UDK 811.16+821.16.09(05)

ISSN 0350-6894

SLAVISTIČNA REVIJA

ČASOPIS ZA JEZIKOSLOVJE IN LITERARNE VEDE
JOURNAL FOR LINGUISTICS AND LITERARY STUDIES

SRL 2000 3

IZDAJA – ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

SRL	LETNIK 48	ŠT. 3	STR. 221–361	LJUBLJANA	JUL.–SEP. 2000

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA V LJUBLJANI

VSEBINA

RAZPRAVE

Miha JAVORNIK, Dvosvetnost *Pikove dame* (O ustvarjalnosti A. S. Puškina) 221
Andreja ŽELE, Pojmovanje vezljivosti v tujem jezikoslovju 245
Blaž PODLESNIK, *Bronasti jezdec* Puškina in *Leto tisoč devetsto trinajst* Ahmatove – dve peterburški povesti 265
Jasna HONZAK JAHIČ, Nastajanje in oblikovanje slovenskega športnega izrazja 285
Alojzija ZUPAN SOSIČ, Pravljični roman 309
Matevž KOS, Župančič in Nietzsche 331

OCENE – ZAPISKI – POROČILA – GRADIVO

Tomo KOROŠEC, Alojz Jedlička (1912–2000) 349
Andrej SKUBIC, M. A. K. Halliday: *An Introduction to Functional Grammar* (Poskus funkcijske slovnice angleškega jezika) 351
Vita ŽERJAL PAVLIN, Medbesedilnost teoretično in »praktično« (Marko Juvan: *Vezi besedila*. Ljubljana, 2000) 357

CONTENTS

ARTICLES

Miha JAVORNIK, The Dual Worlds of *The Queen of Spades* (On A. S. Pushkin's Creativity) 221
Andreja ŽELE, On the Concept of Valency in Foreign Linguistics 245
Blaž PODLESNIK, Pushkin's *Bronze Horseman* and Akhmatova's *1913* – Two St. Petersburg Stories 265
Jasna HONZAK JAHIC, The Beginnings and Development of Slovene Sports Terminology 285
Alojzija ZUPAN SOSIC, The Fairy-Tale Novel 309
Matevž KOS, Župančič and Nietzsche 331

REVIEWS – NOTES – REPORTS – MATERIALS

Tomo KOROŠEC, Alojz Jedlička (1912-2000) 349
Andrej SKUBIC, M. A. K. Halliday: *An Introduction to Functional Grammar* (An Attempt at a Functional Grammar of English) 351
Vita ŽERJAL PAVLIN, Theoretical and »Practical« Intertextuality (Marko Juvan: *Vezi besedila*. Ljubljana, 2000) 357

© 2000, Slavistična revija (SRL)
http://www.ff.uni-lj.si/sr/index.html

Uredniški odbor–Editorial Board: Varja Cvetko Orešnik, Aleksandra Derganc, Miran Hladnik, Marko Juvan, Tomo Korošec (**odgovorni urednik–Executive Editor**), Irena Orel, Vladimir Osolnik, Aleksander Skaza (**glavni urednik za literarne vede–Editor in Chief for Literary Studies**), Ada Vidovič Muha (**glavna urednica za jezikoslovje–Editor in Chief for Linguistics**).
Tehnični urednik–Tehnical Editor: Vojko Gorjanc.
Časopisni svet–Advisory Council: Zoltan Jan, Janko Kos, Jože Pogačnik, Jože Toporišič, Franc Zadravec.
Naslov uredništva–Address: Slavistična revija, Aškerčeva 2/II, 1000 Ljubljana, Slovenija.
Žiroračun pri Slavističnem društvu Slovenije: 50100-678-45265 (za SR). Naročnina velja do odpovedi. Odpovedi le ob koncu leta. Cena letnika za posameznike 4.000 SIT, za člane Slavističnega društva Slovenije 3.000 SIT, za študente 2.000 SIT, za inštitucije in knjigarne 6.000 SIT. – Price of yearly subscription for foreign countries 38 USA $.
Natisnil–Printed by: Tiskarna Pleško, d. o. o., Ljubljana. **Naklada–Circulation:** 1250 izvodov – 1250 copies.
ISSN 0350-6894

91191

UDK 821.161.1.09
Miha Javornik
Filozofska fakulteta v Ljubljani

DVOSVETNOST *PIKOVE DAME*
(O ustvarjalnosti A. S. Puškina)

Razprava temelji na poetološki analizi Puškinove novele. V odkrivanju osnovnih konstrukcijskih postopkov se izkaže, da je *Pikova dama* natančno in logično konstruiran tekst, ki razkriva bistvene nazorske opredelitve Puškina v zrelem obdobju ustvarjanja, hkrati pa ponuja pot k odkrivanju temeljnih značilnosti ruske kulture v celoti.

The paper is based on a poetological analysis of a Pushkin novel. Through the discovery of the basic construction processes it becomes evident that *The Queen of Spades* is a logically constructed text, which unveils Pushkin's essential views during the mature period of his creative work, as well as opens a path to exploring the fundamental characteristics of Russian culture as a whole.

Pikova dama je delo, napisano 1833. – tj. v času, ko nastajajo tako pomembna Puškinova dela kot (omenim naj le nekatera): *Bronasti jezdec* (1832–33), *Dubrovski* (1832–33), *Zgodovina Petra* (Velikega) (1835), *Zgodovina Pugačeva* (1834), *Stotnikova hči* (1833–36). Že povprečen poznavalec Puškinovih del iz prve polovice tridesetih let bo ugotovil, da Puškin skorajda praviloma v daljši literarni formi obravnava tematiko iz različnih obdobij ruske zgodovine. Kaj potemtakem počne med omenjenimi deli *Pikova dama*, ki – vsaj na prvi pogled – nima nič skupnega z *zgodovinskostjo*?

Zanimanje za zgodovino se pojavi pri Puškinu že v dvajsetih letih (npr. *Boris Godunov*, 1825), v tridesetih pa zgodovina postaja osrednja tema, ki pomembno vpliva na življenjski nazor pesnika. Označimo ga lahko kot prehod od romantične koncepcije k t. i. objektivnemu prikazu tako preteklega kot sedanjega sveta. V Puškinovem razumevanju zgodovine gledano shematično prevladujeta dve perspektivi: 1) v zgodnjih dvajsetih letih razume zgodovino kot razvojno zakonitost, ta razvoj pa uteleša Peter Veliki kot razsvetljenec, ki je evropeiziral Rusijo. Človek in zgodovina sta tesno prepletena, vsakršni poskusi posameznika, da bi udejanil svojo srečo in individualnost zunaj zgodovinskih zakonitosti, se izkažejo za pogubne – ti so le oblika romantičnega egoizma, ki na noben način ne more preživeti:[1] zgodovina ohranja spomin le na tiste, ki so se brez izjeme spojili z zgodovinskim tokom. Oseba, ki sicer v realnosti ne obstaja več, postane nato sama zgodovina in je kot taka večna; 2) v tridesetih letih zgodovina ni več razumljena le kot nekaj, kar je nasprotno načelu zasebnega oz. individualnega. Puškina vse bolj zanima vsakdanje življenje, prebira dnevniške zapise običajnih ljudi, zbira anekdote iz ruskega vsakdana 18. stoletja, ki nudijo gradivo za kroniko ruskega/peterburškega življenja.[2] Razmišljanje o zgodovini gre tako v tridesetih

[1] Prim. npr. Puškinovo poemo *Poltava*.

[2] Prim. Ю. М. Лотман, *Пушкин*, Санкт–Петербург, 1995, 170.

letih v dve smeri: Puškina še vedno zanimajo prelomni zgodovinski dogodki oz. ljudje, ki so pomembno začrtali smernice ruski zgodovini (vladavina Petra Velikega, Borisa Godunova, upor Pugačeva), hkrati pa se veča njegovo zanimanje za življenje konkretnih, *malih* ljudi. Po njegovem se šele v prepletu teh življenj, ki reflektirajo preteklost, riše zgodovinska specifika. Puškin vidi človeško družbo kot rezultat neprekinjenega zgodovinskega razvoja, ki temelji na določenih zakonitostih.

Puškinovo razumevanje zgodovine, kot se kaže v tridesetih letih, pomeni odstop od romantične revolucionarnosti, od fantastičnih idej o družbeni preobrazbi. Romantične iluzije zamenjuje groba resnica zgodovine, kot pravi Lotman v knjigi o Puškinu.[3] Zgodovine ne razume kot nekaj statičnega (kakor je bilo v tedanjih zgodovinskih razumevanjih pogosto), temveč kot dinamičen proces, ki reflektira življenje konkretnih ljudi.

Trideseta leta v ustvarjalnosti Puškina so prelomnega značaja. Če je roman *Jevgenij Onjegin* na svojevrsten način sklenil etapo v pesniški evoluciji Puškina,[4] so *male tragedije* in *Povesti pokojnega Ivana P. Belkina* (prvo zaključeno prozno delo Puškina) naznanjali novo etapo v ustvarjalnosti. Puškinova spremenjena optika, kjer dobiva osrednje mesto psihološko motiviran literarni lik, postavljen v kontekst družbenega okolja, se kaže tudi v spremenjenih žanrskih karakteristikah. Po eni strani se te spremembe kažejo kot prehod od poezije k prozi, po drugi kot zavesten poskus ustvariti roman.[5]

Če upoštevamo Puškinove idejne nazore v tridesetih letih, lahko postavimo naslednjo hipotezo: v *Pikovi dami* bo govor o malem človeku, liki bodo psihološko motivirani, postavljeni v zgodovinski kontekst; vprašanje zgodovinskosti bo predstavljeno kot razmerje statično – dinamično, v strukturi pripovedi naj bi bile vidne zakonitosti *romanesknega*.

Za uvod k obravnavi teksta si pomagajmo še s tremi mnenji.

Če je V. G. Belinski v letu 1834 odrekal povesti umetniškost, češ da gre za pravljico oz nekakšno basen, o njej 1846 izreče naslednje besede:

> «Пиковая дама» – собственно не повесть, а мастерской рассказ. В ней удивительно верно очерчена старая графиня, ее воспитанница, их отношения и сильный, но демонический–егоистический характер Германа. Собственно, это не повесть, а анекдот: для повести содержание «Пиковой дамы» слишком исключительно и случайно. Но рассказ – повторяем – верх мастерства.[6]

P. Annenkov v razmišljanju o *Pikovi dami* pravi, da gre za lahkotno in fantastično zgodbo, ki temelji na običajih in navadah, značilnih za Puškinovo

---

[3] Ю. М. Лотман, *prav tam*, 149.

[4] Po dobrih sedmih letih dela je bil roman v verzih *Jevgenij Onjegin* končan v začetku tridesetih let. Več o tem gl. Ю. М. Лотман, *prav tam,* 140–167.

[5] Gre za zamisel o *Romanu na kavkaških vodah* s kompleksnim avanturističnim sižejem, ki naj bi prikazoval različne sloje ruske družbe in naj bi bil nekakšen vzorec za roman Lermontova *Junak našega časa.*

[6] В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. 7, Москва, 1955, 577.

sodobnost. Fantastično zgodbo, vezljivo z družbenim kodeksom takratnega časa odlikuje Puškinov subtilen in lakoničen pesniški izraz:

> *Пиковая дама* произвела при появлении своем в 1834 г. всеобщий говор и перечитывалась, от пышных чертогов до скромных жилищ, с одинаковым наслаждением. Общий успех этого легкого и фатастического рассказа особенно объясняется тем, что в повести Пушкина есть черты современнных нравов, которые обозначены, по его обыкновению, чрезвычайно тонко и ясно.[7]

F. M. Dostojevski je o *Pikovi dami* zapisal:

> /.../ вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразно с его мировозрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром /.../ Вот это искусство![8]

Na osnovi navedkov razširimo uvodno hipotezo: *Pikova dama* je mojstrski prikaz življenja in sodobnih nravi v Puškinovem času na anekdotičen, jasen in prefinjen način, kjer ima zelo pomembno vlogo fantastika, pri tem pa se zabrisuje ločnica med tem, ali je fantastično le plod bolnega uma, ali pa gre za stik z drugim – onostranskim svetom.

