vzpostavi nasprotje med »konkretnimi« samostalniki *grob* in *mah* in »abstraktnimi« *rane* (duševne), *spomin* in *hvala* v retorično zaznamovanem stavku s temo pesništva. Razlike v jezikovnem oblikovanju med terceto in kvarteto dodatno krepijo nekatere ponovitve. Najizrazitejša je skladenjska in leksemska ponovitev zadnjega tercetskega verza v prvem kvartetnem, medtem ko je tema pesništva v obeh upovedena v glavnem stavku, tema smrti pa v časovnem odvisniku. Iz tega je mogoče modelirati dva niza, in sicer glavni stavek — retoričnost — pesništvo ter časovni odvisnik — neretoričnost — smrt, ki sta med seboj v skladenjskem razmerju nadrejeno — podrejeno.

Očitno torej je, da je pesnik z opisanimi jezikovnimi sredstvi svoje pesništvo opredelil kot posebno vrednoto, ki se bo ohranila še dolgo po njegovi smrti — in to Slovincem, kar pomeni vrednoto, ki ima nacionalni pomen (kar je prav tako ena od značilnosti historizma) (Sajovic, 1991: 52-62).

2.1 Pri besedilnem oblikovanju slovenskih pripovednih besedil v drugi polovici 19. stoletja smo ugotovili dokaj pogosto razcepljenost na retorično in argumentno oblikovan uvod in manj retorično oblikovan zgodbeni del, ki ima pravzaprav vlogo zgleda izražene ali zgolj nakazane misli v uvodu in stoji nekako v ospredju. Gre torej za razcepljenost na komentar in dogajalni del

(Pogorelec, 1976: 28), skrajna različica takega oblikovanja je okvirna pripoved (Kmecl, 1973/74; za nas ima poseben pomen na strani 77 zapisana misel, *da je nova vloga pripovednega okvira* — v njem je napovedana teza umetnostnega besedila — *nazoren izraz hegeljanske predstave o književnosti, ki da je »počuten ideje«*; odprto naj ostane vprašanje, zakaj obstaja v takih besedilih teza oziroma ideja v dveh oblikah: eksplicitni in »počuteni«).

Sonet, ki je bil v obdobju historizma izredno priljubljen, v eni od svojih najznačilnejših oblik — oblikovna in pomenska dvodelnost, pri čemer je sklepna jasno izražena misel podprta z zgledom v kvartetah — že skoraj tipsko potrjuje do zdaj navedena spoznanja o historističnem oblikovanju. Od vseh Prešernovih sonetov je takih več kot četrtnina, če pa odštejemo Sonetni venec, ki ima le šestino sonetov z zgledom, jih je kar tretjina (samo za primerjavo, Kette jih ima le desetino, pa še pri tej desetini so marsikateri posebej preoblikovani).

2.1.1 Posebej pa je treba opozoriti, da gre pri tej obliki soneta pravzaprav za retorično argumentacijo misli z zgledom, na kar je v svoji knjigi *Kraljestvo retorike* ponovno opozoril Perelman (1993).

2.1.2 Z naslonitvijo na Moeschlerjeva jezikoslovna raziskovanja argumentacije (1985, primerjaj tudi Ghiglione: 1995, in Wolton: 1995)), ki se napajajo pri Anscombru in Ducrotu, bom skušal, zelo na kratko, predstaviti še nekatere druge argumentne postopke v Prešernovih sonetih. Argumentacija je po Moeschlerju ilokucijska, torej pragmatična dejavnost in pomeni navajanje razlogov za kak sklep. Argumentno besedilo je torej vedno v razmerju do kakega protibesedila, resničnega ali pa le predpostavljene, virtualnega. Argumentacijo konvencionalizirajo argumentna znamenja, ki jih delimo na aksiološka (aksiološki izraz, na primer beseda, usmerja utemeljevanje k pozitivnemu ali pa negativnemu sklepu), argumentne operatorje, ki omejujejo argumentne možnosti (členki, prislovi), in argumentne konektorje, ki pripisujejo izjavam vrednost argumenta ali sklepa in odločajo o načinu razmerja med argumentom/argumenti in sklepom (razna vezniška sredstva).

2.1.3 Tretji ljubeznjeni sonet

*Tak kakor hrepení oko čolnarja
zagledat' vajni zvezdi, Dioskúri!
kadàr razgraja piš ob hudi uri,
ko se tepó valovi, grom udarja -*
*zakaj, ak vajnih zvezd zasije zarja,
vetrovam Eol kój zaklene duri,
po morji, po razjasnjenem azuri
kraljuje mir, potihne šum viharja -*
*tak, draga deklica! zvezd tvojih čakam,
takó in bolj še čakam hrepeneče,
oči zagledat' tvojih svítle žarke;*
*zakaj, ak tí rekó bežát' oblakam,
ak še takó vihari jeza sreče,
nebo se kój zvedri krog moje barke.*

ima podobno zgradbo, kot je bila omenjena že v enciklopedijskem navedku v začetku, in predstavlja tip retorične argumentacije ljubezenske izjave lirskega subjekta v tercetah z zgledom v kvartetah, tokrat mitološko zgodbo o čolnarju, Dioskurih (neločljivih zvezdah Kastorju in Poluksu) in Eolu, navedeno pokrajšano: *Tak kakor hrepeni oko čolnarja / zagledat' vajni zvezdi, Dioskuri! /.../ tak, draga deklica! zvezd tvojih čakam, /.../*. Za naše razpravljanje je, poleg opozorila na apostrofiranje Dioskurov in drage deklice, — marsikatero druge zanimive ugotovitve najdemo v

Paternujevi monografiji o Prešernu (1976) — posebej pomembno hierarhično zapleteno razvrščanje argumentnih izjav in dosledna uporaba argumentnih znamenj oziroma veznikov. Primerjalni vezniški par *tak kakor — tak* uvaja prvo argumentacijsko ravnino zgleda in ljubezenske izjave, znotraj zgleda in ljubezenske izjave pa argumentni priredni vzročni veznik *zakaj* podeljuje prvi kvarteti in prvi terceti vrednost sklepa, drugi kvarteti in drugi terceti pa vrednost argumenta, pri čemer sta argumentni kvarteta in terceta še dodatno paralelno zgrajeni iz pogojne stavčne zveze.

2.1.4 Taka stroga, skrajno simetrična in z argumentnimi znamenji opremljena argumentna oblika tudi pri Prešernu ni preveč pogosta. Predzadnji sonet nesreče je oblikovan že popolnoma drugače.

*Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi,
skrb vsak dan mu pomlajena nevesta,
trpljenje in obup mu hlapca zvesta,
in kes čuvaj, ki se nikdar ne utruji.*

*Prijazna smrt! predolgo se ne mudi:
ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta,
ki pelje nas iz bolečine mesta,
tje, kjer trohljivost vse verige zgrudi;*

*tje, kamor moč pregánjovcov ne seže,
tje, kamor njih krivic ne bo za nami,
tje, kjer znebi se človek vsake teže,*

*tje v posteljo poslano v črni jami,
v kateri spi, kdor vanjo spat se vleže,
de glasni hrup nadlog ga ne predrami.*

Prvo kvarteto

*Življenje ječa, čas v nji rabelj hudi,
skrb vsak dan mu pomlajena nevesta,
trpljenje in obup mu hlapca zvesta,
in kes čuvaj, ki se nikdar ne utruji.*

in drugo kvarteto

*Prijazna smrt! predolgo se ne mudi:
ti ključ, ti vrata, ti si srečna cesta,
!.../*

ne povezuje več argumentni povezovalc oziroma konektor, ampak si moramo sklepalni *zato*, ki prvo kvarteto razkriva kot argument in prvo vrstico druge kvartete kot sklep (torej obratno kot v prejšnjem sonetu), misliti oziroma ga inferirati. Identifikacijske metafore, ki izražajo razmerje lirskega subjekta do življenja, imajo negativno argumentno aksiološko vrednost, pridevnik *prijazna* v apostrofi *prijazna smrt* in ostale metafore pa pozitivno. Druga vrstica, pred katero lahko inferiramo vzročni veznik *kajti*, uvaja do konca pesmi argumentni del besedila, ki utemeljuje prijaznost smrti.

3.0 Na začetku omenjene značilnosti umetnostnega oblikovanja v 19. stoletju — tako v Evropi kot pri nas —: razcepljenost, argumentacija in historizem, se dolgo časa pojavljajo skupaj, grobo rečeno — kajti podrobnejših raziskav s tega stališča je še vedno premalo — pa bi lahko rekli, da se

ta zmes začenja razkrajati šele s predhodništvom Moderne (Kersnik, Tavčar) in samo Moderno. Leta 1900 je Murn napisal pesem *Zima*:

*Prešlá pomlad, po bliskovo prešlo poletje
in sveti Mihael.*

*Po polju so pospravljeni sadovi,
listje je požoltelo, trava orjavela,
po brdih breze žalostno blešče.
Višje nad njimi bori in smereke
kot lovci mi zeleni čakajo.*

*Namočena
od ranega dežja je pot. Iznad vode
in črne prsti tam in travnikov
dviguje se sopar. Na desni je smereče,
na levi gorska pot, rujava, skrita,
ko lisičja dlaka.*

*Tod hodimo vrhovci. Tiho vse življenje
in tih naš običaj. Pride poletje, že in peče,
pride jesen, zapre čebele, in pride zima,
oddahne si in zapre duri naše.
Tam v zgornjici odpre si skrinjo.
Poišče sukna si in kril volnenih
in plavih toplih rut in nogavic;
obutev vzame novo si, podšito z jarcem,
kolovrat, par jančjih rokavic in kožuh
bel, kratek in ustrojen, z rožami.
Nato pregleda kašče ...
na pod nabije jazbeca in čuka,
nabrusi še sekiro si, zaneti ogenj
in zagodrnja ...*

Tam v zraku pa po snegu zadiši.

V njej je upesnjeno življenje gorjanca/-ev v reduciranem narativnem besedilnem strukturnem vzorcu, brez njegovih bistvenih prvin: zapleta in razpleta, torej samo z opisom okoliščin in popolnoma vsakdanjih opravil (dejansko je to opisni besedilni strukturni vzorec, ki že s svojo nenavadnostjo glede na običajna sočasna umetnostna besedila poudarjeno opozarja na odsotnost narativnega ali argumentnega besedilnega vzorca, zanju pa je značilna poanta, teza, ideja), zavrne retorična dispozicijska, to je kompozicijska pravila napetosti, izžene iz svojega besednega gradiva besede, ki zaznamujejo misli in čustva (Sajovic, 1995). Pesem ne postavlja pred bralca v »čutni obliki« nobene razvidne ideje več, ampak samo še golo bivanje. Pirjevec (1967) je o njej napisal, da med lirskim subjektom in zgodovino ni več nepremostljivega prepada. Očitno torej je, da je Murn izstopil iz tiste oblike umetnosti, ki jo je Hegel imenoval čutno svetenje ideje in za katero je bil prepričan, da ni več najvišja potreba duha.

Ideja zamikanja realnega, pesniku sovražnega dogajanja, ki je obvladovala velik del Murnovega pesništva pred pesmijo *Zima*, se je razkrila kot nezanesljiv temelj bivanja. Življenje torej ni nekaj popolnoma negativnega (Pirjevec, 1967).

Na tem mestu je treba posebej opozoriti na porajanje moderne zavesti in zavedanja o jezikovnem oblikovanju umetnostnih besedil, ki jih je povzročila že sama historistična funkcionalizacija preteklih slogovnih oblik in postopkov, kar se je v 20. stoletju samo še stopnjevalo. Na pomen jezika v umetnostnih besedilih je v *Izviru umetniškega dela* Heidegger, (1967: 271, 272, 274)

opozoril na pronicljiv način: »V izgotavljanju orodja, npr. sekire, se kamen uporablja in izrablja; izginja v služnosti. Snov je toliko boljša in primernejša, s kolikor manj upora izgine v orodnosti orodja. Nasprotno pa delo tempelj, vtem ko odpre neki svet, ne pusti, da bi snov izginila, temveč ji omogoči, da se šele pokaže, in sicer v Odprtem sveta dela: strela pride do tega, da nosi in miruje in šele tako postane skala; kovine se zalesketajo in zableščijo, barve zasijejo, zvok zazveni in beseda spregovori.«

In dalje: »Sicer tudi pesnik uporablja besedo, vendar ne tako, kot morajo porabljati besedo tisti, ki običajno pišejo in govorijo, temveč tako, da beseda šele zares postane in tudi ostane beseda.«

Heideggerjeve besede niso navedene slučajno na koncu razprave. Že Murnova pesem postavlja pred bralca neskritost bivanja nekega sveta, kar je glavni predmet Heideggerjevega pisanja. Ta neskritost bivanja sveta pa se dogaja le v in po jeziku, pogosto tako nesrečno pojmovanemu kot »(zgolj) oblika pesemskega sporočila.« Razprava skuša s Heideggerjevimi besedami samo potrditi izjemen pomen jezika v umetnostnih besedilih in iz tega izvirajoč — v našem prostoru pogosto omalovažujoč — pomen jezikoslovnih raziskav umetnostnega jezika. Seveda pa morajo jezikoslovne raziskave nujno potekati ob razmisleku o širšem duhovnem in družbenem okolju, v katerem so umetnostna besedila nastala. V umetnostnih besedilih se namreč razkriva resnica tega okolja.