***

Da bomo odgovorili na zastavljeni hipotezi, se je potrebno najprej podrobneje ustaviti pri prvih dveh poglavjih, ki sta za razumevanje *Pikove dame* posebnega pomena.

Naslov *Pikove dame* spremlja komentar: *Pikova dama pomeni skrivno zlohotnost. Najnovejša vedeževalna knjiga.*[9] Avtor že vnaprej vrednostno označi pikovo damo – kot karto, ki prinaša zle slutnje.

Vsako poglavje vpeljuje epigraf, za to razpravo pomemben je prvi: »V deževnih dneh so se zbirali često: Stavili – naj jim bog odpusti! – od sto do dvesto, in zmagovali in pisali dolge s kredo belo. Tako so v deževnih dneh opravljali resno delo.« (PD: 5).

Iz navedkov lahko sklepamo, da bo imelo dogajanje zvezo z vedo, ki je znanstveno nerazložljiva (vedeževanje),[10] govorilo pa naj bi tudi o dejanskosti, saj vemo, da je epigraf iz Puškinovih verzov, zapisanih v pismu leta 1828 prijatelju Vjazemskemu, v katerem prikazuje svoje (=dejansko) življenje.[11] Pričakujemo lahko, da bo tekst natančno in logično strukturiran.

---

[7] П. А. Анненков, *А. С. Пушкин. Материалы для его биографии,* С. –Петербург, 1873, 387.

[8] Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30–и томах, т. XXX, кн. 1,* Ленинград, 1988, 192.

[9] Vsi navedki so iz knjižice A. S. Puškin, *Pikova dama,* Ljubljana, 2000 (v nadaljevanju PD). Vse podčrtave so avtorske, razen če ni drugače navedeno. Nedopustno je, da novi slovenski prevod izpušča to avtorjevo izjemno pomembno oznako!

[10] Ruska besede гадать pomeni vedeževati, ugibati, domnevati.

[11] А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений, т. 14,* Москва, 1996, 26.

Na osnovi avtorjevih napotil lahko postavimo razmerje, okrog katerega se bo razvijalo dogajanje: karte ↔ dejanskost ↔ iracionalno.

Iz teksta takoj v nadaljevanju izvemo, da je osrednja tema pogovora res igra s kartami oz. – če smo natančnejši – ugotovimo, da imajo literarne osebe do igre različen odnos. Različnost porodi določen motiv:

1. Surin se pritožuje nad vzrokom svojih nenehnih izgub pri kartah, pripisuje jih nesrečni usodi: »Izgubil sem kot po navadi. Treba je priznati, da nimam sreče: igram mirandolja, nikoli ne izgubim glave, ne pustim se zmesti, a vendar ves čas izgubljam!« (PD: 5); (motiv: igra kot usoda/zakonitost).

2. Sogovorniku Narumovu se zdi Surinova reakcija presenetljiva in vredna začudenja: »In nikoli nisi podlegel skušnjavi? Nikoli nisi stavil na *rute*?« (PD: 5). Rečeno drugače: kaj nikoli nisi preizkusil usode? (motiv: preizkušanje usode/zakonitosti).

3. Vprašanje potegne za sabo govor o mladem inženirju Hermanu, ki še svoj živi dan ni vzel kart v roke. Hermana igra zelo privlači,[12] vendar je preračunljiv in – kot pravi sam – »Igra me zelo zanima (privlači – op. p.), /.../ toda ne morem žrtvovati nujno potrebnega v upanju, da pridobim nekaj, kar bi bilo odveč.« (PD: 6). (motiv/razmerje: strast – preračunljivost).

4. V odgovor racionalističnemu, logično utemeljenemu mnenju, ki ga sogovornik Tomski ne priznava, mu le-ta pove, kaj se je pripetilo njegovi babici – grofici, ki so jo zaradi njene lepote imenovali *Moskovska venera* (*la Venus moscovite*).[13] Zgodba o skrivnosti treh kart vzbudi pri poslušalstvu izjemno pozornost, dogodek označijo kot slučaj oz. pravljico. (PD: 8). (motiv: slučaj, fikcija).

5. Ob njihovem mnenju Tomski namigne, da mora biti v skrivnosti treh kart neko pravilo. Tega naj bi babica nekoč razkrila nekemu usmiljenja vrednemu mlademu možu, ki je stavil na zaporedje treh kart, priigral svoj denar nazaj in še več – imel je celo dobiček. (motiv: skrivnost kot zakonitost).

V prvem poglavju se napoveduje osrednja tema (igra s kartami), ki jo osvetljujejo literarni liki z različnih vidikov. Zariše se antiteza: slučaj – usoda, iracionalno (Hermanova strast) – razum (Hermanova preračunljivost), napove pa se motivni niz: igra → slučaj → zakonitost. Povežimo ga z razmerjem, postavljenim v uvodu (karte ↔ dejanskost ↔ iracionalno): v povesti bo govor o dejanskosti, ki ima zvezo z igro. Pri tem se zastavlja vprašanje, ali ima dejanskost zvezo z iracionalnim/slučajnim, ali pa se ta slučajnost kaže kot zakonitost/usoda.

---

[12] V originalu je rabljena sintagma *игра занимает меня сильно*. Glagol занимать slovenimo kot zavzemati, obsegati, osvajati, zabavati. Zdi se, da slovenski prevod *igra ga zelo zanima* ni ustrezen, še posebej, če vemo, da Hermana igra mrzlično vznemirja in je po duši kvartopirec – prim. PD:16. Gre za afektivno-emocionalni odnos do igre, kar pomeni, da je potrebno nadomestiti glagol *zanimati* z ekspresivnejšim izrazom – *privlačiti*.

[13] Če se osredotočimo le na sporočilo te anekdote (in zanemarimo pripovedovalčevo stilistično afektivno-emocionalno pripoved o odnosu dedka in babice), lahko povzamemo: grof Saint-Germain (človek različnih *kvalitet*) je razkril babici/grofici skrivnost – izkaže se, da je na grofovo sugestijo stavila na tri zmagovite karte in priigrala več kot čedno vsoto denarja.

Izkazalo se bo, da omenjeni motivi oz. razmerja tvorijo osrednje problemsko vozlišče.

Drugo poglavje vnese v pripoved nov zaplet. Tomski (prav ta, ki je pripovedoval anekdoto) namerava predstaviti babici (zdaj stari grofici) prijatelja – Narumova. Pogovoru prisostvuje grofičina rejenka, ki – navidez povsem slučajno – Tomskega vpraša, ali je njegov prijatelj inženir. Gospodična se na njegov nikalni odgovor zasmeje in ne spregovori niti besedice. Kmalu zatem – kot po slučaju – ugleda na ulici izza vogala mladega častnika in zalije jo rdečica. V nadaljevanju spremljamo pogovor grofice in varovanke, temu pa sledi prikaz gospodičninega življenja – izkaže se, da ima varovanka Lizaveta Ivanovna v družbi pomilovanja vredno vlogo, vsi jo poznajo, vendar je nihče ne opazi – v plesu sodeluje samo tedaj, ko ni nobene druge dame, da bi plesala *vis-à-vis*. Nato izvemo, da Lizaveta že teden dni opaža na ulici mladega moškega, ki vsak dan ob natanko določenem času strmi v okno, da ugleda Lizaveto, ta pa – vsakič, ko se približa oknu – postaja vse bolj vznemirjena zaradi njegovih dejanj. Čez teden dni se Lizaveta neznancu nasmehne, v njej se pričenja prebujati naklonjenost, ki prerašča v zaljubljenost. Izkaže se, da je mladenič izza vogala mladi inženir Herman, pripovedovalec se posveti orisu njegovega značaja in ga označi kot pretirano varčnega, na kariero osredotočenega porusenega Nemca, ki si ne privošči prav nobenega razkošja, hkrati pa je človek močnih strasti in plameneče domišljije. Izvemo, da mu je zgodba o treh kartah razburkala domišljijo. Razgret v svoji strasti se Herman prične spraševati, ali bi mu stara grofica razkrila skrivnost treh kart. Misel nanjo vsaj začasno odvrže, ko se oklene svojih trdnih, na razumu temelječih vrednot. Tavajoč po Peterburgu se – kot po slučaju – znajde pred neko hišo, za katero se izkaže, da je grofičina hiša. Herman vztrepeta. (PD: 10–17).

Videti je, da se v drugem poglavju poglabljajo v prvem poglavju zarisani motivi in razmerja: strast – preračunljivost, iracionalnost – racionalnost. Poseben pomen ponovno dobiva slučaj – ta ni več vezan le na igro s kartami, temveč na dejansko življenje. Je **slučaj**, da Lizaveta Ivanovna vpraša Tomskega, ali je njegov prijatelj inženir, da zardi ob pogledu na neznanca=inženirja pod oknom? Ali pa se v njenih reakcijah razkriva **usoda/zakonitost**, ki ima razumu nedostopno notranjo logiko? Na vprašanji ne moremo odgovoriti pritrdilno brez zadržka, lahko pa razberemo, kar je razvidno iz strukture teksta: očitno je v tem, da se Herman *naključno* pojavi pred grofičino hišo, neka logika, zakonitost, ki jo vodi Hermanova strast. O tem se prepričamo iz pripovedovalčevih besed: »Zavzdihnil je nad izgubo svojega sanjskega bogastva, šel znova tavat po mestu in se zopet znašel pred hišo grofice***. Zdelo se je, da ga tja vleče **neznana sila**.« (PD: 17). Nenazadnje se v njegovi perspektivi pričenja kazati tudi skrivnost treh kart, ki jo je še nedavno tega Herman označil za pravljico, kot (še) nepojasnjeno pravilo.

Avtor v drugem poglavju vpelje v pripoved nova lika: muhasto grofico in hišno mučenico Lizaveto Ivanovno. Vse kaže, da bomo priča novi temi: naklonjenost Lizavete Ivanovne do mladega častnika vodi pričakovanje k srečanju, ki naj bi (z vidika romantičnega kanona) preraslo v medsebojno ljubezen.

Iz analize prvih dveh poglavij lahko oblikujemo delni odgovor k prvi postavljeni hipotezi: v Pikovi dami sta oba osrednja lika[14] običajna, psihološko motivirana mala človeka.

Pot k drugim odgovorom omogoča vpogled v narativno strategijo *Pikove dame*. Zanimivo je, da Puškin v nadaljevanju pripovedi ne sledi povsem začrtani temi – igri s kartami. Pričakovali bi, da bo skrivnost pojasnjena, da bo več pozornosti namenjeno grofici, potem ko je anekdota o skrivnosti treh kart vzbudila izredno zanimanje poslušalcev. Namesto tega velja pozornost novim likom – Lizaveti, Hermanu, Tomskemu, o grofici, zdaj ne več *moskovski Veneri*, temveč nadležni starki, pa izvemo, da s svojo muhavostjo greni življenje vsem okoli nje, med njimi tudi rejenki Lizaveti Ivanovni. Opažamo, da liki v medsebojnih dialogih vnašajo v pogovor različne motive, ki nimajo zveze z osrednjo napovedano temo.[15] Povedno je, da se motivi ne razvijejo v teme, dobivajo pa vrednost kot sredstvo za podrobnejši psihološki prikaz literarnih likov.

Posebno vlogo pri karakterizaciji likov ima pripovedovalec, ki v introspekciji predstavi značajske poteze ne le osrednjih, temveč tudi stranskih likov.[16] Posebno pozoren je do Hermana in Lizavete. Iz pripovedovalčevega govora je videti, da je osrednji vzgib, ki vodi oba lika v dejanje, iracionalen,[17] kaže pa se kot konflikt med željo in dejanskostjo. Realizacija želje/strasti je v obeh primerih vezana na določeno **zakonitost** oz. konvencijo: Lizaveta s svojo reakcijo na Hermanovo ljubezensko pismo (kot da naključno!) ponavlja konvencijo, poznano iz tedanjih (sentimentalističnih ali romantičnih) romanov, to pa spretno izrabi Herman za svojo nakano.[18] A tudi s Hermanom se zgodi nekaj podobnega: v strasti do denarja skuša spremeniti slučaj (dobitek pri kombinaciji treh kart) v pravilo (=torej konvencijo), ne glede na to, da mu grofica zatrjuje, da je bilo vse samo šala.[19] Kot

---

[14] Herman, mlad in bolj kot ne revni inženir in Lizaveta, rejenka pri stari grofici.