Literatura

Brinker, Klaus (1985). *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden.* (Grundlagen der Germanistik 29). Berlin, 68-76, 102.

Cuddon, J. A. (1986). *A Dictionary of Literary Terms.* Harmondsworth: Penguin Books.

Ghiglione, Rodolphe (1995). *Opérateurs argumentatifs et stratégies langagières.* V: Wolton, Dominique (ur.) (1995). *Argumentation et rhétorique 1-2.* (Hermès 15, 16. Cognition, Communication, Politique). Paris: CNRS Éditions, 227-244.

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (1970). *Estetika I, II.* Beograd: Kultura.

Heidegger, Martin (1967). *Izvir umetniškega dela.* V: *Izbrane razprave.* Ljubljana: Cankarjeva založba, 239-318.

Heinemann, Wolfgang, Dieter Viehweger (1991). *Textlinguistik. Eine Einführung.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Klingenburg, Karl-Heinz (1985). *Statt einer Einleitung: Nachdenken über Historismus.* V: *Historismus — Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert.* Herausgegeben von Karl-Heinz Klingenburg. Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag.

Kmecl, Matjaž (1973/74). *Okvirjenost Tavčarjeve pripovedi.* Jezik in slovstvo 3, 73-79.

— (1981). *Rojstvo slovenskega romana.* Ljubljana: Mladinska knjiga.

Lausberg, Heinrich (1973). *Handbuch der literarischen Rhetorik.* München: Max Hueber Verlag.

Moeschler, Jacques (1985). *Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours.* Paris: Hatier-Credif.

Mukaržovski, Jan (1986). *Struktura pesničkog jezika.* Jakobson, R., Trubeckij, N., Matezijus, V., Havranek, B., Bogatirjov, P., Durnovo, N., Mukaržovski, J., Savicki, P. *Teze Praškog lingvističkog kružoka.* Beograd: Zavod za učbenike i nastavna sredstva.

Paternu, Boris (1976). *France Prešeren in njegovo pesniško delo.* Ljubljana: Mladinska knjiga, 125, 126.

Perelman, Chaim (1993). *Kraljestvo retorike.* Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Pirjevec, Dušan (1967). *Uvod v umevanje Murnove poezije.* V: Josip Murn. *Topol samujoč.* (Kondor 97). Ljubljana: Mladinska knjiga.

Pogorelec, Breda (1977). O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. Simpozij o Ivanu Cankarju 1976. Ljubljana: Slovenska matica.

Prelovšek, Damjan (1979). Nekateri problemi raziskovanja arhitekture 19. stoletja. Zbornik za umetnostno zgodovino, Nova vrsta XIV-XV, 1978-1979. Ljubljana.

Sajovic, Tomaž (1980/1981). Pomen krajinskih opisov v Tavčarjevi zgodnji prozi (1871-1975). Jezik in slovstvo 3.

— (1991). Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja. Doktorska disertacija. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

— (1991/92). Historistično oblikovanje uvodnih delov Jurčičevega pripovednega besedila Kloštrski žolnir in Dežmanovega poljudnoznanstvenega besedila Notranjske gore in Cirkniško jezero. Jezik in slovstvo, 37, 4, str. 62-74, 5, str. 97-106.

— (1994). Funkcija uvodov v Kersnikovem besedilu Ponkerčev oča in Tavčarjevem Kobiljekarju. Uporabno jezikoslovje 2, 100-117.

— (1995). Razmišljanja o Edvardu Kocbeku. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 37-46.

Šumi, Nace (1981). Slovenska umetnost v dobi romantike. V: Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Obdobja 2. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Träger, Claus (ur.) (1986). Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.

Wolton, Dominique (ur.) (1995). Argumentation et rhétorique 1-2. (Hermès 15, 16. Cognition, Communication, Politique). Paris: CNRS Éditions.

Tomaž Sajovic

UDK 821.163.6.081:811.163.6'42

SUMMARY

PREŠEREN, HISTORISM AND ARGUMENTATION

Historism pervaded all forms of art in the 19th century (its beginnings go back into the 18th century, and it persisted in various forms well into the 20th century), but the most obvious and recognisable it was in architecture. Historist design was characterised by a tension between the function of architecture and its meaning, typically taking over forms and stylistic elements of earlier centuries. Historist architectural designs were used by the bourgeoisie after it has consolidated its economic status to achieve also an external recognition of the legitimate status of its power. Historist forms thus played an argumentative and ascendant role.

Slovene literature of the period developed in similar social circumstances. Slovene narrative prose of the second half of the 19th century has a more or less split structure. Texts frequently consist of a historically (rhetorically) designed introductory part, characterised by an argumentative text pattern of the narrative thesis, more or less committed to the national, educational or moral needs (i.e. the narrator's comments), and the narration itself, which is designed — less rhetorically than the introduction — in a narrative text pattern and illustrates the thesis (it is no coincidence that great popularity is enjoyed at that time by the extreme version of such narrative, the so-called framework narrative).

A comparison of Murn's poem *Zima* (Winter, 1900), which is done exclusively in a descriptive text pattern — modern discourse studies find that this pattern is usually included into other text patterns (e.g. narrative and argumentative), which implies its relatively dependent role in texts (it features on its own mainly in technical descriptions and instructions for use) — without explicated or implicated mental and ideational content, with Prešeren's sonnets reveals their patent historist design. The sonnet, which first culminated in the Renaissance period, became very popular again in the historist period. In its purest rendering — bipartite in form and content, with the final idea clearly expressed in an argumentative way by an example in the quatrains — it is an almost prototypical confirmation of what is characteristic of historist design. Prešeren's idea of sonnetism, closely connected with the national idea, also confirms the social role that it played.

The article emphasises the shaping of the modern awareness of linguistic shaping of literary texts brought about by the historist functionalisation of past stylistic forms and procedures, and the resulting significance of linguistic research into the language of literary works.

Polona Gantar

UDK 811.163.6'373.7

Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša, ZRC SAZU, Ljubljana

Skladenjska in pomenskosestavinska tipologija glagolskih in prislovnih rekel*

1 Uvod

Tipologija glagolskih rekel¹ vključuje: 1. **skladenjsko členitev**, ki združuje (a) kriterij formalne zgradbe (na podlagi vezljivostnih lastnosti prvin frazema)² in (b) kriterij spremembe pomenskosestavinskih lastnosti izhodiščnega glagola v razmerju do glagola na mestu uvrščevalne pomenske sestavine, ter 2. **pomensko členitev** na ravni frazeološkega pomena z upoštevanjem teorije pomenskih sestavin.

Tipologija prislovnih rekel vključuje: 1. **skladenjsko členitev** na podlagi medsebojne odvisnosti prvin znotraj prislovnih rekel. Na ta način je mogoče ugotoviti: (a) frazeološko vključenost oz. izključenost pomenskega jedra prislovnega rekla, s tem pa tudi razpoznavnost prislovne besedne zveze kot frazeološke +/- in (b) potencialno večpomenskost prislovnih rekel v odvisnosti od glagolskega jedra; 2. **pomensko členitev**, ki prinaša temeljne pomenske skupine prislovnih rekel, ki ustrezajo prostim prislovnim besednim zvezam, t. i. prislovnim frazam (Toporišič, 1984: 471).

1.1 Pri preverjanju skladenjske zgradbe frazemov je vprašljivo predvsem določanje skladenjskih načinov znotraj frazemov — kot posebne jezikovne enote implicirajo tudi nepričakovana skladenjska razmerja. To se kaže predvsem v pretvorbenih povezavah s homonimnimi prostimi besednimi zvezami.³ Prav zaradi tega je, kot ugotavlja E. Kržišnik (1994: 49-52 in 70-71), določanje načinov skladenjskih razmerij med glagolsko in neglagolsko sestavino omejeno le na frazemu homonimno prosto besedno zvezo. Vendar pa se je skladenjskemu preučevanju nemogoče izogniti

* Članek se navezuje na del diplomske naloge Skladenjska in pomenskosestavinska zgradba rekel, Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 1995, mentorica prof. dr. Ada Vidovič Muha. Naloga je bila nagrajena s fakultetno Prešernovo nagrado za študente v letu 1995. Za nalogo je bilo pregledanih približno 300 rekel iz romana Branka Gradišnika Nekdo drug (Ljubljana, 1990) in Besede avtorju Velemirja Gjurlina k omenjeni izdaji. V članku so prikazani zgolj najbolj tipični primeri.

¹ Z izrazom *reklo* označujemo frazeološke enote z nestavno strukturo (simbolizacija S/x) (Toporišič, 1973/74: 274).

² Izraz *frazem* povzeman po J. Petermannu (1986: 307), ki ga je pri nas prvi uporabil, sicer pa se je v slovenski literaturi uveljavil predvsem izraz *frazologem* (Toporišič, 1973/74; Gjurlin, 1982; sprva tudi Kržišnik, 1988, pozneje frazem: 1994). Sama uporabljam izraz frazem kot sinonim za enoto frazeološkega sistema in kot oznako za tiste frazeološke enote, ki jim lahko s pomočjo teorije pomenskih sestavin ugotovimo spremembo pomenskosestavinske zgradbe, tj. neslovarkost pomena vsaj ene od sestavin frazeološke enote, medtem ko za besedne zveze, ki izkazujejo zgolj skladenjsko ustaljenost, njihov pomen pa je enak vsoti pomenov posameznih sestavin (Toporišič, 1973/74: 275), uporabljam izraz *stalna besedna zveza*. Glede zadnjega prim. še E. Kržišnik Kolšek (1987: 571). Podrobneje je problematiko frazeološke terminologije predstavila E. Kržišnik (1988: 43-44, 1994: 14-28).

³ V zvezi s tem navaja E. Kržišnik (1994: 70) zgled *zadeti v črno*, kjer naj bi šlo (Toporišič 1982: 96) za vezavo, namreč 'zadeti črni del tarče'. Po analogiji bi predvidevali vezavno razmerje tudi za *zadeti v živo koga*, vendar dejanski pomen frazema 'zelo prizadeti koga' kaže na primično skladenjsko razmerje.

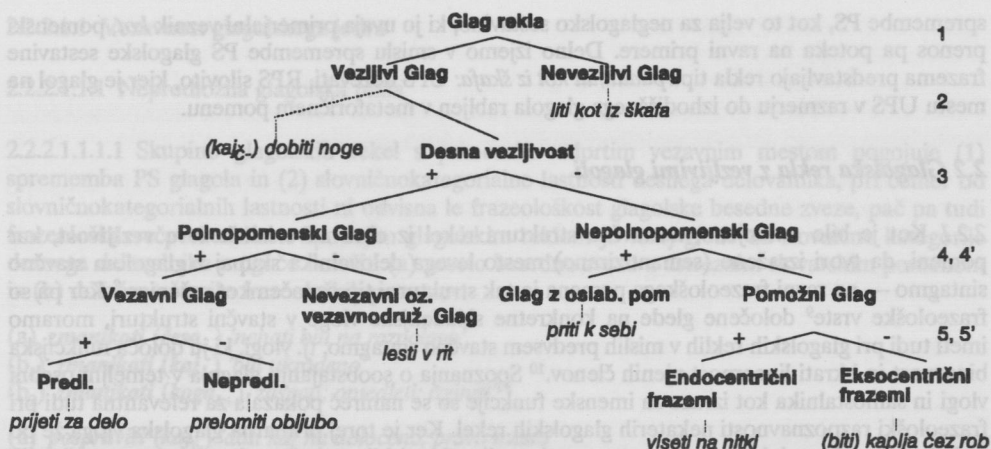
pri določanju frazemskih mej, kot se je pokazalo pa tudi pri presojanju nekaterih besednih zvez kot frazeoloških sploh. Na podlagi skladenjske členitve je namreč mogoče določiti posamezne strukturne tipe glagolskih rekel, ki glede na formalno zgradbo ustrezajo prostim glagolskim besednim zvezam, t. i. glagolskim frazam (Toporišič, 1984: 472-473). Osnova za tako ločevanje so nam bile vezljivostne lastnosti glagolskega jedra frazema, na podlagi tega pa ločitev glagolskih rekel z vezljivimi in nevezljivimi glagoli. Glede na večbesedno formalno zgradbo frazema so nevezljivi glagoli frazemsko določeni z obvezno lastnostjo glagolskega dejanja, npr. *liti kot iz škafe*, medtem ko nestavčna struktura rekel iz obravnave izloča levo vezljivost.