[15] Prim. govor o že davno umrli grofičini prijateljici, o (ruskih)romanih, o odhodu s kočijo, o običajih pri plesu ipd. V Pikovi dami že predstavitev Lizavete Ivanovne ali grofice *** – ne glede na njeno *funkcijo* pri osvetljevanju Hermana kot glavnega lika – vzbuja pri pripovedovalcu posebno zanimanje, ki ni v nobeni povezavi z osrednjim dogajanjem.

[16] Zanimivo je, da se pripovedovalec posebej posveti Tomskemu, oz. njegovim občutjem, ki z osrednjo temo nimajo neposredne povezave: »Prav ta večer, na plesu, je bil Tomski slabe volje, ker se je mlada knežna Polina spogledovala z nekom drugim. Sklenil je, da se ji bo maščeval tako, da ji bo pokazal svojo ravnodušnost. Povabil je Lizaveto Ivanovno in plesal z njo neskončno dolgo mazurko /.../ Dama, ki si jo je Tomski izbral, je bila sama knežna***. Preplesala sta en krog več in knežna se je še enkrat zavrtela pred svojim stolom; to jima je dalo priložnost, da sta se spet pobotala. Ko se je Tomski vrnil na svoje mesto, ni več razmišljal ne o Hermanu ne o Lizaveti Ivanovni.« (PD: 26, 28).

[17] V Lizavetinem primeru je vzgib posledica seksualno-erotičnega imperativa, pri Hermanu je to strast, vezana s koristoljubnimi nameni.

[18] »Ko se je vrnila domov (Lizaveta Ivanovna – op. p.), je stekla v svojo sobo in izvlekla iz rokavice pismo: ni bilo zapečateno. Lizaveta Ivanovna ga je prebrala. V pismu je bila ljubezenska izpoved: nežna, spoštljiva in dobesedno prepisana iz nekega nemškega romana. A Lizaveta Ivanovna ni znala nemščine in bilo ji je zelo všeč. Vendar pa jo je pismo, ki ga je prejela, močno vznemirilo. Prvič se je spustila v skrivne in tesne odnose z mladim moškim /.../ Prelomil je pečat (Herman – op. p.) in zagledal svoje pismo ter odgovor Lizavete Ivanovne. Prav to je tudi pričakoval; odpravil se je domov, ves zaposlen s svojo nakano.« (PD: 18, 19).

da je tudi Herman žrtev nekakšne (neprave) intrige, ko se slučaj ne izkaže za pravilo, in v posledici Herman zblazni. S tem, ko želja oz. konvencija (sic!) ni izpolnjena (Herman ne ljubi Lizavete, pričakovana kombinacija treh kart ni zmagovita) je **usodno** porušeno pričakovanje.[20] Priča smo svojevrstnemu paradoksu: v iracionalnem išče lik pravilo, torej racionalno razlago – priča smo dvojnosti oz. mešanju dveh ravni.

Da gre res za mešanje dveh ravni, je videti v pripovedovalčevem govoru, ko poudari pomen racionalne motivacije. Ta prav tako upravičuje dejanje obeh likov: srečanje Lizavete s Hermanom oz. Hermana z grofico daje namreč obema osrednjima likoma možnost za prehod v drugačen, boljši položaj na družbeni lestvici. Na to opozarja tako pripovedovalec v svojem govoru kot literarni lik sam: Liza je bila »dostojanstvena, jasno se je zavedala svojega položaja in se je ozirala naokrog, v nestrpnem pričakovanju svojega **rešitelja**.« (PD: 14).[21] Hermanova motivacija je sicer drugačna, vendar je cilj soroden: »Preračunljivost, zmernost in delavnost: to so tri moje zveste karte, to je tisto, kar bo potrojilo, posedmerilo moje premoženje in mi prineslo mir in neodvisnost.« (PD: 16). Omenjene razumsko utemeljene misli se stikajo v tekstu z afektivno-emocionalnim, iracionalnim razmišljanjem, ki ga vodi strast. Prihaja do očitne dvojnosti: »'Kaj bi bilo', je razmišljal naslednji dan zvečer, ko je taval po Peterburgu, 'le kaj bi bilo, če bi mi stara grofica odkrila svojo skrivnost – ali če bi mi izdala tiste tri prave karte? Zakaj ne bi poskusil sreče?'« (PD: 16). Preplet racionalnega z iracionalnim zaokroži pripovedovalčeva misel: »Ta trenutek je odločil o njegovi usodi.« (PD: 17).

Dvojnost, ki smo ji priča tudi v psihološkem orisu obeh osrednjih likov,[22] neskladje med pričakovanjem/željo in dejanskostjo poraja v razvoju pripovedi dvosmiselnost, posledično pa čudnost, nenavadnost, ki pripelje do mešanja različnih svetov oz. perspektiv. S tega vidika je še posebej zanimiv preplet igre s kartami in dejanskosti v Hermanovi perspektivi: »Ko je zagledal mlado dekle, je rekel: 'Kako je vitka!... prava srčna trojka.' Vprašali so ga: 'Koliko je ura?' in

---

[19] »Herman je obmolknil. Videti je bilo, da je grofica razumela, kaj je hotel od nje; zdelo se mu je, da išče le besed za odgovor. 'To je bila šala!' je končno dejala. 'Prisegam vam, to je bila šala!'« (PD: 23).

[20] Več o razmerju konvencionalno – nekonvencionalno v nadaljevanju.

[21] Lizaveti, ki bere romane, a ne pozna nemških romanov, iz katerih je bila dobesedno prepisana Hermanova izpoved ljubezni, Hermanovo pismo vzbudi močno čustvo, ki pomeni zanjo *rešitev*. (Herman kot potencialni *odrešenik*). Podobno razmerje opažamo že v Puškinovem *Jevgeniju Onjeginu*. Tatjana, ki se identificira z liki iz literarnih del, napiše pod vplivom njej ljubljenih avtorjev pismo ljubljenemu junaku – Jevgeniju: «Воображаясь героиной / Своих возлюбленных творцов, / Кларисой, Юлией, Дельфиной, / Татьяна в тишине лесов / Одна с **опасной книгой** бродит / Она **в ней** ищет и находит / Свой тайный жар, свои мечты, / Плоды сердечной полноты, / Вздыхает и, себе присвоя / **Чужой восторг, чужую грусть**, / В забвенье шепчет наизусть / **Письмо** для милого героя...» (А. С. Пушкин, *Евгений Онегин*, Ленинград, 1963, 72). Tako Tatjana kot Liza se po silnem razočaranju zavedata svoje romantične predstave o zaljubljenosti in se srečno poročita, medtem ko postaneta oba moška lika (Jevgenij Onjegin in Herman) *žrtvi* samega sebe. Razmerje do literature oz. identifikacija Tatjane in Lizavete z literarnimi liki, ki jo uspešno presežeta, lahko razumemo kot Puškinovo parodiranje romantičnega kanona.

[22] In ne samo v prepletu fantastike in dejanskosti, na kar opozarja Dostojevski!

odgovoril je: 'Pet do sedmice.'« (PD: 34). Tudi pikova dama se mu pokaže kot stara grofica: »V tistem trenutku se mu je zazdelo, da mu je pikova dama pomežiknila in se mu nasmehnila. Presenetila ga je nenavadna podobnost... 'Starka!' je zakričal v grozi.'« (PD: 38). Preplet *svetov* je očiten, besede Čekalinskega ob dokončnem Hermanovem porazu, češ da je dama ubita, na simbolen način povežejo obe stvarnosti v eno. Dama je ubita pri kartah=je izgubila, tako kot tudi stare grofice ni več med živimi – in Herman ima občutek, da je on kriv njene smrti – da jo je torej ubil.[23]

Različni motivi, ki ne doživijo razvoja v povesti, večperspektivičnost, ki nastaja zaradi različnega gledišča literarnih likov, tega pa privzema tudi pripovedovalec, psihološka motivacija, dvojnost, nedorečenost, možnost večsmiselne razlage dogodkov so temeljne strukturne značilnosti povesti *Pikova dama*.

Očitno je, da struktura *Pikove dame* govori o pomembnih premikih, ki dinamizirajo novelistično strukturo. Če je v noveli tema zgrajena kot razmerje dogodek – postopek/odziv – ideja, stopi na prvo mesto v Puškinovi pripovedi ideja/strast, ki provocira reakcijo lika in šele nato izzove določene dogodke.[24] Da gre za odstop od novele, govorijo različni motivi, brez povezave z osrednjo temo, ki se sicer ne razvijejo v samostojne teme, vendar pričajo o poskusu, da se osamosvoji tudi stranski lik. Za novelo je značilno, da temelji na enem osrednjem dogodku, ki je vezan na osrednji literarni lik, medtem ko imajo stranski liki natančno določeno funkcijo v odnosu do dogodka oz. osrednjega lika. V *Pikovi dami* se ne kažejo le zarisi samostojnih tem, temveč tudi različne perspektive literarnih likov. Večperspektivičnost, raznojezičje oz. polifoničnost pa so po mnenju M. Bahtina temeljna značilnost romanesknega.[25]

Omenjene karakteristike romanesknega govorijo o Puškinovem prelomu z romantično estetiko in napovedujejo novo, družbenim spremembam primerno poetiko, ki vodi k velikim romanom ruskega realizma.[26]

---

[23] V slovenskem prevodu (v prevodu Vanje Slapar) se omenjena dvojnost izgubi. Zdi se, da je na tem mestu boljši prevod Vladimirja Levstika (1949), ki sledi originalu in ohrani besedno zvezo 'vaša dama je ubita'.

[24] M. O. Geršenzon v *Podobah preteklosti* piše: «Как верно изображен в *Пиковой даме* весь этот переход от внешнего обнаружения страсти через поступок (типичная для всякой страсти первая попытка осуществлена) к внутреннему ее разгару, где самый поступок своими многообразными последствиями весь идет на ее усиление.» (М. О. Гершензон, *Образы прошлого,* Москва, 1912, 75).

[25] »Roman kot celota je večstilen, raznoličen, raznoglasen pojav /.../ stil romana je združevanje jezikov; jezik romana je sestav 'jezikov' /.../ Beseda, ki se skozi tuje literarno, različno naglašeno območje prebija k svojemu pomenu in izrazu, pri tem pa sozveni in disonira z različnimi okolnostmi, lahko v tem dialogiziranem procesu izoblikuje svojo stilistično podobo in barvo. Taka je podoba *umetniške proze*, taka je tudi podoba *proze v romanu*.« (M. Bahtin, *Teorija romana*, Ljubljana, 1982, 45, 46, 59).

[26] Misel ne dopušča, da bi Puškinovo delo brez zadržkov umeščali v realizem. Parafrazirajmo navedek Dostojevskega o Pikovi dami: nobeno umetniško delo ni enoznačno in ga torej ne moremo uvrščati po določenem avtomatizmu.

Res je, da poetološka analiza razkriva značilnosti, ki jih po eni strani lahko štejemo k romantizmu, po drugi pa k realizmu. Rečeno nekoliko shematično, o bližini romantizmu govori

***

Puškin na začetku šestega poglavja *Pikove dame* zapiše: »Dve ideji, ki obsedata človeka, težko hkrati obstajata v njegovi naravi, tako kakor v fizičnem svetu dve telesi ne moreta zavzemati istega mesta.« (PD:34). Kot da je beseda pripovedovalca relativizirana, ko je v tekstu mogoče najti številne primere, ki govorijo o koliziji različnih *sil*. Pri tem ne gre toliko za različna, nezdružljiva protislovja (racionalno – iracionalno), temveč za njihov preplet, ki vodi v ambivalentnost vsega. Ponovno razširimo uvodno hipotezo, ko ugotavljamo, da v *Pikovi dami* ne gre le za kolizijo realnosti in fantastike, kjer se meja med enim in drugim zabrisuje. V nadaljevanju bomo predstavili, na katerih ravneh prihaja do medsebojnega prepleta. Zdi se, da je prav v dvojnosti, v hkratnem obstoju dveh idej, *ki sicer težko obstajata hkrati v človekovi naravi*, mogoče najti ključ k razumevanju Puškinovega dela.

Poetološka analiza pripelje do ugotovitve, da je v pripovedi osrednje organizatorično načelo teksta ambivalentna antiteza, ki hkrati govori tudi o specifičnem odnosu do sveta.[27] Pri tem ima posebno vlogo anekdota, ki povezuje dve sili, dve skrajnosti – tj. dva v temelju različna, vendar le načelno nasprotujoča si načina v sprejemanju dejanskosti. K prvemu načinu sodi gledišče in govor pripovedovalca o Hermanovi in Lizavetini *dogodivščini* kot o nizu vzročno-posledičnih povezav, ki reflektirajo realne družbeno-zgodovinske razmere; drugega predstavlja osmišljenje dogodkovnega niza v širših, splošnih zakonitostih, ki niso vezana le na konkretno zgodovinsko obdobje, temveč imajo metafizičen pomen.[28] *Pikova dama* je primer, ko se v tekstu spajajo omenjena (vsaj navidezno) nasprotujoča si načina uzaveščanja sveta, ki karakterizirajo človekovo zavest na različnih stopnjah razvoja in kulture. Govorimo o *zgodovinskem* in *mitološkem* mišljenju.[29]

---

motivika: fantastika, sanje, blaznost. Hkrati opažamo v pripovedi parodijo romantičnega kanona – nazoren primer je pismo, ki je v romantizmu način komunikacije (izpovedovanja ljubezni) *par excellence*, v pripovedi pa je njegova funkcija degradirana, ko je pismo uporabljeno kot sredstvo za doseganje povsem profanega Hermanovega namena – izvabiti iz grofice skrivnost in si pridobiti v igri premoženje. Tudi osrednji lik (Herman) ni noben romantični sanjač, pustolovec ali zaljubljenec (navkljub njegovi strasti, ki je tipično romantičen motiv). Avtor prikazuje njegovo duševnost (njegova dejanja so psihološko motivirana) ter z občutjem za nadrobnosti ustvarja predstavo o stvarnosti (navaja celo avtorja slike, ki visi na steni v grofičini spalnici, opozarja na dosežke tedanje znanosti – prim. PD: 21–22) – v tem je zagotovo blizu realističnemu prikazu sveta.

[27] Strukturni model boja z nasprotujočimi se silami je princip, ki ga je nedvomno mogoče povezovati z estetiko romantizma – gre za romantično preosmišljanje pomena harmonije. Pogosto je pesniška podoba protislovja upodobljena v romantizmu kot boj dveh nasprotujočih se kozmičnih sil.

[28] Tudi portret osrednjega lika je zaznamovan s številnimi protislovnostmi, o katerih govori Tomski, ko karakterizira Hermana: »'Ta Herman,' je nadaljeval Tomski, 'je kot iz romana: od strani je podoben Napoleonu, njegova duša pa je Mefistova.'« (PD: 27). Dejansko živeči človek (Napoleon) je postavljen ob bok običajnemu preprostemu človeku (Herman), konkretni zgodovinski osebi (Napoleonu) pa je nasproti postavljen metafizični lik (Mefisto), ki ga razumemo kot personifikacijo zla. Nepričakovano drzna primerjava Hermana z Napoleonom in Mefistom – po svojem značaju protislovna – napoveduje katastrofo Hermanu, saj vendar dve negibni ideji težko obstajata hkrati, takisto, kakor v fizičnem svetu ne moreta dve telesi zavzemati istih mest (prim. PD: 34).

Upoštevaje ugotovitev o ambivalentni antitezi kot o osrednjem postopku in hkrati načinu razumevanja sveta, lahko pričakujemo, da se bosta tudi mitološki in zgodovinski aspekt v *Pikovi dami* povezovala v eno. Povest je strukturirana tako, da vodi – bodisi z ene bodisi z druge perspektive – k razpletu uvodne uganke (skrivnosti treh kart), torej jo je dejansko mogoče razlagati najmanj na dva načina, kar ugotavlja že Dostojevski, ko poudarja, da lahko nenavadne dogodke po smrti grofice pripišemo Hermanovi bolni domišljiji, lahko pa jih razumemo kot stik dveh svetov – realnega in fantastičnega. Prihaja do dvojnosti oz. ambivalentnosti – hkrati, ko se nekaj kaže kot resnica, je ta v naslednjem trenutku relativizirana in tako vprašljiva. Značilno je, da v razvoju pripovedi ostajajo tako literarni liki kot bralec vseskozi **na meji** med eno in drugo možnostjo razlage: fantastično postaja realno, realno postaja fantastično, mitološko se prepleta z zgodovinskim, zgodovinsko z mitološkim.[30]

Poglejmo, v čem se kaže karakteristika zgodovinskega mišljenja. Značilna zanj je predstava o svetu kot o logično zgrajeni hierarhiji elementov (objektov), kjer ti ohranjajo svoje lastnosti, ne glede na časovno-prostorsko spremembo. Logika temelji na razumsko preverljivih dejstvih, kjer veljajo zakonitosti, vezane na določen, **dogovorni** način sprejemanja sveta. Najpogosteje se ta dogovornost udejanja kot konvencija, ta pa ima (kot smo že opozorili) v *Pikovi dami* poseben pomen. Značilnosti konvencije ne vidimo le v Lizavetini predstavi ljubezenskega razmerja[31] oz. v pričakovanju Hermanove zmage, ko meni, da pozna skrivnost treh kart,[32] kaže se tudi v predstavitvi igre s kartami[33] ter v govoru o plesu.[34]

---

[29] Pri razumevanju mitološkega mišljenja izhajamo iz opredelitev A. M. Pjatigorskega, V. V. Ivanova, D. M. Segala, S. Averinceva in K. Junga. Tako razumemo mit (oz. mitološko mišljenje) kot način v sprejemanju sveta, ki se oblikuje v družbeni skupini kot odgovor na vprašanja o obstoju sveta in človeka. Zanj je značilna zveza s t. i. arhetipi mitskega mišljenja, ki pričajo o prvobitnih nezavednih, iracionalnih predstavah o človeku in svetu. Pri tem sledimo misli, da so miti produkt dorefleksivne kolektivne ustvarjalnosti, ki dojemajo dejanskost v čustvenih podobah – konkretnih personifikacijah in predstavah, ki so v zavesti razumljene kot nekaj povsem realnega. Mitološko mišljenje obravnavamo kot nekaj povsem ekvivalentnega z znanostjo – kot celovit sistem, ki govori o nezavednem načinu sprejemanja in opisovanja sveta. – Pri tem naj le v skopih obrisih predstavimo še razmerje mit – literatura, ki je za nadaljevanje razprave posebnega pomena. Ju. M. Lotman/Z. Minc v razpravi o literaturi in mitologiji opozarjata, da moramo omenjeni odnos obravnavati z evolucijskega in tipološkega vidika. Če evolucijski vidik vključuje predstavo o mitu kot o določeni stopnji zavesti v t. i. dorefleksivnem obdobju, potem tipološki vidik govori o literaturi in mitu kot o dveh paralelno obstajajočih in dopolnjujočih se predstav o svetu. Obe pojavnosti je treba potemtakem razumeti kot dva načina v refleksiji sveta, pri čemer eden *prelamlja* drugega. Mitološki stadij v kulturi ne pomeni odsotnosti literature, temveč le prevlado mitoloških teženj v kulturi. Do tovrstne dominacije prihaja v trenutku, ko različne socialne vloge v realnem življenju oživljajo v zavesti socialne skupine predstavo o nekdaj že obstajajočem sorodnem razmerju, v katerem ima posebno mesto neponovljiv, enkraten lik. Razumljivo je, da sta za t. i. mitološke tekste potemtakem značilna ritualizacija oz. pripoved o neki prvotni urejenosti sveta, o njenem nastanku in življenju. (Prim. Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Литература и мифология, *Труды по знаковым системам 13*, Тарту, 1981; gl. geslo *Мифы* S. S. Averinceva v: *Краткая литературная энциклопедия*, т. 4, Москва, 1967, 876–882).

[30] Prav v kontekstu omenjene dvosmiselnosti moramo razumeti lakonično oznako Tomskega o Hermanu, ki je po eni strani podoben Napoleonu (zgodovinski osebi), po drugi pa Mefistu (padlemu angelu zla, ki se rojeva v mitološki perspektivi).

[31] Gl. op. 21!

Prikaz konvencij, ki ga spremlja tudi podroben opis takratnega bivanjskega *miljeja* (grofičina spalnica) je razumeti kot poskus ustvariti verodostojno podobo ruskega sveta na začetku 19. stoletja: »Po vseh kotih (grofičine spalnice) so bile nastavljene porcelanaste pastiričke, namizne ure iz delavnice znamenitega Leroya, škatlice, rulete, pahljače in raznovrstne ženske drobnarije, **izumljene ob koncu prejšnjega stoletja, hkrati z Montgolfierovim balonom in Mesmerjevim magnetizmom**.« (PD: 22)[35]

Tudi predstavljene komunikacijske forme v Pikovi dami se reflektirajo v ruski jezikovni konvenciji iz začetka 19. stoletja, kjer imajo posebno vrednost francizmi: *grand'maman, Bon jour, mademoiselle Lise, la Venus moscovite, oubli ou regret, a l'oiseau royal, une affectation* ipd. Odvisno od vrste odnosov med liki se spreminja tudi poimenovanje oseb, hkrati pa sama leksika in frazeologija, ki pričata o stopnji konvencionalnosti v sporazumevanju.[36]

Struktura pripovedi razodeva Puškinovo stremljenje, da bi v *Pikovi dami* prikazal rusko dejanskost na čimbolj verodostojen (objektiven) način. Ob tem je logično, da izrisuje psihološko motivirane like in opozarja na okoliščine, ki so porodile njihove karakterje.[37]

---

[32] Da Herman sprejme skrivnost treh kart kot konvencijo, priča njegovo psihično stanje: »Vsem je zastal dih. Čekalinski se je očitno zmedel. Odštel je štirindevetdeset tisoč in jih izročil Hermanu. Herman jih je **hladnokrvno** vzel in še isti trenutek odšel. » (PD: 37).

[33] Puškin uporablja dogovorno izrazoslovje pri igranju s kartami: *mirandolj* (igralec stavi majhne vsote na dve karti – če dobi, stavo podvoji), *faraon* (v Puškinovem času vrsta izjemno priljubljene igre), *sonik* (pri igri tista karta, ki prinaša dobitek ali izgubo), *rute* (staviti na eno in isto karto) ipd; natančno opisuje potek igre: »Partija je trajala dolgo. Na mizi je ležalo več kot trideset kart. Čekalinski se je ustavljal pri vsakem deljenju, da bi dal igralcem čas, da ukrenejo, kar želijo, zapisoval je izgube, vljudno poslušal njihove želje in še vljudneje zravnal kak vogal, ki ga je zapognila raztresena roka.« (PD: 35).

[34] »Grofica se je udeleževala »vseh nesmiselnih **ceremonij** visoke družbe /.../ k njej so kot po **ustaljenem obredju** prihajali z globokimi pokloni pravkar prispeli gostje, potem pa se z njo nihče več ni ukvarjal. Na svojem domu je sprejemala vse mesto in se pri tem strogo držala **etikete**, čeprav ni v obraz nikogar več spoznala.« (PD: 14). Puškin uporabi tudi izrazoslovje, vezano z etiketo plesa: *vis-à-vis* (kadar je primanjkovalo *vis-à-vis* – kadar ni bilo na voljo para), *oubli ou regret* (gre za vprašalno formulo pri plesu, na osnovi katere kavalir izbere plesalko).