V okviru desne vezljivosti je treba zaradi nepričakovanih skladenjskih odnosov na ravni frazem — homonimna prosta besedna zveza (gl. op. 3), predvsem za razmejitev nepolno- od polnopomenskih glagolov in delitev v okviru nepolnopomenskih glagolov kot sestavin frazema, nujno upoštevati tudi nepričakovano⁴ razmerje med glagolsko sestavino besedne zveze (t. i. izhodiščnim glagolom) in glagolom, ki se pri določanju pomenskosestavinske zgradbe pojavi na mestu uvrščevalne pomenske sestavine — gre za razmerje med slovarskim in frazeološkim pomenom glagola. V teh primerih združuje skladenjska tipologija glagolskih rekel dve vrsti kriterijev: (a) **strukturni**, ki je na podlagi vezljivostnih lastnosti glagolskega jedra osnova za določanje glagolskih rekel z vezljivimi in nevezljivimi glagoli, v okviru polnopomenskih glagolov pa glagolskih rekel s predložnim glagolskim morfemom in nepredložnih glagolskih rekel, ter (b) **pomenskosestavinski**, ki je z uporabo teorije pomenskih sestavin osnova za ločevanje nepolno- od polnopomenskih glagolov kot sestavin frazema ter v okviru prvih še za delitev glagolskih rekel z glagoli z oslavljenim pomenom, npr. *priiti k sebi*, in glagolskih rekel s pomožnimi glagoli. Kot posebno podskupino v okviru rekel s pomožnimi glagoli lahko upoštevamo tudi povedkovniška rekla, za katera velja, da se vedno pojavljajo ob glagolu *biti*, pri čemer je glagol kot pomensko jedro izključen iz frazema, kar povedkovniška rekla vključuje v skupino t. i. eksocentričnih frazemov,⁵ npr. *(biti) kaplja čez rob*, obenem pa ločuje od glagolskih rekel s pomožnimi glagoli, kjer se pomožnik vedno pojavlja kot pomensko jedro frazema in gre torej za endocentrične frazeme, npr. *dati roko na srce*.

V okviru rekel s polnopomenskimi glagoli ločimo primere z vezavnimi in nevezavnimi glagoli. Ker imajo vezavni glagoli lahko na desni strani dopolnilo v katerem koli neimenovalniškem sklonu, bomo govorili o nepredložnih glagolskih reklih, npr. *prelomiti obljubo*, in glagolskih reklih s predložnim glagolskim morfemom, npr. *prijeti za delo*. Prvi so še nadalje členjeni glede na semantično zapolnitev +/- desnega delovalniškega mesta, npr. *napeti (koga) : napeti ušesa*, in glede na število delovalniških oz. delovalniških in okoliščinskih mest: *pustiti času čas, pognati denar v zrak*. Nevezavne glagole v besednozvezni strukturi določajo okoliščine glagolskega dejanja, npr. *lesti (komu) v rit*, seveda pa imamo okoliščine lahko tudi ob vezavnih glagolih, npr. *usekati mimo*. Vse to bo v nadaljevanju podrobneje obdelano, sicer pa je povedano mogoče ponazoriti z naslednjo preglednico:

⁴ V tem primeru seveda v smislu osnovne definicijske lastnosti frazemov, tj. spremembe pomenskih sestavin vsaj ene od sestavin frazema.

⁵ Na možnost takega poimenovanja me je opozorila A. Vidovič Muha, sicer pa v ESJ (Toporišič, 1992: 36 in 38) za **eksocentričen** beremo: »/.../ Kar ima drugačno vlogo kakor njegove sestavine, npr. zveza *dobrega srca* kot pridevniška besedna zveza, za **endocentričen** pa: »/.../ Npr. o besedni zvezi, ki pripada isti vrsti kakor njen jedrni del, npr. *majhna hiša* je samostalniška zveza, *hiša* sama pa tudi (le da gola) /.../«



Legenda:

- 1 — Vezljivostne lastnosti glagolskega jedra
- 2 — Leva/Desna vezljivost
- 3 — Sprememba pomenskih sestavin izhodiščnega glagola
- 4 — Vezavnost +/-
- 4' — Izražanje dodatnih pomenskih lastnosti izhodiščnega glagola +/-
- 5 — Predložnost +/-
- 5' — Vključenost glagolskega jedra v frazem +/-

1.2 Predstavitev pomenske tipologije glagolskih (kot tudi prislovnih) rekel temelji na teoriji pomenskih sestavin.⁶ Na ta način je namreč mogoče dokazati, "/ .../ da je tako pri besedah kot pri rekih proces opomenjanja identičen: tudi frazeološki kot predmet(nost)ni pomen je mogoče izraziti z relevantnim izborom pomenskih sestavin (PS) in ustrezno hierarhično ureditvijo. Tako tudi za frazeološki pomen velja 'P' → UPS/xRPS; vsak frazeološki pomen vsebuje uvrščevalno pomensko sestavino (UPS), ki je neposredna nadpomenka in skladenjsko vodilni člen, in tolikšno število razločevalnih pomenskih sestavin (RPS), da je dosežena pomenska neprekrivnost na izrazni ravni v okviru uvrščevalne pomenske sestavine." (Vidovič Muha, 1988: 84.) Pri navajanju pomenskosestavinskih zgradb ob posameznih rekih izhajam v glavnem (kjer je to mogoče) iz razlag, kot so navedene v SSKJ.⁷

2 Tipologija glagolskih rekel

2.1 Glagolska rekla z nevezljivimi glagoli

Za zapolnitev večbesedne strukture rekel z nevezljivimi glagoli tipa *deževati*, *treskati* ipd. pričakujemo ob glagolu prislovno določilo. Predvidenemu strukturnemu tipu ustrezajo primerjalna glagolska rekla, npr. *deževati*, *kot bi se oblak utrgal*: UPS *deževati*, RPS *silovito*; *deževati kot za stavo*: UPS *deževati*, RPS *neprenehoma/silovito*. Glagolsko jedro je pomensko sicer vključeno v frazem, kot to velja za primerjalne frazeme sploh, vendar na ravni frazeološkega pomena ne prihaja do

⁶ O pomenskih sestavinah so pri nas pisali J. Orešnik (1972), J. Toporišič (1980, 1981 in 1984) in A. Vidovič Muha (1986 in 1988). Za razliko od prvih dveh avtorjev, ki izhajata iz t. i. komponentne (sestavinske) analize, ki ne predvideva odvisnostnega razmerja med pomenskimi sestavinami, pojmuje A. Vidovič Muha (1988: 91) pomenske sestavine kot hierarhično urejene pomenskorelevantne lastnosti — »relevantne v smislu razločevalnosti pomena znotraj neposredne nadpomenke razlagane besede, t. i. uvrščevalne pomenske sestavine.«

⁷ Slovar slovenskega knjižnega jezika (1994). Ljubljana: SAZU.

spremembe PS, kot to velja za neglagolsko sestavino, ki jo uvaja primerjalni veznik *kot*, pomenski prenos pa poteka na ravni primere. Delno izjemo v smislu spremembe PS glagolske sestavine frazema predstavljajo rekla tipa *padati/liti kot iz škafe*: UPS deževati, RPS silovito, kjer je glagol na mestu UPS v razmerju do izhodiščnega glagola rabljen v metaforičnem pomenu.

2.2 Glagolska rekla z vezljivimi glagoli

2.2.1 Kot je bilo omenjeno, nestavčna struktura rekel iz obravnave izloča **levo vezljivost**, kar pomeni, da tvori izraženo (semantizirano) mesto levega delovalnika skupaj z glagolom stavčno sintagmo — na ravni frazeološkega pomena je tak strukturni tip označen kot rečenica.⁸ Ker pa so frazeološke vrste⁹ določene glede na konkretne skladenjske vloge v stavčni strukturi, moramo imeti tudi pri glagolskih reklih v mislih predvsem stavčno sintagmo, tj. vlogi, ki ju določa funkcijska binarnost in hkrati linearnost njenih členov.¹⁰ Spoznanja o soobstajanju glagola v temeljni osebni vlogi in samostalnika kot izraza za imenske funkcije so se namreč pokazala za relevantna tudi pri frazeološki razpoznavnosti nekaterih glagolskih rekel. Ker je torej primarna glagolska vloga že po definiciji stavčna, lahko tudi pomen nekaterih glagolskih rekel razberemo samo, če jih »ustavčimo«. Tako mora za ustrezno realizacijo frazeološkega pomena prvi delovalnik izražati določene slovničnokategorialne lastnosti, kot sta denimo podspol človeško in živo+/- (*kdo*_{ε+}) *izgubiti glavo*; (*kdo*_{ε+}) *prijeti za delo*; (*kdo*_{ε+}) *iti z glavo skozi zid* itd.

V nekaterih primerih je lahko odvisnost glagolskega jedra od osebkevega mesta izkazana do te mere, da ne moremo več govoriti o reklu, saj postane prvi delovalnik sestavni del frazema. Tako je frazem (*kaj*_ε) *imeti/dobiti noge* razpoznaven v pomenu *'izginjati samo od sebe'* le, če prvi delovalnik izpolnjuje pogoj podspol človeško-, saj poteka sprememba pomenskosestavinske zgradbe s pomočjo prenosa lastnosti živih bitij na nežive, in sicer prek prisojevalnega razmerja. Šele ko je izpolnjen ta pogoj, lahko dobi frazem v različnem pomenskem okolju drugačne oz. dodatne PS: *V naši hiši imajo ključi noge* — *'izginjajo sami od sebe'* — *'nikoli ne vemo, kje so'*; *V Ljubljani imajo bicikli noge* — *'izginjajo sami od sebe'* — *'jih veliko pokradejo'* (117). Nadalje je npr. mogoče ugotoviti, ali zahteva glagolsko jedro na mestu prvega delovalnika abstraktno, kot (*življenje/delo*) *viseti na nički*, (*trud/prizadevanja*) *iti v nič*, ali konkretno pojavnost, kot (*kdo*) *prelomiti obljubo*, (*kdo*) *vreči (koga) ven* itd.

2.2.2 V okviru **desne vezljivosti** je za nadaljnjo členitev glagolskih rekel pomembno predvsem razmerje med glagolsko sestavino besedne zveze, t. i. izhodiščnim glagolom oz. njegovim slovarskim pomenom, in glagolom, ki se pri določanju pomenskosestavinske zgradbe pojavi na mestu UPS. Kot je omenjeno, je na osnovi tega mogoče ločiti glagolska rekla s polnopomenskimi in nepolnopomenskimi glagoli.

2.2.2.1 Zdi se, da glagolska rekla s **polnopomenskimi glagoli**¹¹ določa nujnost spremembe PS glede na slovarski pomen glagola, in sicer ne glede na desno dopolnilo, prim. *pojesti besedo*: UPS **ne izpolniti**, RPS obljube. Tako pri oblikovanju frazeološkega pomena kot tudi že v svoji izhodiščni (besednozvezni) vlogi ti glagoli ne izražajo zgolj slovničnopomenskih, pač pa tudi predmetnopomenske lastnosti. Te vrste rekla so obravnavana v dveh temeljnih skupinah: najprej vezavna, in sicer nepredložna in s predložnim glagolskim morfemom, nato pa še nevezavna oz. vezavnodružljiva glagolska rekla.

⁸ J. Toporišič (1973/74: 274): ».../ rečenica ima stavčno strukturo, natančneje rečeno strukturo povedi /.../«

⁹ J. Toporišič (1973/74: 276).

¹⁰ Spoznanja o tem najdemo v delih R. F. Mikuša, pozneje predstavljena v razpravi A. Vidovič Muha (1994).

¹¹ J. Toporišiču so polnopomenski, sam jih imenuje predmetnopomenski (1982: 104), vsi tisti glagoli, ki so pomensko samostojni in ne zahtevajo povedkovega določila (1984: 473).

2.2.2.1.1 Vezavnost glagolskega jedra

2.2.2.1.1.1 Nepredložna glagolska rekla

2.2.2.1.1.1.1 Skupino glagolskih rekel s pomensko odprtim vezavnim mestom pogojuje (1) sprememba PS glagola in (2) slovničnokategorialne lastnosti desnega delovalnika, pri čemer od slovničnokategorialnih lastnosti ni odvisna le frazeološkost glagolske besedne zveze, pač pa tudi frazeološka večpomenskost. Spodnjim glagolskim reklom je torej glede na slovnične kategorije desnega delovalnika mogoče določiti (a) prosto besedno zvezo z ustreznim slovarskim pomenom in (b) določeno število frazeoloških pomenov:

- (a) *zmanjkati* (*česa*_ε) 'nehati biti na razpolago'
- (b₁) *zmanjkati* (*kaj*_ε) 'biti ukradeno'
- (b₂) *zmanjkati* (*koga*_{ε+}) 'zaspati; omedleti; izginiti'¹²
- (a) *pospraviti* (*kaj*_ε) 'dati kaj na določeno, pravo mesto'
- (b) *pospraviti* (*koga*_{ε+}) 'usmrtiti'
- (a) *napumpati* (*kaj*_ε) 'načrpati'
- (b₁) *napumpati* (*koga*_{ε+}) *za kaj* 'izprositi kaj pri kom'
- (b₂) *napumpati* (*koga*_{ε+}) 'prevariti; nalagati'
- (a) *dobiti* (*kaj*_ε) 'postati imetnik česa'
- (b) *dobiti* (*koga*_{ε+}) 'biti uspešen v iskanju koga, ki se tega izogiba'

2.2.2.1.1.1.2 Za naslednjo skupino glagolskih rekel je prav tako značilna sprememba PS glagola, vezavno mesto pa mora biti semantizirano; samostalnik torej ohranja svoje prvotne PS tudi v okviru glagolskega rekla — glede na stopnjo pomenske zlitosti gre torej za skupe:¹³ *tehtati situacijo*: UPS ocenjevati, RPS situacijo; *ujeti poanto*: UPS razumeti, RPS poanto; *prelomiti obljubo*: UPS ne izpolniti, RPS obljube; *pusiti pijačo*: UPS prenehati piti, RPS alkoholne pijače; *pospraviti zrezek*: UPS pojesti, RPS zrezek; *potolči nasprotnika*: UPS premagati, RPS nasprotnika; *potolči rekord*: UPS preseči, RPS rekord. Da je frazeološkost omenjenih zvez pogojena s konkretno semantično zapolnitvijo vezavnega mesta, je mogoče dokazati tudi z njegovo zamenjavo, npr. *tehtati situacijo*: *tehtati paket*; *ujeti poanto*: *ujeti pičla*.

2.2.2.1.1.1.3 Samostojno skupino tvorijo rekla, kjer sta obe sestavini frazema (glagolska in neglagolska) pomensko določeni. Pri določanju pomenskosestavinske zgradbe se to kaže v spremembi PS tako pri glagolu kot pri desnem delovalniku. Te vrste rekla ustrezajo definicijskim lastnostim sklopa ali zrasleka:¹⁴ *izgubiti glavo*: RPS ravnati, RPS nerazsodno; *izgubiti nit*: UPS prekiniti, RPS misel, potek, kontinuiteto dejanja; *napeti ušesa*: UPS poslušati, RPS pozorno; *potegniti črto*: UPS pregledati/premisliti, RPS kritično; *podreti kupček*: UPS izdihniti, RPS zrak, pline iz želodca / .../ (SSKJ: 1273); *pojesti besedo*: UPS ne izpolniti, RPS obljube; *pobrati šila in*

¹² V obeh primerih frazeoloških pomenov se nam zastavlja vprašanje, ali ne gre vendarle za stavčne strukture, torej rečenice. V primeru (b₂) *Toneta je zmanjkalo*, je *Tone* sicer predmet v roditelju, dejansko pa gre za logični osebek, medtem ko je v primeru (b₁) *Knjiga je zmanjkala*, *knjiga* osebek v ustreznem sklonu. V obeh primerih je pomožnik obvezna sestavina.

¹³ Po A. Vidovič Muha (1988: 85-86) je »/z/a besedno zvezo, ki se uvršča med skupe, značilno, da je vsaj ena izmed besed, v veliki večini je to jedrna, pomenskosestavinsko predvidljiva, /.../ tudi v skupu ohrani pomenske sestavine svojega osnovnega pomena; druga beseda (več besed) pa v besedni zvezi z lastnostjo skupa dobi nove (metaforične, metonimične ipd.) pomenske sestavine /.../«

¹⁴ Po A. Vidovič Muha (1988: 85-86) so sklopi tiste besedne zveze, kjer »sta obe skupini PS izrazno neprekrivni z besedami iz besedne zveze, kar pomeni, da imajo posamezne besede iz besedne zveze drugačne PS, kot jih imajo v sklopu, /.../ vendar vedno z ohranjenjo (razvidno) asociativno pojto. /.../ Tudi v besednih zvezah z lastnostjo zrasleka sta obe skupini /PS/ izrazno neprekrivni z besedami iz besedne zveze /.../; razlika med sklopi in zrasleki je vezana na nepredvidljivost /PS/ besed iz zrasleka /.../«

kopita: UPS oditi, RPS naglo; *umiti si roke*: UPS ne sprejeti odgovornosti, RPS za ne popolnoma prostovoljno dejanje.

2.2.2.1.1.1.4 V skupini glagolskih rekel z vezavnimi glagoli, ki izkazujejo dve desni delovalniški mesti, lahko pa tudi desni delovalnik in okoliščine, ločimo dva podtipa:

- (a) semantizirani sta obe vezavni mesti: *pustiti času čas*: UPS prepustiti, RPS (kaj) naključju; vezavno in primično mesto: *pognati denar v zrak*: UPS porabiti denar, RPS nekoristno;
- (b) pri dvojni vezavi ali vezavi in primiku je lahko samo z imenskimi kategorijami omejeno le eno mesto, medtem ko mora biti drugo semantizirano: *pripraviti (komu_{ε+}) teren*: UPS omogočiti, RPS (komu) ugodne okoliščine glede na kakšno dejanje; *presekati (komu_{ε+}) pot*: UPS preprečiti, RPS (komu) uresničenje česa; *vreči (komu_{ε+}) kost*: UPS spodbuditi zanimanje, RPS (koga) z necelovito informacijo; *napraviti križ čez (kaj_ε)*: UPS končati/prenehati, RPS (kaj/s čim); *držati (koga_{ε+}) za vrat*: UPS prisiliti, RPS (koga) k določenemu ravnanju; *vreči (koga_{ε+}) iz tira*: UPS povzročiti, RPS (pri kom) negativen čustven odziv.

Odvisnost frazeološkega pomena od semantične zapolnitve desnega delovalniškega mesta je mogoče dokazati tudi z njegovo zamenjavo. Pri tem lahko prihaja do:

- (a) spremembe frazeološkega pomena: *pognati denar v zrak* — 'nekoristno ga porabiti' : *pognati hišo v zrak* — 'razstreliti jo'; *vleči oči nase* — 'privlačiti' : *vleči obleko nase* — 'oblačiti se (hitro)';
- (b) izgube frazeološkega pomena: *pognati denar v zrak* — 'nekoristno ga porabiti' — *pognati žogo v zrak* — 's silo povzročiti, da preide žoga po zraku na drugo mesto'; *vleči oči nase* — 'privlačiti' : *vleči deko nase* — 'pokrivati se'; *vreči (komu_{ε+}) kost* — 'spodbuditi zanimanje (koga) z necelovito informacijo' : *vreči psu kost* — 'dati psu kost'.

2.2.2.1.1.1.5 Kadar so ob glagolskem jedru z vezavnim glagolom izražene zgolj okoliščine, prihaja do spremembe PS vsaj pri eni sestavini glagolskega rekla: *usekati mimo*: UPS (s povedanim) zgrešiti, RPS bistvo; *povedati naravost*: UPS povedati, RPS brez prikrievanja, olepšav; *vleči na ušesa*: UPS poslušati, RPS skrivoma — zdi se, da predložno prislovno določilo kot sestavina frazema kaže na vezavno družljivost. Glede tega prim. še nevezavna oz. vezavnodružljiva glagolska rekla.

2.2.2.1.1.2 Pri reklih s predložnim glagolskim morfemom imamo opraviti s prostim glagolskim morfemom, ki pomensko sodi h glagolu, saj mu lahko popolnoma spremeni pomen, npr.: *prijeti za delo*: UPS začeti, RPS delati; *prijeti za lopato*: UPS začeti, RPS kopati; *prijeti za pero*: UPS začeti, RPS pisati. Tudi v teh primerih je frazeološka razpoznavnost pogojena s slovničnokategorialnimi lastnostmi desnega delovalnika, npr.: *pometati s (kom_{ε+})* 'slabo ravnati' : *pometati (s čim_ε)* 'čistiti'.

2.2.2.1.2 Frazeološkost glagolskih rekel z nevezavnimi glagoli je pogojena z lastnostmi oz. okoliščinami glagolskega dejanja. Te vrste glagolska rekla strukturno določajo predvsem glagoli premikanja in predložna prislovna določila. Pri tem je sprememba PS lahko vezana na eno ali obe sestavini frazema: *oditi/ostati z dolgim nosom*: UPS oditi/ostati, RPS razočaran; *iti (komu_{ε+}) na led*: UPS pustiti se, RPS (komu) nehote prevarati, ukaniti; *lesti (komu_{ε+}) v rit*: UPS izkazovati, RPS (komu) pretirano prijaznost, da bi si pridobil naklonjenost.

Rekla tipa *vleči na ušesa* in *pognati denar v zrak* so zgornjim strukturno precej podobna, saj gre v vseh primerih za t. i. vezavno družljivost, le da so glagoli v omenjenih tipih potencialno prehodni, medtem ko nevezavni glagoli ne zahtevajo predmetnih dopolnil.

2.2.2.2 Glagolska rekla z nepolnopomenskimi glagoli

Na ravni proste besedne zveze so v skladu s spoznanji J. Toporišiča (1984: 473) nepolnopomenski tisti glagoli, ki potrebujejo za ustrezno pomensko realizacijo desno določilo. Kadar so taki (tj. izhodiščno nepolnopomenski) glagoli del glagolskega rekla, se njihova nepolnopomenskost pri določanju pomenske sestavinske zgradbe kaže v glagolskem primitivu na mestu UPS, npr. *dati roko*

na srce: UPS biti, RPS odkritosrčen, glede na stopnjo pomenske zlitosti pa gre vedno za skupe (gl. še op. 13). Nepričakovano skladenjskega načina je tu v formalnem vezavnem razmerju med glagolsko in neglagolsko sestavino besedne zveze.¹⁵ Zgolj kopulativno funkcijo takih glagolov na ravni frazeološkega pomena je mogoče dokazati tudi z enobesedno sopomenko, vsaj v večini primerov našega gradiva: *vleči oči nase*: UPS biti, RPS privlačen — *privlačiti*.

Pri preučevanju frazeološkega gradiva se je pokazala nujnost ločevanja tudi v okviru nepolnompomenskih glagolov, in sicer na prave pomožne glagole in glagole z oslavljenim pomenom.

2.2.2.2.1 V nekaterih primerih izhodiščni glagoli formalno niso nujno nepolnompomenski — v večini primerov iz našega gradiva gre za glagole premikanja —, medtem ko jih na ravni frazeološkega pomena (na mestu UPS) zastopajo fazni glagoli, glagoli duševnega stanja, razpoloženja itd.¹⁶ Te vrste glagolska rekla tvorijo v okviru nepolnompomenskih glagolov samostojno skupino t. i. *glagolskih rekel z glagoli z oslavljenim pomenom*,¹⁷ npr. razpoloženja: *dati si duška*: UPS sprostiti čustveno energijo, RPS v zvezi s čim; hotenja: *dati življenje (za koga)*: UPS umreti, RPS namenoma (za koga), *iti z glavo skozi zid*: UPS hoteti doseči, RPS nemogoče; zaznavanja: *prihajati si na jasno*: UPS spoznavati, RPS dejansko stanje glede česa; razmišljanja: *priiti na misel*: UPS zavedati se, RPS misli, ideje, v zavesti; duševnega stanja: *priiti k sebi*: UPS postati, RPS psihično in fizično sposoben za (kaj); fazni: *preiti k stvari*: UPS spregovoriti, RPS o bistvenem itd. Kot je razvidno iz primerov, se v vlogi izhodiščnega glagola pojavljajo glagoli, ki navadno ne nastopajo v pomožniških vlogah. J. Toporišič (1982: 108-110) kot merilo za določanje takih »manj očitnih pomožniških vlog« navaja možnost zamenjave glagola s katerim od »priznanih« pomožnikov, ne pa morda s katerim koli glagolom. Prim. še: *vstopiti v samostan* — 'postati menih'; *hoditi s kom* — 'imeti ljubezensko razmerje'.

2.2.2.2.2 Druga samostojna skupina rekel v okviru nepolnompomenskih glagolov so *glagolska rekla s pomožnimi glagoli*. V primerjavi z glagoli z oslavljenim pomenom so to tisti glagoli, ki imajo na mestu UPS v razmerju do izhodiščnega glagola vedno pomožnik *biti*, eventualno še kak drug glagolski primitiv. Nadaljnja členitev glagolskih rekel s pomožnimi glagoli pa temelji na vključenosti oz. izključenosti pomožnega glagola kot pomenskega jedra iz frazema.

2.2.2.2.2.1 Kadar je pomožni glagol vključen v frazem, govorimo o *endocentričnih glagolskih reklih*, npr. *dati roko na srce*: UPS biti, RPS odkritosrčen; *imeti (vedno) polno rit*: UPS imeti/biti, RPS (vedno) vsega dovolj/sit; *ne imeti se kam dati*: UPS biti, RPS brez primerne prostora za določen čas. Frazem lahko razumemo tudi v pomenu 'dologočasiti se', pri čemer se spremeni tudi njegova pomenskosestavinska zgradba: UPS ne imeti, RPS primerne opravila za določen čas; *imeti (kaj) na obeh*: UPS biti RPS pozoren (na kaj); *imeti/biti karakter*: UPS biti, RPS dosledna, karakтерна oseba.

2.2.2.2.2.2 Kadar je pomožni glagol kot pomensko jedro izključen iz frazema, govorimo o *eksocentričnih reklih*. Z vidika frazeoloških vrst sodijo sem povedkovniška rekla, ki so kot razvijajoča (frazeološka) stavčnočlenska besedna vrsta vedno vezani na pomožni glagol, ob katerem — v vlogi povedkovniških rekel — nastopajo samostalniške in pridevniške stalne besedne zveze. Kot taka lahko povedkovniška rekla najdemo zgolj na mestu povedkovnega določila in

¹⁵ Po J. Toporišiču (1982: 87) so namreč pomožni glagoli neprehodni. Glede tega A. Vidovič Muha (1984: 149) ugotavlja: »iz česar seveda sledi, da razmerje med katerim koli pomožnikom in njegovim desnim določilom ne more biti vezavno.«

¹⁶ J. Toporišič (1982: 101) na podlagi t. i. dodatnih pomenskih lastnosti, ki naj bi jih nekateri glagoli izražali, oblikuje 14 pomenskih skupin: možnosti, nujnosti, presoje, hotenja, pomoči, zapovedi, upravičenosti, dovoljenja, duševnega stanja, fazni, navade, razpoloženja, obvladanja, zaznavanja.