[35] Montgolfierov balon je prvi balon, napolnjen s segretim zrakom. Polet z njim sta brata Montgolfiere opravila leta 1783; Mesmer je bil nemški zdravnik na prehodu iz 18. v 19. stoletje, ki je uporabljal pri zdravljenju hipnozo in čarovnije.

[36] Grofica in Tomski naslavljata vseskozi v medsebojnem pogovoru drug drugega po francosko: »'Pozdravljeni, *grand'maman*,' je dejal mlad častnik, ki je stopil v sobo./.../ 'Kaj je *Paul*?' /.../ 'No, *Paul*,' je rekla potem, 'zdaj mi pomagaj vstati. '/.../'*Paul!*' je zavpila grofica izza pregrade, 'pošlji mi kak nov roman, samo, prosim, ne sodobnega.' 'Kako to mislite, *grand'maman*?'« Hkrati je grofičin odnos do Tomskega zaznamovan na ekspresiven, a hkrati vljudnostno klišejski način: »'Ah **ljubi moj**! Kaj pa je na njej lepega?'« (PD: 10, 11).

[37] Prim.: «Социальный реализм Пушкина, его протеизм, позволили раскрыть драму человека буржуазного общества уже на самой заре этого нового мира./.../ Иной характер и иная судьба у Германна. Он русский, но сын обрусевшего немца. Для Пушкина важен этот западный заквас Германна. Он буржуазный человек, и потому в его нравственном облике подчеркнуто не национальное, а космополитическое /.../. Г. П. Макогоненко, *Творчество А. С. Пушкина в 1830–е годы*, Москва, 1974, 290–291. Cit. po Г. Бжоза, *Дуализм имманентной мировоззренческой системы «Пиковой дамы»*, Poznań, 1975, 89.

Z vidika zgodovinsko motiviranega sprejemanja stvarnosti lahko tako Pikovo damo sprejemamo kot zgodovinsko-psihosociološko študijo. Razumljivo je, da je bralec 19. stoletja s takim navdušenjem sprejel *Pikovo damo* ob njenem izidu – kot ugotavlja P. Annenkov – saj jo je sprejemal kot govor o dejanskosti. Vse fantastično v povesti je torej mogoče razumeti kot upodobitev tedanjega ruskega časa – kratka misel iz epiloga *Herman je zblaznel* je jasno napotilo bralcu, da je zgodba povsem verjetna: vse fantastične scene (Hermanove prividе) je mogoče razlagati (z vidika zgodovinskega mišljenja) le kot plod bolnega uma, ki ga je prevzela očarljiva *življenjska pravljica*.

Ko govorimo o zgodovinskem mišljenju in ugotavljamo, da *Pikova dama* ponuja zgodovinarju in sociologu bogato gradivo o ruskem življenju, moramo biti ponovno pozorni na anekdoto o življenju grofice. Pri podrobnem branju namreč ugotovimo, da v pripovedi ne gre le za prikaz življenja z začetka tridesetih let 19. stoletja, temveč, da ankedota osvetljuje tudi življenje pred šestdesetimi leti, ko je bila grofica v *modi* in je s svojo lepoto pritegovala pozornost znanega francoskega zapeljivca vojvodo Richelieu-ja. (Prim. PD: 6, 7). V pripovedi nastaja na ta način sopostavitev med preteklostjo in sedanjostjo,[38] vezana na govor o grofici: nekdaj lepa in okrutna grofica *la Venus moscovite* (preteklost), je zdaj muhasta umirajoča starka (sedanjost). Sopostavitev se veže na motiv plesa: grofica*** se v sedanjosti prav tako udeležuje plesov, vendar oblečena po nekdanji modi s francoskega dvora. (PD: 14). Očitno je, da stara grofica ne gre s časom naprej in nekako razumljivo je, da *srečanja* z mladim Hermanom pravzaprav ne more preživeti. Zdi se, da se v sopostavitvi dveh časovnih obdobij na simbolni ravni izrisuje Puškinov kritični odnos do plemstva (grofica), ki se ne zmore prilagajati družbenim spremembam. Tako ponuja anekdota s kartami na metaforičen način možnost za osmišljanje ruske zgodovine.[39] Pri tem ne gre le za razmerje preteklost – sedanjost, temveč se napoveduje tudi prihodnost. Srečanje stare grofice in Hermana lahko razumemo kot soočanje dveh družbenih razredov – plemstva in porajajočega se meščanstva. V umetniškem prostoru *Pikove dame* se spajajo tri časovne ravni, v njihovi sopostavitvi pa se oblikuje razmišljanje o razvoju (zakonitostih) ruske družbe.[40]

---

[38] Da Puškin poudari zvezo z dejanskostjo, omenja v anekdoti tedaj (v 2. pol. 18. stol.) živeče ljudi: Casanova de Seingalt, avanturist, ki je napisal spomine, v katerih opisuje življenje visokega sloja v 18. stoletju (PD: 7); Semjon G. Zorič – znan kvartopirec, v letih 1777–1778 zaupnik Katarine Velike (PD: 9).

[39] «Пространственно–временные связи моделируют мир *Пиковой дамы* т а к, что интерпретация повести, предпринимаемая с позиции историка или социолога, позволяет извлечь из нее богатую характеристику эпохи созданного ею общества вместе с рядом существенных для него вопросов.» Г. БЖОЗА, *prav tam,* 89.

[40] Po mnenju Bžoze pripoved s svojo logično zgradbo zelo spominja na *šleglovski vzorec* dialektičnega mišljenja, ki ga je razvil in nadgradil Hegel v *Fenomenologiji duha.* Tako naj bi bil heglovski vzorec triade viden tudi v sami konstrukciji Puškinove pripovedi, ko se boj nasprotij sprevrže v nekaj tretjega – novega (kot znak, ki govori o prihodnjem življenju – Lizaveta Ivanovna se omoži z ljubeznivim mladim človekom): «Эти, отчетливо просматриваемые в структуре *Пиковой дамы* закономерности, своим внутренним логическим строем мысли чрезвычайно напоминает шлеглевский образец диалектического мышления, развитый и переосмисленый автором *Феноменологии духа* /.../ Гегелевский образец триады ощущается и в основе архитектоники произведения Пушкина, где борьба противоречий превращается в главный фактор рождения нового, то есть третьего начала, обосновывая – как неизбежная

Očitno postaja, da so v *Pikovi dami* vidne tiste značilnosti, ki smo jih kot osrednje navajali v govoru o Puškinovi ustvarjalnosti v tridesetih letih: Puškin, ki je v tem času rad zbiral anekdote, je na njihovem temelju izgradil pretanjeno izrisano psihološko motivirano podobo *malega* človeka ter ustvaril objektivni prikaz stvarnosti, ki dobiva značilnosti kronike.

***

V analizi smo ugotavljali, kako pomembno funkcijo ima v *Pikovi dami* dogovornost, zakonitost, konvencija. Na njihovem temelju se izgrajuje racionalno preverljiv sistem odnosov, t. i. objektivna spoznava. Če sledimo hipotezi, da je ambivalentna antiteza način v sprejemanju sveta, lahko pričakujemo, da bo tovrstna objektivnost nedvoumno relativizirana. Na omenjeno relativizacijo smo že opozarjali, ko je bilo govora o rušenju konvencije – Lizavetinega in Hermanovega pričakovanja oz. želje. Vse bolj jasno postaja, da je vzrok slučaj (sic!), ki povzroči, da se vse pričakovano (racionalno/dogovorno/objektivno) obrne v nepričakovano, v posledici pa ta sprememba vodi v nejasnost, dvoumnost oz. dvojnost.

Tako lahko pričakujemo, da bodo nasproti objektivnemu, logičnemu, dogovornemu – zgodovinskemu mišljenju – kot po slučaju – postavljeni načini drugačnega osmišljanja.

Oglejmo si torej podrobneje, na kakšen način se v *Pikovi dami* kažejo značilnosti mitološkega mišljenja, ki je na načelni ravni sicer z zgodovinskim v protislovju, dejansko pa se z njim prepleta in nakazuje pot h kompleksnemu načinu v razlagi sveta in človeka.[41]

Videti je, da se *Pikova dama* razvija na eni od univerzalnih mitopoetičnih shem, ki so značilnost arhaičnih tekstov kozmološke vsebine.[42] V. N. Toporov v razpravi o arhaičnih shemah mitološkega mišljenja v delih Dostojevskega ugotavlja, da predstavlja bistvo kozmološkega teksta naloga, vezana z nadnaravnimi pojavi, ki jo mora junak-izbranec izpolniti, da se ne bi kozmično načelo

---

закономерность бытия – всякое движение вперед. Та же структурная модель триады – независимо от воплощения в ней организации художественного мира с точки зрения исторического сознания – охватывает строение пушкинской повести в целом.» (Г. Бжоза, *prav tam*, 90).

[41] Značilno je, da mitološki teksti govorijo o v preteklosti nastalem razmerju, ki se kot princip ponavlja v tistih zgodovinskih obdobjih, kjer je opaziti potrebo po prevrednotenju individualne ali socialne identitete. V kontekstu razprave je zanimivo navesti mnenje raziskovalca E. Meletinskega o strukturnih značilnosti romana (sic!) 19. stoletja: Социально–исторический подход во многом детерминировал структуру романа 19 в., поэтому стремление преодолеть эти рамки или подняться над этим уровнем не могло не нарушить ее решительным образом. Неизбежное при этом увеличение стихийности, неорганизованности эмпирического жизненного материала как материала социального компенсировалось средствами символики, в том числе мифологической. Таким образом, мифологизм стал инструментом структурирования повествования. (Е. М. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва, 1976, 296).

[42] Prim. strukturo peterburške povesti *Bronasti jezdec*. V delu, ki je nastajalo sočasno s *Pikovo damo*, opažamo sorodno shemo. Več o tem gl. R. Jakobson, *The Statue in Puškin's Poetic Mythology*. Selected Writings, vol. V, New York, 1979.

(harmonija) prevesilo v drugo, destruktivno smer (kaos).[43] Da bi junak zagotovil ravnovesje, mora na svoji poti opraviti številne preizkušnje in v **koliziji dveh načelno nasprotujočih sil**[44] najti odgovor na vprašanje svojega (pogosto narodovega) obstoja.

Kot svojevrstno preizkušnjo lahko interpretiramo tudi Hermanovo dejanje v *Pikovi dami*: *junak* opravi – rečeno metaforično – določeno pot, na kateri doživi osebnostni razvoj. Kot že rečeno, ta razvoj usmerja slučaj, ki ga Herman spreminja v konvencijo, zakonitost.[45] Herman, z vidika mitološkega ne več vojni inženir, temveč – z dušo Mefista – nosilec zlih sil, skuša v boju za dobitek nadvladati staro grofico, da mu izda skrivnost treh kart.[46] Herman na svoji *poti* prehaja od zgodovinskega mišljenja (racionalne argumentacije) k mitološkemu (iracionalna argumentacija), pri čemer pa se ne zaveda, da je prestopil mejo med enim in drugim – racionalno argumentacijo (skrivnost treh kart je logično pravilo, konvencija) spreminja v zakonitost mitološkega. Prehod se pokaže tudi v Hermanovem spremenjenem obnašanju: v grofičini hiši ga povsem prevzame strast, magična sila (njegova reakcija je iracionalna) – da bi ji zadostil, se je pripravljen vdati ekscesnemu vedenju;[47] v mestu (kjer ni *magičnosti*) pa je preračunljiv in discipliniran človek (poznan je po svojem racionalizmu).

S Hermanovim prehodom v svet mitološkega se spreminja tudi podoba sveta. Če je bil do nedavnega prikazovan z vidika historičnega mišljenja, pričenja dobivati drugačno, simbolno podobo. Z vidika mitološkega ima prav posebno vlogo grofica, saj se pojavlja kot oseba tako v realnem (zgodovinskem) kot v fantastičnem (mitološkem) svetu: grofica, nekdaj mlada lepotica *la Venus moscovite*, ki v srečanju s Hermanom postane strašna starka, umre, nato pa *oživi* od

---

[43] «Универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей *основной* задачи (сверхзадачи), от которого зависит все остальное. Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому ('видимому') космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое ('невидимое'), хаотическое состояние. Решение задачи мыслится как *испытание – поединок* двух противоборствующих сил, как *нахождение* ответа на основной вопрос существования. Напряжение борьбы такого, что любой член бинарных оппозиций, определяющих семантику данного универсума, становится **двусмысленным, амбивалентным** /.../« V. N. Toporov, O структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления. V: V. der Eng & M. Grygar, *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague-Paris, 1973, 227.