¹⁷ Po izsledkih A. Vidovič Muha (1993: 43-44) ima pojasnilo z *oslavljenim pomenom* že SSKJ (Ljubljana: SAZU: 1969, 1975, 1980, 1991 in ²1994), opozarja pa predvsem na slovnično oz. vezno vlogo glagola. Pojavlja se v zvezi z izglagolskim samostalnikom, npr. *nizati uspehe* — uspevati; *obmetavati z grožnjami* — groziti, v zvezi s samostalnikom, ki pomeni stanje, npr. *občutiti lakoto* — biti lačen itd.

samostalniškega prilastka, nikoli pa v vlogi osebk, ne da bi pri tem izgubila frazeološki pomen, npr. *(biti) kaplja čez rob*: UPS (biti) stanje, RPS zaradi katerega se ne more več ostati neprizadet; *(biti) (koga) same oči*: UPS (biti) RPS začuden/suh; *(biti) fant in punca*: UPS imeti, RPS ljubezensko razmerje; *(biti) redkih besed*: UPS biti, RPS molčeč, redkobeseden; *(biti) mahnjen na kaj*: UPS biti, RPS navdušen nad čim.

3 Tipologija prislovnih rekel

3.1 Prislovna rekla je mogoče obravnavati z dveh vidikov, in sicer s skladenjskega in glede na pomen, ki ga izražajo.

S **skladenjskega vidika** je glede na notranjo strukturo prislovnih rekel mogoče dokazati, da je njihova frazeološka razpoznavnost kot tudi frazeološka večpomenskost pogojena z glagolskim jedrom, čeprav glagol nikoli ni sestavni del prislovnega frazema.¹⁸ Prislovna rekla so torej glede na spremembo glagolskega jedra potencialno večpomenska. Tako dobi npr. reklo *v tri dni* ob različnih pomenskih skupinah glagolov naslednje možne pomene:

- (a) ob glagolih rekanja: *v tri dni govoriti*: UPS (govoriti), RPS brez smisla;
- (b) ob glagolih čustvenega stanja: *v tri dni jokati*: UPS (jokati), RPS brez vzroka;
- (c) ob glagolih premikanja: *v tri dni se voziti*: UPS (voziti se), RPS brez cilja.

Prim. še z *obema rokama podpisati*: UPS (podpisati), RPS z navdušenjem, z *obema rokama sprejeti*: UPS (sprejeti), RPS z navdušenjem : z *obema rokama se okleniti*: UPS (okleniti se), RPS trdno.¹⁹

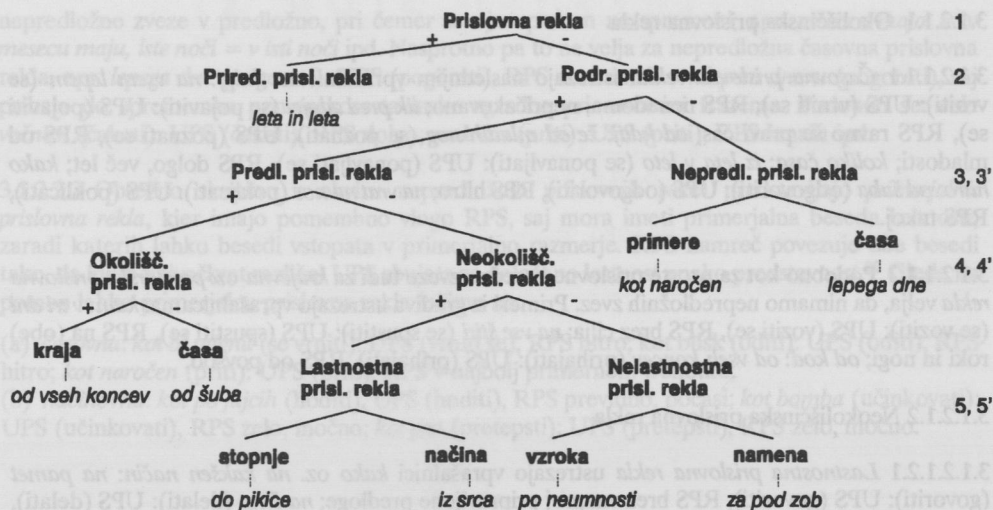
Kadar imamo prislovno reklo v vlogi razvijajočega stavčnega člena ob pridevniku, določa jedru količino, mero ali stopnjo: *sto na uro* bolje 'veliko bolje'; *do besede/pike* enak 'popolnoma enak'; *od hudiča* zvit 'zelo prebrisan'.

Ovisnost prislovnih rekel od jedra, ki ga določajo, nam omogoča tudi ločevanje frazeoloških od homonimnih prostih besednih zvez: *na ves glas* (se hvaliti) — 'pretirano' : *na ves glas* (prepevati) — 'glasno'; *na čmo* (delati) — 'v nasprotju z zakoni' : *na čmo* (prebarvati) — 's črno barvo'.

Pomenska tipologija prislovnih rekel temelji na pomenskih skupinah prostih prislovnih besednih zvez, t. i. prislovnih fraz (Toporišič, 1982: 64-82), posamezni strukturni tipi pa so določeni glede na skladenjska razmerja med prvinami frazema. Tako lahko vsa prislovna rekla glede na to, ali je ena (več) prvin oblikovno odvisnih od druge, ločimo na priredna in podredna. Podredna so lahko predložna ali nepredložna. Med slednja sodijo nekatera časovna in primerjalna prislovna rekla. Predložna prislovna rekla so lahko glede na pomen okoliščinska in neokoliščinska. Okoliščinska lahko še nadalje ločimo na krajevna in časovna prislovna rekla, neokoliščinska pa na lastnostna in nelastnostna. Med lastnostna sodijo prislovna rekla stopnje in načina, med nelastnostna pa prislovna rekla vzroka in namena. Vse skupaj lahko ponazorimo z naslednjo preglednico:

¹⁸ Frazeološka izključenost glagola kot pomenskega jedra prislovna rekla skupaj s povedkovniškimi (*biti kaplja čez rob*) in pridevniškimi (*ulica polna življenja*) — med slednjimi so izključeni primerjalni frazemi (*bled kot smrt* 'zelo blede'; *zabit kot štanga* 'zelo neumen') — uvršča v skupino eksocentričnih frazemov.

¹⁹ Če hočemo besedno zvezo razumeti kot frazeološko (in ne samo kot stalno — glede tega glej še op. 2), jo moramo vključiti v sobesedilo. V gradivu imamo ob frazemu na mestu delovalnika abstraktno predmetnost: *z obema rokama se okleniti priznanja* 'popolnoma sprejeti priznanje'. Seveda pa je v tem primeru glagol sestavni del frazema, zato ga imamo lahko za glagolskega.



Legenda:

- 1 — Prirednost +/-
- 2 — Predložna prislovna rekla +/-
- 3 — Okoliščinska prislovna rekla +/-
- 3' — Prislovna rekla primere/časa
- 4 — Prislovna rekla kraja/časa
- 4' — Lastnostna prislovna rekla +/-
- 5 — Prislovna rekla stopnje/načina
- 5' — Prislovna rekla vzroka/namena

3.1.1 Vsi primeri *prirednih prislovnih rekel*, ki jih izkazuje naše gradivo, določajo količino oz. kratnost glagolskega dejanja, kar jih pomensko uvršča med količinska prislovna rekla: *še pa še* (govoriti) — 'veliko'; *leta in leta* (upati) — 'dolgo časa, vrsto let'; *spet in spet* (uhajati) — 'večkrat, vztrajno'.

3.1.2 Podredna prislovna rekla

3.1.2.1 V zvezi s *predložnimi prislovnimi rekli* tipa *na lepem*, *iz srca*, *na tešče*, *po domače* ipd., torej kadar gre za strukturo predlog + X in je X ena sama beseda, se pogostokrat zastavlja vprašanje upravičenosti priključitve takih zvez med frazeološke. J. Toporišič (1973/74: 274-275) skuša njihovo frazeološkost utemeljiti z dejstvom, da gre za okrajšave prvotnih dvo- ali večbesednih fraz, npr. *na lepem* — *na vsem lepem*, *na glas* — *na ves glas*. S priključitvijo definicijske lastnosti frazemov, da je namreč pomen frazema nepredvidljiv iz vsote pomenov posameznih sestavin, pa je mogoče izločiti tiste predložne prislovne besedne zveze, za katere je značilna le stalna oblika (ustaljenost), npr. *na tešče* (vzeti): UPS vzeti, RPS na tešče; *po resnici* (povedati): UPS povedati, RPS resnico — glede na stopnjo pomenske zlitosti govorimo o sestavah. Na osnovi tega je torej mogoče ločiti stalne besedne zveze (gl. še op. 2) od frazeoloških, kjer dejansko prihaja do spremembe pomenskosestavinske zgradbe, npr. *na tone* (znositi): UPS znositi, RPS veliko; *iz srca* (povedati):²⁰ UPS povedati, RPS kot resnično čuti in misli; *na črno* (delati): UPS delati, RPS v nasprotju z zakoni itd.

3.1.2.1.1 Okoliščinska prislovna rekla

3.1.2.1.1.1 Časovna prislovna rekla ustrezajo naslednjim vprašalnicam: *kdaj: na vsem lepem* (se vrniti): UPS (vrniti se), RPS nenadoma, nepričakovano; *tik pred zdajci* (se pojaviti): UPS (pojaviti se), RPS ravno še pravi čas; *od kdaj: že od mladih nog* (se poznati): UPS (poznati se), RPS od mladosti; *koliko časa: iz leta v leto* (se ponavljati): UPS (ponavljati se), RPS dolgo, več let; *kako hitro: od šuba* (odgovoriti): UPS (odgovoriti), RPS hitro; *na vrat na nos* (poklicati): UPS (poklicati), RPS takoj.

3.1.2.1.1.2 Podobno kot za proste prislovne besedne zveze tudi za *krajevna oz. prostorska prislovna rekla* velja, da nimamo nepredložnih zvez. Primeri iz gradiva ustrezajo vprašalnicama: *kam: v tri dni* (se voziti): UPS (voziti se), RPS brez cilja; *na vse štiri* (se spustiti): UPS (spustiti se), RPS na (obe) roki in nogi; *od kod: od vseh koncev* (prihajati): UPS (prihajati), RPS od povsod.

3.1.2.1.2 Neokoliščinska prislovna rekla

3.1.2.1.2.1 Lastnostna prislovna rekla ustrezajo vprašalnici *kako oz. na kakšen način: na pamet* (govoriti): UPS (govoriti), RPS brez vnaprej pripravljene predloge; *na črno* (delati): UPS (delati), RPS v nasprotju z zakoni; *na tihem* (upati) UPS (upati), RPS prikrito.

3.1.2.1.2.1.1 Vprašalnici *kako zelo* ustrezajo lastnostna prislovna rekla, ki označujejo količino lastnosti. Glede na ustrezne proste prislovne zveze jih lahko označimo tudi kot **stopnjevalna prislovna rekla**: *za sto osemdeset stopinj* (se spremeniti): UPS (spremeniti se), RPS popolnoma; *do zadnjega* (se sleči): UPS (sleči se), RPS popolnoma; *na milost in nemilost* (se prepustiti): UPS (prepustiti se), RPS popolnoma; *na ves glas* (se hvaliti): UPS (hvaliti se), RPS pretirano.

3.1.2.1.2.1.2 Skupino lastnostnih prislovnih rekel s sestavino, ki označuje del človeškega telesa, uvrščamo v obsežen korpus t. i. *somatičnih frazemov*:²¹ *z obema rokama* (podpisati): UPS (podpisati), RPS z navdušenjem; *z drugimi očmi* (gledati): UPS (gledati), RPS z drugačnim odnosom in pričakovanji; *iz srca* (povedati): UPS (povedati), RPS kot resnično čuti in misli.

3.1.2.1.2.2 Nelastnostna prislovna rekla

3.1.2.1.2.2.1 Prislovna rekla, ki ustrezajo vprašalnici *zakaj*, sodijo v pomensko skupino *vzročnih prislovnih rekel*: *za vsak primer* (preveriti): UPS (preveriti), RPS zaradi gotovosti; *po neumnosti* (stakniti): UPS (stakniti), RPS zaradi nepremišljenosti.

3.1.2.1.2.2.2 Vprašalnici *čemu* ustrezajo *prislovna rekla namena*: (pripraviti) (kaj) *za pod zob*: UPS (pripraviti), RPS (kaj) za pojesti.

3.1.2.2 Nepredložna prislovna rekla

3.1.2.2.1 V nasprotju s prostimi prislovnimi besednimi zvezami, ki določajo čas glagolskega dejanja in so vedno lahko predložne, obstajajo med prislovnimi frazemi tudi *nepredložna časovna prislovna rekla*. Za proste časovne prislovne besedne zveze se zdi, da vedno obstaja možnost spremembe

²⁰ E. Kržišnik (1994: 68) ima frazeme, kjer glagolsko jedro ohranja slovarski pomen in ob sebi predvideva prislovno besedno zvezo, za glagolske, če »je glagol nezamenljiva oz. samo v okviru nekaj natančno določenih stalnih variant zamenljiva sestavina [...] govorniki/pogovorniki se iz srca [...]/. Drugače je, kadar nastopa na mestu glagola cel niz pomenk: *kričati/vpiti/dreti se* (...) *iz vsega grla*.« Glede zadnjega prim. *iz srca govoriti/si želeči/privoščiti komu*, pri čemer lahko glagol vpliva celo na pomen prislovne zveze; *iz srca govoriti* 'odkritosrčno': *iz srca si želeči* 'zelo'.

²¹ Pri nas E. Kržišnik Kolšek (1990: 144), in sicer po A. Krawczyk Trpa (1987). *Frazeologia somatyczna w gwarach polskich*. Wrocław, Varšava, Krakov, Gdansk, Łódź.

nepredložne zveze v predložno, pri čemer se njen pomen ne spremeni, npr. *meseca maja* = v *mesecu maju*, *iste noči* = v *isti noči* ipd. Nasprotno pa to ne velja za nepredložna časovna prislovna rekla, npr. *lepega dne* (pogoreti): UPS (pogoreti), RPS nenadoma ≠ v *lepem dnevu* (pogoreti), saj prihaja do spremembe pomenskoestavinske zgradbe pri sestavljeni frazema. Podobno še: *celo večnost* (čakati): UPS (čakati), RPS dolgo; *vsak čas* (priti): UPS (priti), RPS kmalu ipd.

3.1.2.2.2 Obsežno skupino v okviru nepredložnih prislovnih rekla predstavljajo *primerjalna prislovna rekla*, kjer imajo pomembno vlogo RPS, saj mora imeti primerjalna beseda lastnosti, zaradi katerih lahko besedi vstopata v primerjalno razmerje. RPS namreč povezuje obe besedi tako, da kljub največkrat različni UPS zbuja za določeno lastnost enako predstavnost.²² Glede na pomen lahko primerjalna prislovna rekla ločimo na:

- (a) *časovna*: *kot bi mignil* (se vrniti): UPS (vrniti se), RPS hitro; *kot blisk* (oditi): UPS (oditi), RPS hitro; *kot naročen* (priti): UPS (priti), RPS v najbolj primernem trenutku;
- (b) *načinovna*: *kot po jajcih* (hoditi), UPS (hoditi), RPS previdno, počasi; *kot bomba* (učinkovati): UPS (učinkovati), RPS zelo, močno; *kot psa* (pretepti): UPS (pretepti), RPS zelo, močno.

Navedenke:

Gjurin, Velemir (1982). Slovenski slengovski frazeologemi kot besedne igre. Nemzetközi szlavisztikai napok. Szombathely, 128-136.

Kržišnik Kolšek, Erika (1987). Prenovitve stalnih besednih zvez v Kosmačevi prozi 30. let. Obdobja 7, 517-532.

— (1988). Frazeologija v moderni. Magistrska naloga. Ljubljana.

— (1990). Sestavina roka v frazeologemih slovenskega knjižnega jezika. XXVI. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 141-154.

Kržišnik, Erika (1994). Slovenski glagolski frazemi. Doktorska disertacija. Ljubljana.

Orešnik, Janez (1972). Formalizacija semantičnih definicij najmanjših jezikovnih enot s pomenom. Problemi semantike, sintakse in obravnave tekstov. Ljubljana: Inštitut Jožef Stefan, 37-46.

Petermann, Jürgen (1986). Frazeologija v Slovarju slovenskega knjižnega jezika (I-IV). Nekaj osnovnih vprašanj vloge frazeologije v slovarju. Obdobja 8, 301-310.

Slovar slovenskega knjižnega jezika (2019). Ljubljana: SAZU.

Toporišič, Jože (1973/74). K izrazju in tipologiji slovenske frazeologije. Jezik in slovstvo XIX/8, 273-279.

— (1980). O strukturalnem določanju besednih pomenov (ob glagolu biti). Linguistica 20, 151-167.

— (1981). Strukturalno pomenoslovje besed. XVIII. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 95-113.

— (1982). Nova slovenska skladnja. Ljubljana: DZS.

— (2019). Slovenska slovnica. Maribor: Založba Obzorja.

— (1992). Enciklopedija slovenskega jezika. Ljubljana: Cankarjeva založba.

²² Podrobneje o tem A. Vidovič Muha (1986: 84-85).

- Vidovič Muha, Ada (1984). Nova slovenska skladnja J. Toporišiča. Slavistična revija 2, 142-155.
- (1986). Besedni pomen in njegova stilistika. XXII. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 79-91.
- (1988). Nekatere jezikovnosistemske lastnosti strokovnih besednih zvez. XXIV. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 83-91.
- (1993). Slovnicična obvestilnost SSKJ. Zbornik Slavističnega društva Slovenije 3.
- (1994). O izvoru in delovanju jezika ali teorija sintagme v delih R. F. Mikuša (S predstavitvijo trikotnika Ramovš — Mikuš — Belić). Slavistična revija 2-3, 229-248.

Polona Gantar

UDK 811.163.6'373.7

SUMMARY

SYNTACTIC AND SEMANTIC COMPONENTIAL TYPOLOGY OF VERBAL AND ADVERBIAL PHRASEMES

In a syntactic typology of verbal phrasemes (in Slovene: glagolsko reko), the transitivity of the verbal nucleus can be used to establish certain structural types corresponding to simple verbal phrases, while their phraseological (or non-phraseological) nature can be determined on the basis of the nominal categories in the argument positions: non-transitive verbs are phrasemically determined by the obligatory property of the verbal action, e.g. *lije kot iz škafa* (= it's bucketing), while in transitive patterns the fact that the meaning of the verbal phraseme depends on the left argument (the subject position) suggests the existence of a clausal phraseme (in Slovene: rečenica), e.g. (*Nomin.*) *imeti noge* (= have legs) 'disappear in a mysterious way'.

With regard to the right transitivity, at least two sub-groups can be distinguished, differing in the degree of semantic constraints for the right-position argument. The latter may be (a) constrained only by nominal categories, e.g. *pospraviti* (*Acc.*) 'put away', vs. *pospraviti* (*Acc.*) 'kill'; or (b) by the specific meaning of the noun, e.g. *tehtati paket* 'weigh a parcel' vs. *tehtati situacijo* (= weigh the situation) 'evaluate the situation'. In di-transitive verbal phrasemes, only one position may be constrained by nominal categories only, while the other has to be semanticised, e.g. *presekati komu_h pot* (= cut to somebody the way), *vreči komu_h kost* (= throw to somebody a bone). Verbal phrasemes with verbs of incomplete predication are determined by the relation between the source verb of the verbal phrase and the verb that in the analysis of the semantic componential structure appears in the position of the classifying semantic constituent (CSC): the verbal primitive in this position is the criterion that helps us to distinguish between verbal phrasemes with auxiliary verbs, e.g. *dati roko na srce* (= put the hand

on the heart) 'be sincere': CSC *biti* (be), DSC *odkrusčen* (sincere); from verbal phrasemes with a semantically weakened verb, e.g. *preiti k stvari* (= come to the point) 'speak about the crucial things': CSC *spregovoriti* (start talking), DSC *o bistvenem* (about the crucial things). Verbal phrasemes containing auxiliary verbs can be further divided with regard to the inclusion or exclusion of the semantic nucleus of the phraseme into endocentric (*»povedkovnik«* — phrasemes) e.g. *biti redkih besed* (= be of scant words), CSC *biti* (be), DSC *molčeč* (not talkative) and exocentric, e.g. *imeti karakter* (= have character), CSC *biti* (be), DSC *dosledna, karaktema oseba* (a person of character).

Analysis of the formal structure of adverbial phrasemes shows (a) that the phraseological nature of such a unit depends on the verbal nucleus: *na črno delati* (= on black work), 'to work illegally, to moonlight' vs. *na črno pobarvati* (= on black paint) 'to paint black'; (b) that there is potential polysemy in the case of a changed verbal nucleus: *v tri dni govoriti* (into three days speak) 'to blabber', vs. *v tri dni se voziti* (into three days drive) 'to drive around aimlessly'.

A semantic typology of adverbial phrasemes contains examples of all major semantic groups of simple adverbial phrases, e.g. of place: *od vseh koncev* (= from all sides) 'from everywhere', time: *od šuba* (= of a shot) 'immediately', manner: *iz srca* (= from the heart) 'sincerely', degree: *do pikice* (= to the smallest dot) 'completely', cause: *po neumnem* (= from silliness) 'stupidly', purpose *za pod zob* (= for under the tooth) 'to eat', comparison: *kot bomba* (= like a bomb) 'unexpectedly'.

Ihanov ritem absurdnosti

(Alojz Ihan: *Ritem. Celovec-Salzburg: Založba Wieser, 1993.*)

Alojz Ihan (1961) je leta 1986 izdal svojo prvo pesniško zbirko *Srebrnik*, v kateri je postavil temelje svoje poetike in nakazal svoj odnos do sveta. Za pglavlitna načela njegove poetike so obveljali pripovedno-opisni in fabulativni oblikovni postopek, humornost in ironija, veristični jezik ter izraziti nemetaforičnost in nepoetičnost; vse to v nasprotju z njegovim odnosom do sveta, ki se je izkazal kot kompleksen ter podvržen paradoksu in absurdu. V nadaljnjih štirih zbirkah (*Igralci pokra*, 1989; *Pesmi* — izbor, 1989; *Ritem*, 1993; *Južno dekle*, 1995) se sicer ni bistveno oddaljil od svojih prvotnih izhodišč, vendar pa kljub temu zbirka *Ritem* najbolj izstopa iz njegovega dosedanjega opusa.

Novost, ki jo prinaša zbirka *Ritem*, so pesmi z ljubezensko tematiko. Prej se Ihan ni intenzivno posvečal problematiki odnosa med moškim in žensko, zdaj pa tovrstne pesmi zavzemajo dobršen del zbirke. Pesem *Modrasi*, ki je prva v zbirki, nakaže, kakšen je odnos med spoloma:

In pomislim: tako se ljubijo modrasi
v brlogu,
zavezani, zavozljani, droben ugriz do smrti
mamljiv ugriz
skoraj poljub, skoraj iz ljubezni.
Ližeš me kot sladoled s preiskujočim, razcepljenim
jezikom, v mislih me stresajo
strupniki.

(*Modrasi*, str. 9)

Lirski subjekt ne govori o čustvih, obstajata zgolj razumska in čutna (telesna) sfera. Modras nosi v sebi konotacije strupenosti, hladu, pritlehnosti, gnusobe in nevarnosti; subjekt pa svoje ljubljenje z žensko primerja ravno z ljubljenjem modrasov. Brlog je skrit, tesen in temen prostor, kjer se telesi zavozljata v nepregleden klobčič. Potreba po bližini je očitno močnejša od vseh negativitet, ki jih vsebuje kačje ljubljenje. Edino čustvo, ki se skriva pod površjem tega početja, ni ljubezensko, temveč širše eksistencialno. Imenovali bi ga lahko strah pred samoto: edini pobeg iz samote je predajanje čutnosti, ki se realizira v telesni ljubezni. Čutnost pa ni pravo nasprotje samote, ampak gre zgolj za rahel, trenuten odklon od nje, kajti »tudi, če se samo dotikava,/ lahko nekoč zavohava tujost najinih vrst,/ in se zaveva, da so naju ustvarili različni bogovi ...« (*Strup*, str. 11). Subjekt je preveč razumen, da bi verjel v iluzijo telesne ljubezni, saj jo stvarno in nekoliko ironično imenuje skoraj ljubezen. Toda smrtni ugriz, ki je skoraj poljub, skoraj iz ljubezni, je mamljiv. Telesna ljubezen je torej na eni strani mamljiva in sladka, na drugi pa hladna (»ližeš me kot sladoled«) in strupena, vedno razpeta na tanki črti med ljubeznijo in smrtnostjo, med bližino in samoto.

V vseh pesmih, ki tematizirajo ljubezen, ta vedno nosi v sebi attribute bližine in samote, smrtnosti, strahu, groze in uničenja. Subjekta sta kot da obsojena na biti skupaj, pobeg iz obsojene bližine pa kot da ni mogoč. Skupaj morata biti ves čas na preži, da ne bi eden od njiju v trenutku nepazljivosti drugega ušel iz tesnega oklepa bližine, saj »kamor greva, morava hoditi skupaj,/ da se ne bi

počakala v morilski zasedi,/ in morava se držati za roke,/ da ne bi skrivala orožja v dlaneh,/ kajti vse je smrtno v najini goli bližini ...» (*Spet se gledava s pripravljenimi telesi*, str. 10). Obstaja moranje, nujnost priklenjenosti na drugega, ne pa morebiti želja ali hotenje. Edino upanje, ki se poraja v nočeh, ki jih preživljata budna, prisescana drug na drugega, je, da bosta nekoč »v temi našla vse znane zaklone/ in med preizkušenimi sencami spolzela do meje/ brez strela v hrbet, živa« (*Pobeg*, str. 16). Vendar ta želja in upanje z jutrom ugasneta, kajti takrat zbrano vstaneta in izbrišeta »zadnji spomin« na morebitni pobeg. Subjekta sta ves čas razpeta na elastični liniji bližanja in oddaljevanja; bližina je zgolj spolni akt, potem pa: »Ohlajava se kot novorojenca, iztisnjena/ iz porodne poti. Kot skrčeni, izgorevajoči zvezdi,/ in ko se dotikava, je med nama čedalje več/ raskave skorje ...« (*Hlajenje*, str. 32). Vedno bolj se oddaljujeta, vedno bolj sta sama — do naslednjega ekstatičnega zblizanja, v katerem za hip pozabljata na samoto, pozabljata »brez občutka, da bi lahko minilo« (*Hlajenje*, str. 32). Vendar mine; in ravno zaradi tega, ker je vse zaman, ker nobeno zblizanje ne prinese trajnejše rešitve, je »ta bližina /.../ grozljiva« (*Priči*, str. 14), gola in smrtna. Vsak dan, ki ga preživita v svoji obsojenosti na skupaj, le še stopnjuje grozo. Vse, kar lahko storita, je, da preštevala dneve, »kot preštevajo mrtve po bitki« (*Izganca*, str. 15) in čakata na zadnji dan.