[44] Prim. misel o dveh negibnih silah z začetka 6. poglavja *Pikove dame*!

[45] V zvezi s tem se zdi vredno opozoriti na Bahtinovo razmišljanje o romanu. Bahtin namreč poudarja, da v t. i. romanesknem (neskončnem) pustolovskem času usmerja vse trenutke **naključje**. Pustolovski »*naključni čas« je poseben čas, ko se v človeško življenje mešajo iracionalne sile«*. (M. Bahtin, *prav tam,* 228). Prvine *pustolovskega* so v Pikovi dami povsem prepoznavne.

[46] Da je Herman razumljen kot nosilec zlih sil je v pripovedi eksplicitno zarisano: »Odkrijte mi svojo skrivnost! – Kaj boste z njo?... Morda je povezana s strašnim grehom, z izgubo večnega zveličanja, s pogodbo s hudičem... Pomislite: stari ste že, življenje se vam izteka – in jaz sem pripravljen vzeti vaš greh na svojo dušo. Samo razkrijte mi svojo skrivnost!« (PD: 24)

[47] »'Coprnica stara!' je rekel skozi zobe, 'prisilil te bom, da boš odgovorila...' Ob teh besedah je iz žepa potegnil pištolo.« (PD: 25)

mrtvih in se **trikrat** prikaže Hermanu kot živa.[48] Jasno je videti, da smrt ne pomeni konca, temveč preobrazbo, ki govori o preroditvi, o drugačnem življenju prejšnjega bitja. Proces, ki nakazuje prehod iz ene v drugo pojavnost, je v Puškinovi povesti prikazan kot ambivalenca. Ta se kaže že v neskladju med grofičino starostjo in zunanjim izgledom: omenjali smo že, da je **starka**, ki še vedno obiskuje plese, oblečena enako kot **mlada** *la Venus moscovite* pred šestdesetimi leti.[49]

Drug povsem nazoren primer, ki nakazuje prehod iz ene oblike bivajočega v drugo, je opis grofice-starke v pogovoru s Hermanom. Predstavo o starinsko nakiteni grofici, ki želi ohranjati podobo iz mladosti, zamenja podoba nemočne, omrtvele starke, za katero se zdi, da ne pripada več realnosti: »Grofica je bila vsa rumena, premikala je povešene ustnice in se zibala desno in levo. Njene kalne oči so izražale popolno odsotnost misli; ob pogledu nanjo bi človek lahko pomislil, da zibanje strašne starke ni rezultat njene volje, marveč učinek nevidne galvanske sile.« (PD: 23).

Zunanje razkošna oprava grofice (znak mladosti in preteklosti) na eni, na drugi strani pa njena duševna nemoč (sedanjost) govorita o tisti dvojnosti, ki jo razumemo kot kolizijo dveh sil, kot spoj fizičnega, obstajajočega v tej dejanskosti, z onostranskim – *fizično nebivajočim*. Smrt kot stik med enim in drugim svetom, ki ne pomeni konca, temveč preroditev v drugačnem, je ena bistvenih značilnosti mitološkega mišljenja.

V pripovedi je jasno vidna še ena značilnost mitološkega: dogajanje se ciklično ponavlja – v tej ponovljivosti pa prihaja do zamenjave. Ko oseba umre, prevzema njeno vlogo druga oseba, ki je s prvo v zvezi. V *Pikovi dami* je to nedvoumno nakazano: tako kot ima grofica rejenko, vzame zdaj Lizaveta Ivanovna k sebi revno sorodnico – in s tem prevzema grofičino vlogo. (Prim. PD: 39).

Princip cikličnosti oz. ponovljivosti se kaže tudi v prikazu igre s kartami. Ko se poleže vznemirjenje ob Hermanovih dobitkih in njegovi končni izgubi, je vse tako, kot da se ni zgodilo nič. Pripovedovalec lakonično ugotovi: »Čekalinski je znova premešal karte; igra se je nadaljevala.« (PD: 38).

Ambivalenca, brisanje meje med bivanjem in nebivanjem, življenjem in smrtjo, cikličnost so temeljne značilnosti, ki govorijo o Puškinovi bližini mitološkemu mišljenju.

---

[48] Ko se Herman skloni nad truplom, se mu zazdi, da je grofica priprla eno oko in ga pogledala (PD:32). Drugo srečanje sploh ne vzbuja dvomov, da sta se grofica in Herman srečala: »Čez kakšno minuto je (Herman) zaslišal, kako nekdo odklepa vežna vrata /.../ Odprla so se vrata in v sobo je vstopila ženska v beli obleki /.../ Herman je prepoznal grofico. 'Tukaj sem proti svoji volji,' je dejala hladno, 'toda ukazano mi je, naj ustrežem tvoji prošnji.'« (PD: 33). Tretjič se Hermanu grofica prikaže kot pikova dama: »V tistem trenutku se mu je zazdelo, da mu je pikova dama pomežiknila in se mu nasmehnila. Presenetila ga je nenavadna podobnost... 'Starka!' je zakričal v grozi.« (PD: 38). Opozorimo naj le, da ima v mitoloških tekstih število tri nedvoumen simbolen pomen.

[49] Grofica se je udeleževala »vseh nesmiselnih ceremonij visoke družbe, hodila je po plesih, kjer je sedela v kotu, z napudranimi lici in oblečena po **starinski** modi, kakor zmaličen, a nujen okras plesne dvorane.« (PD: 14).

Gornji argumenti, ki govorijo o pomenu prvin in razmerij, značilnih za mitološko razmišljanje, ne pomenijo, da Puškin nedvoumno zagovarja mitsko logiko. Ta se pojavlja le kot eden od možnih, dejansko obstoječih vidikov, ki v povezavi z drugačnim, nasprotujočim (zgodovinskim) ustvarja predstavo o svetu. Značilnost sveta je dvojnost oz. ambivalentnost. Prav zaradi nje prihaja do številnih kompleksnih asociacij, t. i. semantičnih premikov, ki relativizirajo utečene sheme razmišljanja (bodisi zgodovinskega bodisi mitološkega mišljenja) in vodijo bralca v nepričakovano smer.

Pri tem se je vredno ustaviti pri Puškinovem poimenovanju literarnih oseb, ki nazorno predstavi t. i. sistem asociacij. Posebej zanimivo je, da Puškin ne poimenuje grofice z lastnim imenom, temveč ostaja pri rabi občnega imena (grofica), ki se sicer spreminja v lastno,[50] a hkrati zaradi posploševanja ohranja karakteristiko občnega – torej grofice kot take. Ime sâmo na ta način postaja označevalec določenih splošnih karakteristik. Gre za podobno posplošitev, kot jo srečamo v mitoloških tekstih. Tam namreč že samo poimenovanje – npr. kraljevič, princesa (grofica) – govori, da gre za osebo z določeno karakteristiko: npr. za junaka/-injo pustolovščin. Izbor imen v *Pikovi dami* tako spominja na mitološki princip nominacije.[51]

Po tem principu se opomenjata tudi imeni Herman in Liza, ki nista le lastni imeni, temveč sta povezani z neko splošno predstavo o likih, ki nosijo to ime. Poimenovanje je treba razumevati v kontekstu takratnega ruskega sveta in kulture. Če vemo, da sta bili v času, ko je nastajala *Pikova dama*, v ruski družbi izjemno popularni povest ruskega sentimentalista Karamzina *Uboga Liza* in Goethejeva poema *Herman in Doroteja*, lahko razumemo Puškinovo delo kot dinamizacijo že kanoniziranih predstav o vrednosti obeh imen – Hermana in Lize/Lizavete kot označevalcev določenih karakteristik.[52] Z vidika ruske kulture je posebej zanimiva sopostavitev s Karamzinom. Med *Ubogo Lizo* in *Pikovo damo* opazimo sorodnost. V obeh delih je Liza preprosto dekle (mali človek) žrtev prevarantskega moškega, ki se poigrava z ljubeznijo dekleta. Vendar prihaja v *Pikovi dami* do pomembne

---

[50] Gre za grofico – nekoč *moskovsko Venero*, ki jo je občudoval vojvoda Richelieu, zgodovinska oseba, znana iz časov vladanja Ludvika XV.

[51] Več o tem gl. v Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, Миф – имя – культура. V: *Труды по знаковым системам 6,* Тарту, 1973, 282–283.

[52] Da je bilo poimenovanje literarnih likov stvar tehtnega izbora, govorijo npr. dela ruskih klasikov – vse od Fonvizina – prim. komedijo *Miljenček*: (npr. Pravdin (Pravičnik), Starodum (Staro-mislec), Prostakova (Prostakinja) – do Gribojedova v *Gorje pametnemu* (npr. Molčalin – tisti, ki ne govori veliko). Da je Puškin posvečal posebno pozornost poimenovanju, priča študija Ju. M. Lotmana o romanu *Jevgenij Onjegin*:«Имя'Евгений' воспринималось как значимое и было окружено ярко выраженным смысловым и емоциональным ореолом. Начиная со второй сатирой Кантемира, Евгений (греч.'благородный') – имя, обозначающее отрицательный, сатирический изображенный персонаж, молодого дворянина, пользующегося привилегиями, но не имеющего их заслуг /.../ Сатирический образ щеголя–дворянина дается также в романе А. Е. Измайлова 'Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества' /.../ Детали работы *П* (Puškina – op. p.) над первой главой позволяют говорить о его знакомстве с романом Измайлова. » (Prim. Ю. М. Лотман, *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин», Комментарий,* Ленинград, 1983, 113.

dinamizacije. Če se Karamzinova Liza v silnem razočaranju vrže v vodo in umre, postane Liza(veta) v Puškinovi perspektivi aktivna oseba, ki se navkljub strašnemu ljubezenskemu razočaranju srečno poroči. To spremembo v ustaljenem, že poznanem vzorcu, moramo razumeti po eni strani kot polemiko s tradicijo oz. sentimentalistično paradigmo, po drugi pa kot novo etapo v mitologizaciji lika. Ime Liza postaja tako v zavesti ruskega izobraženca znak določenih posplošitev, ki jih bralec ob vsakokratnem novem poimenovanju osebe z imenom Liza sprejema ne samo kot lastno, temveč tudi kot občno ime (dvojnost!) – torej kot osebo z določenimi, že vnaprej danimi značilnostmi, kjer pa hkrati prihaja zaradi specifike zgodovinskega gradiva do dinamizacije arhetipskega – torej do relativizacije mitološke logike.[53]

Ponovno se izkazuje, da ambivalentna antiteza ni le osrednji umetniški postopek v strukturiranju *Pikove dame*, temveč vse bolj očitno tudi možnost, kako razlagati svet.

Zdi se, da na osnovi prepoznanih večravninskih ambivalentnih antitez lahko umestimo *Pikovo damo* med tekste, ki izražajo – če v poimenovanju sledimo M. Bahtinu – groteskni odnos do sveta. Zanj naj bi po Bahtinu bilo namreč značilno posebno občutje časa kot stalne metamorfoze, nenehne dinamike enotnosti polarnih nasprotij in dvojni aspekt v dojemanju sveta – gre za t. i. ***dvosvetnost***.[54]

V tej dvosvetnosti, ki je znak ljudske kulture smeha, naj bi imel posebno izjemno pomembno vlogo prav smeh, ki je sam po sebi ambivalenten: proslavlja in zasmehuje, zanikuje in potrjuje, je hkrati – kakor pravi Bahtin – pogrebec in preroditelj stvarnosti.[55] Tega (očiščujočega) smeha v *Pikovi dami* ni, ostaja pa dvosvetnost, ki je Puškinov lik ne more uzavestiti oz. reflektirati, česar posledica je, da zblazni.