Preštevala bova dneve in sonce bo temnelo
ali pa nama bodo le motnele oči,
in počasi bova izgubila sence s telesa,
in bova mučno naga in bleda kot izganca,
in si ne bova več zmogla manjšati groze
in bo minil zadnji dan.

(*Izganca*, str. 15)

Romantični kliše 'skupaj za vedno' dobi pri Ihanu povsem negativne konotacije. Pomeni nevarno obsojenost, grozo, strah, počasno umiranje in tudi samoto, kajti končno spoznanje lirskega subjekta je: »Ta groza. Strah. Ko skupaj si naenkrat sam.« (*Brez not*, str. 57.) Kljub temu da je spoznanje vedno enako, lirski subjekt neprestano ponavlja eno in isto dejanje, ki postaja že ritualno. Ravno ponavljanje vedno istega prinaša vedno iste, znane rešitve, ki se očitno vsaj kratkoročno obnesejo. »Bistveno je vedeti/ in se kljub temu igrati staro, preprosto pravljico./ Darovati obred, katerega bogovi so že davno mrtvi./ Ravno zato.« (*O novih pesmih*, str. 27.)

Bogovi so sicer mrtvi ali vsaj odsotni, ljudje pa pač ne. Ker brez bogov/ Boga ni tistega onkraj, ki bi ljudem zagotavljal trdnost njihove eksistence, se je potrebno pač pretvarjati, da bivanje ima neki smisel. Treba se je igrati in se s tem osmisliti. Samo tako se da ubežati pred praznino gole eksistence v svetu brez metafizike.

Boga Ihan sicer ne zanika popolnoma. Bog vsekakor je, vendar na žalost tam, kjer nas ni:

Vem,
da smo od zgoraj samo gruča črnih mravelj
okoli krste.
Vsi po vrsti strmimo v nebo in gledamo avione,
ki vzletajo z letališča; /.../
/.../ vemo,
da od določene višine prenehamo biti tudi mravlje,
in smo vsi skupaj le še ena sama drobna pika
in potem nas sploh več ni.
Od tam se smehlja Bog.

(*Pogreb*, str. 52)

Mi se seveda vedno znova zaziramo v nebo, čeprav vemo, da je največ, kar lahko vidimo, zgolj praznina. In tudi Bog nas ne vidi, tudi mi smo zanj le praznina. Ihan je prekinil zvezo med človekom in Bogom. Postavil ju je tako daleč vsaksebi, da se drug drugega sploh ne zavedata. Še več: drug za drugega sploh ne obstajata. Zato na veliko uganko človeške eksistence ne more več odgovarjati Bog ali morda znanstveniki, ki so v moderni dobi postali nadomestek Boga in prevzeli nase njegovo dolžnost (ki ji niso dorasli), dati odgovor na vsako vprašanje, temveč je »najenostavnejšo razrešitev velike uganke sveta« ponudil vojak s puško, ki je »pokazal/ kako lahko preprosta, povsem navadna luknja/ v meso/ izprazni vse njihove teorije/ v okorno izkopano/ jamo/ nad katero ostane le še kamen/ preprosta, hladna rudnina ...« (*Luknja*, str. 47). Rešitev uganke je torej zelo preprosta (morda preveč preprosta): vse, kar je, je tu in zdaj, po tem ni ničesar več, nobenega onkraj, nobene tolažilne metafizike.

Vendar to ni popolnoma tragično spoznanje. Ihan nikakor ni nihilist; čeprav se tudi on včasih z grozo zazre niču v obraz, se mu ne pusti premagati. Prvi, že omenjeni odvodi iz nihilizma so ritualna ponavljanja, s katerimi se igramo staro pravljico in se pretvarjamo, da verjamemo v nekaj, za kar vemo, da ne obstaja. Drugi odvod, na katerega Ihan prisega, pa so otroci:

Najbolj pretresljiva iznajdba sveta so,
najmočnejša in po malem grozljiva,
kajti ko se oklenejo življenja,
mu hočejo brezpogojno služiti
in mu biti zvesti v še tako okrutni igri,
ki se zahteva od njih.
Z enako spretnostjo se v brazilskih kanalih umikajo
pred streli pobijalcev
in v samopostrežbi izbirajo svoj priljubljeni sladoled
z enako prisebnostjo obljublajo gospodarjem,
da bodo izmesili še več opek iz vroče, nezdrave gline
in se zahvaljujejo očetom za nov kičast
Barbie komplet
in pri tem bi jim lahko očitali celo malo hinavščine,
če ne bi vedeli, da je vse skupaj le njihova
strašna sla,
ki jih dela tako močne,
da jih z nobeno silo ni mogoče odtrgati od sveta,
in to bi jim lahko bil tudi največji očitek,
če ne bi bili edini, in brez njih praznina
kot pred začetkom sveta.

(*Otroci*, str. 64)

Iz perspektive odraslih so otroci rahlo grozljivi, saj se ne obremenjujejo z vprašanji bistva in biti, ki odrasle slej ko prej pripeljejo do spoznanj o paradoksalnosti, absurdnosti in nesmiselnosti eksistence. Otroci se zavestno oklepajo edinega smisla: živeti in preživeti, četudi je igra (=življenje) okrutna in brezupna. Samo zaradi te strašne sle po življenju so tako močni, nepremagljivi in edini. Oni so tisti, ki zapolnjujejo praznino, ki jo je povzročila odsotnost Boga. Individualna eksistenca sicer je problematična, absurдна in končna, toda smisel ji podeljuje nepretrgan kontinuum eksistenc, ki ga simbolizirajo otroci, nosilci življenja in njegovega smisla ter zapolnjevalci praznine. Ta smisel ostaja vsakemu posamezniku večinoma prikrit, kajti individuum se le težko zazre preko meja svoje gole eksistence.

Absurdnost sveta Ihan najjasneje razkriva v pesmih, kjer v opozicijo postavi perspektivi, ki sta si nasprotni. »Nasprotje, protislovje /.../ postavlja za temeljno zakonitost sveta, v katerem se vedno soočita dve nasprotni logiki.« (Žerjal, 408.) Ta ugotovitev najbrž v celoti velja za njegovo prvo

zbirko *Srebrnik*, ob kateri je tudi Andrej Blatnik zapisal, da je »svet Ihanove poezije svet relacij«. V *Ritmu* je pesmi s takšno strukturo manj, čeprav so še vedno značilne in pomenijo najbrž nekakšno stalnico Ihanove poezije.

Večkrat se je že govorilo,
da bi biki in bikoborci sklenili pakt:
biki bi z rogovi vedno zgrešili
najmanj za centimeter,
bikoborci pa bi se borili goloroki,
kar bi bilo videti izjemno tvegano in pogumno.
Sicer bi bil spopad prava rokoborba,
dovoljeni bi bili tudi nekateri udarci
iz boksa in karateja,
pač pa bi bilo nasprotnika prepovedano vleči za rep,
za ušesa in sploh uporabljati žaljive prijeme.
Rešitev se je vsem zdela izvrstna,
vendar je pakt propadel,
ker so biki zahtevali brezplačne vstopnice
za svoje navijače.

(*Biki*, str. 56)

Ena od pesmi s fabulativno strukturo je pesem *Biki*. Pesnik pripoveduje zgodbo o bikih in bikoborcih, ki je humorna in duhovita. Humornost je ena od značilnosti Ihanove poezije, ki pa bolj prihaja do izraza v prejšnjih dveh zbirkah. Vendar je humor le nekakšen celofan, v katerega zavije trpko spoznanje o svetu. Aleš Debeljak je že ob Ihanovi prvi zbirki ugotovil, da gre v njegovi poeziji za »umetnostno variacijo trpkosti«. Torej sta humor in duhovita ironija zgolj sredstvo avtorjevega distanciranja od obče tragike človekovega bivanja. Po drugi strani pa ravno preprosta fabulativnost, obogatena s humornimi toni, pesem približa bralcu, zato je duhovitost zagotovo eden od elementov, ki povečuje komunikativnost Ihanove poezije. Pod zabavno zgodbo o nezmožnosti sklenitve mirovnega pakta med biki in bikoborci se kaže ideja o svetu, v katerem so kompromisi popolnoma nemogoči. V opozicijo postavi dve sili, od katerih je vsaka nosilka svoje logike in svoje vrednostne opredelitve. Izravnava med njima preprosto ni mogoča, kajti nobena od obeh strani ni sposobna širšega uvida, ki bi presegal njen ozki, vase zaverovani horizont. Zgodba o bikih in bikoborcih torej dobi razsežnosti novodobne parabole o svetu nasprotij in protislovij brez možnosti izravnave. Nasprotni perspektivi, ki ju zastopajo na eni strani bikoborci in na drugi biki, sta enakovredni samo na videz, kajti človek je v odnosu do živali (bikov) seveda superioren, kar je jasno razvidno tudi iz pesmi (npr.: samo človek je bitje, ki lahko žali in se s tem postavlja na vzvišeno pozicijo; biki na prireditvah ne morejo imeti svojih navijačev ...). Iz perspektive objektivnega opazovalca, na katero se postavi pesnik, je tak položaj seveda komično-tragičen oziroma absurden. Značilno je, da je jezik pesmi izredno verističen, nepoetičen in nemetaforičen (asketski); pesem šele kot celota dobi pomen metafore paradoksalnega sveta, v katerega je ujeta sleherna eksistenca.

Pesmi, ki imajo podobno strukturo, so v *Ritmu* še *Škandal*, *Trgovina igrač*, *Niš ali Zakaj hočem v Evropo*, *Puškina mušica*, *Dimčki*, *O licenci*, *O zanesljivem kotu*, *Pogreb*, *Ritem sveta* ... Kot je že bilo povedano, je takšna struktura prevladujoča v prvih dveh zbirkah, medtem ko je v *Ritmu* Ihan svojo poetiko nadgradil. Iz vzvišenega položaja objektivnega opazovalca, ki išče rešitev iz absurdnosti sveta v distanciranem posmehovanju in smešenju, ironiji in včasih cinizmu, se je pomaknil bliže k svetu in zavestno priznal, da je tudi on del paradoksa. Čeprav se včasih posmehne tudi svoji goli eksistenci, pa vendarle v pesmih, kjer se izpostavi kot lirski subjekt, prevladujejo trpkejši, mračnejši, resnobnejši toni. V teh pesmih mu fabulativnost, pripovednost in opisnost razpadajo; v ospredje prihajajo lirska izpovednost, poetičnost in metaforičnost. Te značilnosti so najbolj izpostavljene v pesmih, ki obravnavajo odnos med moškim in žensko (*Modrasi*, *Strup*, *Rakete*, *Priči*,

Izgnanca, Odlitki, Hlajenje ...), in v tistih, ki problematizirajo vprašanje smrti (*Ledeni dih, Melodija ...*). Širše zaledje obojih je seveda eksistencialno. Ihanove pesmi bi torej lahko razdelili v dva sklopa: v sklop pripovednih in v sklop izpovednih pesmi, pri čemer bi pravzaprav upoštevali le strukturo pesmi oziroma njihov oblikovni postopek. Kljub tej dvodelitvi pa tematsko jedro vseh pesmi ostaja enako: vprašanje eksistence in njena razpetost med smislom in nesmisлом, redom in kaosom, bližino in samoto, iskanjem in beganjem, ljubeznijo in smrtjo ...

Naslov zbirke je *Ritem*, kar sugerira enakomernost, ubranost, umerjenost, urejenost, harmoničnost. To je v absolutnem nasprotju s paradoksnostjo in absurdnostjo eksistence in sveta, ki ju kot temeljno spoznanje sporočajo pesmi v zbirki. Zdi se, da je pesem *Ritem sveta*, ki je v zbirki na triintridesetem mestu, tista pesem ključ, v kateri se kaže temeljno nasprotje, ki je izhodišče vse absurdnosti:

To se mi je vedno zdela največja zvijača:
da si zavrtel planet kot vrtavko okoli sonca
in je zato v istem trenutku nekje ura šest zjutraj,
nekje poldne in nekje šest zvečer,
in ljudje neprestano, vsako sekundo umirajo
in se rojevajo,
ubijajo, se ljubijo, čakajo v zasedi, jadrajo,
nabirajo pomladno cvetje, se sončijo na plaži,
posiljujejo, gledajo Atlantik iz aviona,
in vsaka od slik nepretrgano polzi s sveta
kot iz luknje mesoreznice in ne pustiš,
da bi katerakoli vsaj za trenutek obstala,
da bi se prekinila, umirila in premišljeno začela
novo zgodbo, o kateri sanja pijani filozof,
ko konča predavanje in začne v gostilni jokati
zaradi sveta, ki je ustvarjen brez ritma.