Kot izraz dvosvetnosti moramo razumeti tudi besede Dostojevskega iz navedka z začetka razprave: fantastično mora biti v tako tesnem stiku z realnim, da ga skoraj jemljemo zares. V Pikovi dami imamo torej opraviti s fantastično realnostjo, ta pa je odraz ruske dejanskosti. Ne preseneča, da se ta fantastični realizem udejanja kot groteska, ki prerašča v model ruske stvarnosti, do potankosti izbrušen pri Gogolju,[56] za njim pa v številnih delih t. i. avtorjev gogoljevske linije v razvoju ruske literature (Dostojevski, A. Beli, M. Bulgakov ipd.)

***

Svet *Pikove dame* je nenehno spremenljiv in izmuzljiv. Ko imamo občutek, da smo odkrili smisel, se izkaže, da ga v naslednjem trenutku zamenja relativizacija

---

[53] Gre za soroden proces v rojevanju mitskega, kot ga v slovenski kulturi opažamo npr. v zvezi s prototekstom – Prešernovim *Krstom pri Savici* in imenom Črtomir. Prim. M. Juvan, *Imaginarij Kersta pri Savizi v slovenski literaturi,* Ljubljana 1990.

[54] М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле,* Москва, 1965, 8,26.

[55] М. Бахтин, *prav tam*, 15.

[56] Znano je, da je Puškin načrtoval komedijo o človeku, ki so ga v provinci sprejeli za pomembnega uradnika, dejansko pa to v resnici ni bil – temo je odstopil Gogolju, ki je nato napisal komedijo *Revizor*. Puškin je Gogolju zapustil tudi idejo za poemo *Mrtve duše*.

tega – pred nami je vseskozi igra (sic!) pomenov, dvojnost, v kateri se prepletata zgodovinska in mitološka logika. Tisto, kar se z vidika enega kaže kot resnica (konvencija, realnost), je za drugega ne-resnica. Ni naključje, da ima pri tem posebno vlogo igra s kartami, ki ni le vezni člen med enim in drugim, temveč postaja sama dejanskost. Razmerje karte – dejanskost – iracionalnost /fantastičnost, ki ga je začrtal Puškin s podnaslovom k povesti ter z epigrafom k prvemu poglavju, se osmišlja ter umešča v kontekst Puškinovega razumevanja zgodovine.

Razmerje karte – igra – dejanskost je na izjemno pronicljiv način prikazal Ju. M. Lotman v razpravi: *Pikova dama, tema kart in igre s kartami v ruski literaturi z začetka 19. stoletja*.[57]

Lotman opozarja, da je ob koncu 18. stoletja igra s kartami v Rusiji dobila značilnosti univerzalnega modela, ki se je spremenil v posebno obliko mitologiziranja (!) stvarnosti.[58]

Začetki procesa segajo v leto 1820, ko je bila prevedena povest E. T. A Hoffmanna *Spielergluck*, ki je v ruskem prostoru tistega časa postala eno najpopularnejših beril. V tem času je imela Rusija že bogato tradicijo v raznovrstnih oblikah iger s kartami – od družabnih pa vse do rulete in drugih oblik hazardiranja. Igra s kartami je bila dogodek, ki je vzbujal v družbi izjemno pozornost: posebej se je zapisal v ruski zgodovini škandal, ki je nastal leta 1802, ko je vpliven peterburžan knez Golicin zastavil kot vložek pri igri svojo ženo in jo tudi izgubil. Ta dogodek je nazoren primer, kako se je prepletala igra z dejanskim življenjem. Lotman na to posebej opozarja, ko pravi, da je igra s kartami s časom postala prispodoba realnih konfliktnih situacij, karte pa so dobivale simbolni pomen v realnem življenju, kar je v posledici pripeljalo do prepleta dejanskosti in igre.[59] Čeprav so bile na prelomu 18. in 19. stoletja hazardne igre v Rusiji prepovedane, so bile izjemno priljubljen način, s katerim je človek izzival usodo. Hazardiranje je *okužilo* cele generacije in tudi Puškin ni ostal imun pred njim. Tako v pismu Vulfu beremo, da je strast (sic!) do igre najmočnejša med vsemi strastmi.[60] Razumljivo je, da je hazardiranje vzbudilo pri Puškinu po eni strani razmišljanje o zakonitostih igre same, po drugi pa je zastavilo vprašanje o zakonitostih v življenju ruske družbe, kjer je hazard dobival vse večjo veljavo.

---

[57] Ю. М. Лотман, «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала века. V: Ю. М. Лотман, *Избранные статьи*, т. II, Талинн, 1992, 389–415.

[58] Ю. М. Лотман, *prav tam*, 391.

[59] «Семиотическая специфика карточной игры в ее имманентной сущности связана с ее двойной природой. С одной стороны, карточная игра есть игра, то есть представляет собой модель конфликтной ситуации. В этом смысле она выступает в своем единстве как аналог некоторых реальных конфликтных ситуаций. Внутри себя она имеет правила, включающие иерархическую систему относительных ценностей отдельных карт и правила и сочетаемости, которые в совокупности образуют ситуации *выигриша* и *проигриша* /.../ Однако, с другой стороны, карты используются не только при игре, но и при **гадании**.« (Spomnimo na komentar Puškina k naslovu pripovedi – *najnovejša* ***vedeževalna*** *knjiga*! – op. p.) /.../ Одновременно выступает на первый план иной тип моделирования, при котором активизируется семантика отдельных карт. (Ю. М. Лотман, *prav tam*, 392).

[60] Cit. po Ю. М. Лотман, *prav tam*, 396.

Ta razmišljanja se povezujejo še z enim pomembnim dejstvom – govora je bilo o hazardiranju v takratni prestolnici – Peterburgu. Samo na sebi ne bi omenjeno dejstvo imelo posebnega pomena, če se ne bi vezalo s specifično predstavo Peterburga v ruski kulturi. Nova prestolnica, ki jo je dal zgraditi Peter Veliki 1703 na povsem neprimernem, močvirnatem prostoru, je s svojo podobo zahodnoevropskega mesta kaj hitro vzbudila pri prebivalcih občutje *ne-pravosti*, fantastičnosti, kar je porodilo predstavo o Peterburgu kot o mestu-prividu. Jasno je, da je ta predstava sprožila številna razmišljanja o pogojih in zakonitostih, ki so pripeljala do njegove gradnje. Vse prepričljiveje se je oblikovala misel, da je pravzaprav nastanek mesta slučaj – plod samovolje carja Petra Velikega.[61] Vse pogosteje se je v zavesti ruskega intelektualca zarisovala predstava o fantastičnem mestu, kjer se povsem **pričakovano** dogajajo nenavadnosti, nepredvidljivi slučaji, ki botrujejo posameznikovemu vzponu ali padcu. V peterburškem prostoru prihaja do izjemno kohezivnega prepleta dejanskosti (realnosti) in igre (slučaja oz. fantastičnosti).

Za omenjeni preplet lahko iščemo argumentacijo tudi v značilnostih/zakonitostih ruske zgodovine. Petrovo načrtno evropeiziranje Rusije, ki ga za njim razvija Katarina Velika, pomeni prodor zahodnoevropske miselnosti, idej in načinov razmišljanja na ruska tla. Vse hitreje razvijajočim se razsvetljenskim, liberalnim in svobodomiselnim idejam pa v nobenem primeru ne sledi družbeni sistem, ki vedno ostaja absolutistična monarhija brez razvitega srednjega sloja s fevdalističnimi, reakcionarnimi nazori, ki vse do 1861 preprečujejo – če navajamo le en primer – da bi bil kmet osvobojen tlačanstva. Značilno je, da se z leti prepad med liberalnimi idejami in okostenelo državno ureditvijo še povečuje. Ta nesorazmernost, po svojem značaju **ambivalentna dvojnost**, je še dodatno vplivala na predstave o vrednosti **slučaja** v **ruski zgodovini.** Že v drugi polovici 18. stol. pride tako v ruski družbi kot v literaturi do nekakšne kanonizacije v občutju slučaja kot nepredvidljive igre okoliščin.[62] V miselnosti tedanjega časa so se pojmi sreča, uspeh, kariera vse pogosteje povezovala s slučajnim, kar je pomenilo – gledano z drugega vidika – v bistvu kršenje pravil, zakonitosti in konvencije (sic!). **In paradoksalno je, da je ta pričakovana nepričakovanost porajala v predstavi človeka podobo o slučaju kot o delujočem sistemu s svojimi zakonitostmi:** tisto, kar je razumljeno kot pravilo, dejansko ni pravilo, tisto, kar je slučajno, pa ima svojo zakonitost. V zvezi s tem je zanimivo navesti

---

[61] Puškin se je v 30. letih načrtno ukvarjal s tem vprašanjem, o čemer jasno govori peterburška poema/povest *Bronasti jezdec.*

[62] V zvezi s tem je potrebno omeniti pomen in vlogo t. i. povzpetnika, ki mu je slučaj namenil zgodovinsko vlogo – npr. Napoleon: ni naključje, da se ruska kultura tako pogosto ukvarja z njim – in najbrž tudi ni naključje, da Puškin v *Pikovi dami* govori o Hermanu kot Napoleonu, da Dostojevski v *Zločinu in kazni* vzpostavi razmerje, ki govori o vzporednicah med navadnim človekom – Razkolnikovom, ki ne sme ubijati, in Napoleonom, ki je spremenil tok zgodovine, pri tem pa mu je bilo dovoljeno pobijati ljudi na svojih osvajalnih pohodih. Ko omenjamo Dostojevskega, naj opozorimo na vzporednice oz. razmerje iz *Pikove dame:* Lizaveta – Herman – starka-grofica in iz *Zločina in kazni:* Sonja – Razkolnikov – Lizaveta, starka-oderuhinja! Prim. Ю. М. Лотман, 1992; prav tam, 396 – 400.

misel Puškina v eni od njegovih beležk: »Ni bilo potrebno niti pameti, niti zaslug, niti talenta, da si se zavihtel tik pod vrh državne oblasti« – pomemben je bil torej slučaj.[63]

Na prehodu iz 18. v 19. stoletje se v Rusiji oblikuje predstava o družbeno-političnem življenju kot o verigi naključij, ki v zavesti oživlja igro s kartami, ugotavlja Lotman.[64] Igra s kartami je postala ne samo *svojevrsten* jezik, v katerem so se reflektirali pojavi iz družbenega življenja, ampak je tudi vplivala na predstave o stvarnosti.[65] Gre za specifično simbolizacijo, kjer se igralec srečuje z iracionalno silo, v njej pa skuša odkriti logično prepričljivo, racionalno zakonitost.[66] *Pikova dama* je nazoren primer omenjene dvojnosti.

Ko se je Puškin ukvarjal s *Pikovo damo*, je imelo vprašanje slučaja oz. slučajnosti pri njem že bogato zgodovino: pogosto so to predstave slučaja kot kaotične sile, ki poruši ravnovesje.

V tridesetih letih se pričenja razumevanje slučajnega radikalno spreminjati. Slučaj ni več samo sinonim za kaos, temveč ga pričenja razumevati kot specifično obliko reda, višje urejenosti, ki ima prav tako svoje zakonitosti. Opazimo lahko, da tudi v Puškinovem razumevanju slučajnega prihaja do ambivalence oz. dvojnosti – **slučaj je hkrati znak kaotičnosti in izraz urejenosti**, ki je človeški razum ne more doumeti. Njegov ambivalentni značaj lahko opažamo tudi v *Pikovi dami* – kot razmerje med entropijo in informacijo. Če posplošimo, lahko rečemo, da bo z vidika zgodovinskega mišljenja zakonitost vedno razumljena kot informacija. Hkrati ko najdemo v povesti potrdilo za to, opazimo tudi perspektivo, ki govori o zamenjavi predznakov. Slučaj, ki je dinamično načelo, postaja informacija.[67] To je dobro vidno v tekstu iz razmerja med *dinamičnim* in *statičnim*. [68] Slučaj je tisti, ki iz starkinega stanja omrtvelosti hipno porodi spremembo: »Naenkrat se je njen **mrtvi** obraz nepopisno spremenil. Ustnice so se ji nehale premikati, oči so **ožive**le:

---

[63] Cit. po Ю. М. Лотман, *prav tam*, 398.