(*Ritem sveta*, str. 41)

Naslov pesmi zagotavlja, da svet ima ritem. Ta ritem je tekoč, neprekinjen in kontinuiran. Ihan postavi drugo nasproti drugemu dve načeli: ritmični tok življenja, ki se nikoli ne ustavi, ampak se neprenehoma brez prestanka nadaljuje, in pijanega filozofa, ki trdi, da svet nima ritma. Filozof, intelektualec in racionalist, s svojim razumskim pristopom ni sposoben ugledati ritma sveta, najbrž ga niti ne more ugledati (prim. tudi pesem *Filozof*). Zakaj? Ker gre za »največjo zvijačo« tistega, ki je svet ustvaril, tistega, ki je »zavrtel planet kot vrtavko«. Noben nov začetek ni mogoč, kajti vsaka zgodba je nadaljevanje neke prejšnje in tako nazaj vse do prazачetka, ko se je nekdo v neki naključni igri poigral s planetom vrtavko in svetu ustvaril ritem. In ritem ni nekaj, do česar se dokoplješ z razumom in s težavno filozofijo; ritem je preprosta stvar občutka.

Ritem, ki pomeni kontinuirano urejenost, lahko razumemo tudi kot metaforo za smisel. Svet torej nekje v svojem jedru in svojem začetku je smislen. V tem pa po Ihanu očitno tiči izhodišče temeljne paradoksalnosti in absurdnosti, saj posameznik, omejen s svojo lastno eksistenco in njeno problematičnostjo, ni sposoben širšega uvida, ki bi mu omogočil spoznanje, da je smisel njegovega bivanja utemeljen v nepretrgani kontinuiteti eksistence sveta, ki se je začela z naključno igro. Čeprav se včasih približa spoznanju, da je bistvo vsega pravzaprav v igri (»Bistveno je vedeti/ in se kljub temu igrati staro, preprosto pravljico ...«, *O novih pesmih*, str. 27), tega spoznanja ne more sprejeti kot apriorni smisel sveta, ki bi lahko bil resničen. O njem govori kot o preprosti pravljici. Bistvo sveta prestavi pravzaprav v povsem drugo točko: po mnenju lirskega subjekta je bistvo namreč vedeti, da gre za nesmisel, in se igrati, da gre za smisel. Z razumom (glagol vedeti) išče subjekt osmislitev, vendar se mu ta vedno znova izmika, saj je razumska pot očitno popolnoma napačna in lahko privede le do spoznanja nesmisla. Bistvo je očitno v občutenju kontinuiranega

ritma, ki je lahko edini pravi osmislevalac bivanja in sveta. (Morda subjekt to v sebi sluti in se ravno zato tako vztrajno zateka v čutne spolne akte, ki so že sami po sebi ritmični, hkrati pa z nenehnimi ponovitvami ustvarjajo še neki višji ritem; vendar pa ne prinesejo trajne rešitve in osmislenja, ker subjektu stoji na poti razum, ki se ritmu ni sposoben predati. Poleg tega subjekt razuma tudi ne more zanikati ali odstraniti, zato je obsojen na večno drsenje na črti čutnost — razum.)

Ritem se je začel zaradi razposajene igre Boga. Igra je tista, ki je skupna Bogu in otrokom. Zato so lahko otroci v Ihanovi poeziji postali edini nosilci smisla, kontinuitete in ritma ter zapolnili praznino, ki jo je zapustil Bog. V njihovi sli po življenju, ki je zanje vedno zgolj igra, se kljub navidezni nesmiselnosti kaže edini možni smisel (*Otroci*, str. 64); in vsako navidez smiselno iskanje odraslega subjekta se vedno znova izkaže za nesmiselno. Opraviti imamo torej z večnim paradoksom, ki ne bo nikoli izravnal, kajti vsak otrok slej ko prej postane odrasel subjekt, pozabljač na otroške igre in spopadajoč se z goloto svoje eksistence. Temeljno spoznanje o svetu, ki ga poda Ihanova poezija, je absurdnost. Ihan za to absurdnost najde razlog, in sicer v nezmožnosti uvida ritma sveta; ne ponuja pa rešitve iz tega stanja in noče reševati vprašanja človekove eksistence. »Ne vem, zakaj bi uboga poezija morala odgovarjati na taka vprašanja,« pravi Ihan v nekem intervjuju in s tem (vsaj svoji) poeziji odreka vsakršno odgovornost. Kljub temu njegova poezija sporoča, da se pod (navideznimi) kaosom, absurdnostjo in nesmiselom skriva neki smisel, ki pa bo za vedno ostal skrit. Nobena znanost, nobena filozofija in nobena poezija tega ne bo spremenila, kajti vsakemu zadnjemu odgovoru vedno sledi še poslednje vprašanje. Največ, kar lahko subjekt stori, je, da vztraja v absurdnosti neuvidenega ritma sveta.

Kljub temeljnemu spoznanju o absurdnosti sveta je potrebno poudariti, da Ihanova poezija noče biti tragična, brezupna, mračna, noče biti nosilka negativitet. Njegova poezija, kljub temu da živi v svetu brez stabilnega etosa, trdno ostaja na strani življenja, zato je po svojem bistvu zagotovo vitalistična. Vedno najde moč, da vsaki pesmi, ki razkriva tragiko človekovega bivanja, »vzporedno / napiše/ še eno, drugačno pesem« (*O novih pesmih*, str. 27). Vsakemu brezupnemu stanju zna Ihan poiskati polarno dvojico v igrivem veselju in navdušenju nad življenjem, zato nikoli ne zdrkne v črni pesimizem, ampak poskrbi, da kljub vsemu ostaja optimist, ki se je sposoben smejeti v brk vsem in vsakomur, tudi sebi (na primer v pesmi *Kozmologija*, str. 60).

Literatura

- Ihan, Alojz (1986). Srebrnik. Ljubljana: Književna mladina Slovenije.
 Ihan, Alojz (1989). Igralci pokra. Ljubljana: Cankarjeva založba.
 Ihan, Alojz (1993). Ritem. Celovec-Salzburg: Založba Wieser.
 Ihan, Alojz (1995). Južno dekle. Ljubljana: Mihelač.
 Blatnik, Andrej (1986). Generacija brez metafore. V: Alojz Ihan: Srebrnik. Ljubljana: Književna mladina Slovenije. 105-110.
 Debeljak, Aleš (1988). Melanholične figure. Eseji o književnosti. (Zbirka Krt 55). Ljubljana. 26-27, 102-103.
 Paternu, Boris (1989). Sodobna slovenska poezija kot evolucijski problem. V: Obdobja in slogi v slovenski književnosti. Ljubljana: Mladinska knjiga, 195-224.
 Poniž, Denis (1989). Mlada slovenska poezija sedemdesetih in osemdesetih let. Celovec: Mohorjeva založba.
 Štoka, Tea (1990). Minima moralia. Pogovor z Alojzom Ihanom. V: Začasno bivališče. Portreti mlade književne generacije 80-ih let. Zbirka Aleph/27. Ljubljana, 130-139.
 Žerjal, Vita (1987). Nenavadna zaznava resničnosti. Slavistična revija 35/4, 403-413.

Irena Grčar
Ljubljana

Jezik in slovstvo, Letnik 42, 96/97, št. 6

Irena Novak - Popov

UDK 821.163.6.09-193.3"19"

UDK 811.163.6'373.612.2

PRISPEVEK K ANALIZI METAFORE V SONETU POSTMODERNIZMA

Razprava je posvečena segmentu sodobne slovenske poezije, in sicer sonetu. V tej stalni pesniški obliki bo predmet pozornosti organizacija vsebine, s katero se na najbolj zgoščen način urešnjuje bogastvo smisla. Raznereje med estetiklo oblike in oblikovanjem pregnantne vsebine bo prikazano ob treh sodobnih pesnikih (B. A. Novak, M. Jesih, M. Dekleva), ki gojijo klasični sonet, njihov sonetni opus pa je za slovensko poezijo razvojno relevanten. S tem se nadaljuje analiza, ki je bila za simpozij Sonet in sonetni venec opravljena na sonetih iz obdobja romantike, realizma, moderne, ekspresionizma, nove stvarnosti in povojnega modernizma.

Jezik in slovstvo, Letnik 42, 96/97, št. 6

Tomaž Sajovic

UDK 821.163.6.081:811.163.6'42

PREŠEREN, HISTORIZEM IN ARGUMENTACIJA

Izhodišče razprave predstavljajo nekatere pomembne značilnosti soneta: oblikovna in vsebinska dvodelnost, argumentacija oziroma utemeljevanje pesnikovega spoznanja in ožvitev sonetne oblike ob koncu 18. in v 19. stoletju — obdobju, ki ga je zaznamoval duhovni in umetniški pojav historizma. Razprava skuša na zgledih iz slovenske pripovedne proze v drugi polovici 19. stoletja, Prešernovih sonetov in na podlagi umetnostozgodovinskih spoznanj z jezikoslovnimi metodami dokazati, da so v historizmu vse tri značilnosti med seboj povezane in da se ta zmes začne razkrajati šele s predhodništvom moderne (Kersnik, Tavčar) in s samo moderno.

Jezik in slovstvo, Letnik 42, 96/97, št. 6

Polona Gantar

UDK 811.163.6'373.7

SKLADENJSKA IN POMENSKOSESTAVINSKA TIPOLOGIJA GLAGOLSKIH IN PRISLOVNIH REKEL

Presojanje glagolskih rek el s skladenjskega vidika nam omogoča ločevanje prostih besednih zvez od frazeoloških, in sicer glede na stopnjo pomenske blokirnosti desnega aktantskega mesta; to je nameč lahko omejeno zgolj z inenskim kategorijami ali pa določeno s konkretnim pomenom; v zvezi s tem se odpira tudi vprašanje omejevanja glagolskega rek la — odvisnost pomena glagolskega frazema od osebkovega mesta napoveduje stavčni frazem — rečenco.

Tipologija prislovnih rek el prinaša temeljne pomenske skupine, ki ustrezajo prostim prislovnim besednim zvezam, na podlagi skladenjskih razmerij med prvimi prislovnih rek el pa je mogoče ugotoviti (a) frazeološko vključenost ali izključenost pomenskega jedra, (b) razpoznavnost besedne zveze kot frazeološke in (c) potencialno večpomenskost prislovnih rek el v odvisnosti od glagolskega jedra.

Jezik in slovsstvo, Vol. XLII (1996/97), No. 6

Tomaž Sajovic

UDK 821.163.6.081:811.163.6'42

PREŠEREN, HISTORISM AND ARGUMENTATION

The starting point of the article is some important characteristics of the sonnet: the bipartite structure of form and content, argumentation and justification of the poet's insight, and the revival of the sonnet in late 18th and 19th century — the period marked by historicism as a spiritual and art phenomenon. Using examples from the Slovene narrative prose of the second half of the 19th century, Prešeren's sonnets and premises of literary history, linguistic methods of analysis are applied in an attempt to show that in historicism the three features come together and that the mixture begins to dissolve only in the pre-modernist (Kersnik, Tavčar) and modernist period.

Jezik in slovsstvo, Vol. XLII (1996/97), No. 6

Irena Novak - Popov

UDK 821.163.6.09-193.3"19"
UDK 811.163.6'373.612.2

A CONTRIBUTION TO THE ANALYSIS OF THE POST-MODERNIST SONNET METAPHOR

The article discusses a segment of contemporary Slovene poetry, viz. the sonnet. It focuses on the organisation of content which allows for the most condensed expression of the rich meaning. The relation between the aesthetics of the form and the shaping of the pregnant content is illustrated using classical sonnets of three contemporary poets (B. A. Novak, M. Jesih, M. Dekleva) whose productions are significant in terms of their contribution to the development of Slovene poetry. Thus the article is a continuation of an earlier analysis of sonnets from the periods of romanticism, realism, modernism, expressionism, »New Reality« and post-war modernism conducted for the symposium on »the Sonnet and the Wreath of Sonnets«.

Jezik in slovsstvo, Vol. XLII (1996/97), No. 6

Polona Gantar

UDK 811.163.6'373.7

SYNTACTIC AND SEMANTIC COMPONENTIAL TYPOLOGY OF VERBAL AND ADVERBIAL PHRASEMES

A syntactic analysis of verbal phrasemes allows us to distinguish between simple and phrasological units, the criterion being the degree of semantic constraint on the right argument position; this position can be either constrained only with nominal categories or semantically specified; this raises the questions of the limitations of the verbal phraseme, the semantic dependence of the verbal phraseme on the subject position suggesting the existence of a clausal phraseme (»rečnica« in Slovene).

A typological classification of adverbial phrasemes contains basic semantic groups corresponding to simple adverbial phrasemes, while the syntactic relations among their constituents allow us to recognise (a) phrasological inclusion/exclusion of the semantic nucleus; (b) the phrasological nature of a phrase, and (c) potential polysemy of adverbial phrasemes depending on the verbal nucleus.