[64] Ю. М. Лотман, *prav tam,* 398.

[65] Pogosto je bilo to vidno v leksiki – npr. namesto dveh nasprotnikov se je uporabljala sintagma dva igralca ipd. V *Pikovi dami* imamo neposredno aluzijo na to, saj Herman uporablja imena kart pri srečanju – tako npr. za mlado dekle uporabi izraz srčna trojka. Nenazadnje se mu tudi grofica pokaže kot pikova dama. Gl. tudi str. 8!

[66] V ruski literaturi često opažamo zvezo naključno pridobljenega bogastva z infernalno silo – s *hudičevimi podobicami* tj. kartami. Prim. dela Dostojevskega (*Kvartopirec*) ali prizore bogatenja na čuden/fantastičen način v Gogoljevem *Portretu* in *Mrtvih dušah*.

[67] Prim. Puškinova razmišljanja o slučaju v članku o *Zgodovini ruskega naroda*, knjigi N. A. Polevoja: «Гизо объяснил одно из событий христианской истории: *европейское просвещение*. Он обретает его зародыш, описывает постепенное развитие, и отклоняя все отдаленное, все постороннее, *случайное*, доводит его до нас сквозь темные, мятежные и наконец рассветающие века./.../ Но провидение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из оного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* – мощного, мгновенного орудийя провидения. » (А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений, т. 11*, Москва, 1996, 127).

[68] Prim. tudi Ю. М. Лотман, *prav tam,* 409.

pred grofico je stal neznan moški.« (PD: 23). Očitno je, da se z vidika omenjenega razmerja kaže slučaj kot informacija.[69]

Bolj se Puškin posveča v tridesetih letih vprašanjem zgodovine, bolj postaja razumljivo – ob poznavanju specifike ruskega razvoja – da je slučaj izraz dinamike, gibalo, ki usmerja tudi zgodovinske in družbene procese. Kako pomemben je slučaj, je nedvoumno videti že v pesmi iz 1829:

O, koliko odkritij čudnih
Pripravlja razsvetljenja duh
In poskus, sin napak nenehnih.
In genij, paradoksov drug.
In slučaj, bog izumitelj.[70]

V svojem nedokončanem članku o *Zgodovini ruskega naroda N. A. Polevoja*[71] Puškin spregovori o slučaju kot dejavniku, ki po eni strani onemogoča uvid v zgodovinski proces, po drugi pa je razumljen kot mehanizem, ki izraža zakonitosti tega procesa.[72]

***

V razpravi smo pokazali, da je v *Pikovi dami* temeljno organizatorično načelo večplastna ambivalentna opozicija, ki se spreminja v specifičen odnos do

[69] Za literarne like v *Pikovi dami* je značilno, da se opomenjajo v obeh členih razmerja dinamično – statično. Tako je logično, da v tekstu označujejo dejanje ali stanje literarnega lika izrazi, vezani po eni strani na semantično polje *gibanja* (živo), po drugi *mirovanja* (mrtvo). Na ta način avtor ponovno opozarja na nenehno spremenljivost, ambivalentnost načel: značilno je, da se v zvezi s čustvi (iracionalnim) pojavijo izrazi, ki označujejo sunkovito gibanje: »Ko je Tomski prosil grofico za dovoljenje, da ji predstavi svojega prijatelja, je **srce** ubogega dekleta **vztrepetalo**. (PD: 16); Pri tem je cele noči presedel (Herman – op. p.) za igralnimi mizami in z **mrzličnim vznemirjenjem** (rus. лихорадочный **трепет**) spremljal vse preobrate igre.« (PD: 16); ko se Herman naključno znajde pred grofičino hišo vztrepeta – »Herman je **vztrepetal**.« (PD: 17); »Herman je **trepetal** kakor tiger, ko je čakal na dogovorjeno uro.« (PD: 21); Herman v strasti trepeta: »Obmolknil je in **trepetaje** čakal na odgovor.« (PD: 24).

Ko se Herman povsem zavestno-racionalno odloči, da bo od grofice izsilil razodetje skrivnosti, je povsem miren: »Herman se je naslonil na mrzlo peč. Bil je **miren**: srce mu je **utripalo enakomerno**, kakor človeku, ki se je **odločil**, da bo storil nekaj nevarnega /.../ (PD: 22).

Čas, ki zaznamuje kolizijo enega in drugega principa (iracionalnega in racionalnega, nepričakovanega – pričakovanega), je posebej poudarjen. V tem prihaja do zamenjave. Če iracionalni odnos principielno zaznamujejo izrazi gibanja, bo zdaj čustveno stanje označeval izraz mirovanja: »Herman je gledal skozi špranjo: Lizaveta Ivanovna je stekla mimo njega. Zaslišal je njene urne korake na stopnicah. V srcu se mu je oglasilo nekaj, kar je spominjalo na očitek vesti, in spet utihnilo. Herman je **okamenel**.« (PD: 22); »Grofica se je očitno zmedla. Njene poteze so zrcalile močno duševno **razburjenje**, toda kmalu se je spet pogreznila v prejšnjo **otopelost**.« (PD: 24).

[70] О сколько нам открытий чудных / Готовят просвещенья дух / И опыт, сын ошибок трудных, / И гений, парадоксов друг, / И случай, бог изобретатель. (А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в десяти томах. т. 3*, Москва, 1963, 161; prev. M. J.)

[71] А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений, т. 11*, Москва, 1996, 127.

[72] Lotman v svoji razpravi ugotavlja, da se je Puškinovo filozofsko osmišljanje slučaja odrazilo tudi v razumevanju hazardne igre. Puškin naj ne bi videl v igri le negativnega načela, ki kot kaotična sila nenadno prodre bodisi v človekovo življenje bodisi v svet kulture in družbe. V igri se kažejo iracionalne zakonitosti, človekovi spoznavi nerazumljive, ki deavtomatizirajo življenje in pomenijo gibalo vsakdana.

stvarnosti. Skupni imenovalec razmerij realno – fantastično, konvencionalno – nekonvencionalno, enoznačno – mnogoznačno, racionalno – iracionalno, zgodovinsko – mitološko, statično – dinamično, informacija – entropija je prav slučaj, ki je sam po sebi v Puškinovi perspektivi prav tako nekaj ambivalentnega.

Vsa ambivalentna razmerja, o katerih je bilo v razpravi o *Pikovi dami* govor, je potrebno po eni strani obravnavati z vidika Puškinovega svetovnega nazora, ki se oblikuje v tridesetih letih, po drugi pa je v njih videti razvojno etapo v ruski kulturi, ki se idejno osmišlja v literaturi t. i. gogoljevske linije. Značilno zanjo je groteskni odnos do sveta, ki se kaže kot ambivalentna antiteza, pa najsi gre za še tako različna razmerja. V ozadju omenjenih razmerij je dobro vidna podoba človeka, po eni strani nedeterminiranega, svobodnega v odločanju, po drugi pa usodno povezanega s tradicijo, v kateri se posameznik kot individuum ne zmore reflektirati, saj ne doume zakonitosti slučajnega. Jasno postaja, od kod v ruski literaturi toliko likov, ki so vseskozi na meji med enim in drugim členom simbolnih razmerij vse bolj izgubljeni. Prav ***gibanje na meji*** in iz tega izhajajoča dvojnost je ena temeljnih karakteristik ruskega modela kulture.

SUMMARY

The paper »The Dual Worlds of *The Queen of Spades*« presents the reader with a structural analysis of the text, which proves to be a productive method to treat Pushkin's work. The analysis focuses on the functional treatment of literary elements and on finding the principles of their interconnection. However, the author does not simply follow a so-called *closed* (immanent) interpretation. First he poses a question about the characteristics of Pushkin's work at the time when he wrote *The Queen of Spades*, referring to Russian critics' and literary personalities' thoughts on this text. Only this context directs the author's treatment towards the immanent analysis. Considering a diachronic perspective brings the treatment closer to the *open* interpretation, which widens the analysis in the direction of culturological treatment. A structural analysis, derived from the assumption that the central construction principle is the (binary) opposition, indicates that *The Queen of Spades* is a logically and precisely constructed text, based on an ambivalent antithesis. This antithesis is displayed as a relationship on several levels: realistic vs. fantastic, conventional vs. unconventional, having a single meaning vs. several meanings, rational vs. irrational, static vs. dynamic, informational vs. entropic. It is clearly evident from the text that the value of the individual element of the opposition, regardless of the type of relationship, cannot be discussed separately from the other element, since they are both intertwined into an inseparable whole. This intertwining is reminiscent of the carnival-grotesque relationship to the world, which is, according to M. Bakhtin, characteristic of the folk culture of laughter, and at the same time a sign of dialogically oriented literature, which revitalizes any ideologically unambiguous expression. Departing from the ambivalence of the carnivalesque attitude towards the world, which is aware of the unity of the opposites, Bakhtin develops the thesis of dual worlds. It is to be understood as a method of cognition of the world, which grows from the belief that no monologic, authoritarian statement can escape doubt about its own infallibility, as it carries, because of the unity of the contradictory value principles, the origins of its own (self-)relativization. A poetological analysis of *The Queen of Spades* indicates that the above-mentioned dual worlds or, rather,

the ambivalent antithesis in Pushkin's perspective is the feature of the historic development, which is viewed by Pushkin as a constantly changing, dynamic process.

From the analysis of the text, which in its findings relies on the knowledge of Pushkin's creativity, it appears that the poet assigns a particular meaning to chance as the power driving evolution. Chance is by its nature also ambivalent, understood at the same time as a sign of chaos and of a higher organization of the world. In Pushkin's perspective man cannot grasp this higher order and thus becomes increasingly lost. In the grotesque attitude towards the world, which can be understood, according to Bakhtin, as a way of *purification*, laughter has a particular function. In Pushkin it is an increasingly obvious sign of chaos, which is for an individual impossible to surpass and remains uncomprehended on the border between one and the other part of the symbolic oppositions. The analysis clearly shows that Pushkin with *The Queen of Spades* is a pioneer of this type of portrayal of the world, which, as a consequence, develops in the works of Gogol, Dostoevsky, Bely, and Bulgakov into a typically Russian reflection of reality.

UDK 81'367.625
Andreja Žele
Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, Ljubljana

POJMOVANJE VEZLJIVOSTI V TUJEM JEZIKOSLOVJU[1]

Prispevek je kronološko-problemski pregled najrelevantnejše tuje vezljivostne literature, ki je neposredno ali posredno vplivala tudi na razvoj slovenske vezljivostne teorije. Hkrati prekrivnost različnih vezljivostnih teorij, z vzajemnimi dopolnitvami, potrjuje in omogoča posplošeno vezljivostno obravnavo v pomenski podstavi stavčne povedi in s tem posplošeno pomenskoskladenjsko vezljivost, ki je izhodišče za specifične strukturnoskladenjske vezljivosti posameznih jezikov. Razmerja med pomenskoskladenjsko vezljivostjo in strukturnoskladenjsko vezljivostjo izpostavljajo pomensko usmerjenost (intenco) glagolov/pridevnikov v povedju, udeležence v različnih udeleženskih vlogah in njihove možne izrazne uresničitve v strukturnoskladenjski vezljivosti.

The article is a chronological and topical survey of the most relevant foreign literature on valency theory that directly or indirectly influenced the development of Slovene valency theory. At the same time, the overlap between various valency theories with mutually complementary features affirms and allows the generalized valency treatment of the sentence semantic base, thus the generalized semantic-syntactic valency, which is the basis of specific structural-syntactic valencies of individual languages. The relationships between the semantic-syntactic and structural-syntactic valencies of individual languages point out the semantic intention of verbs/adjectives in the predicate, participants in various participant roles, and their possible formal realizations in structural-syntactic valency.

Izbrana tuja vezljivostna literatura je kronološko-problemsko predstavljena – izpostavljene so vezljivostne teorije, ki so vplivale na razvoj slovenske vezljivosti.

1 L. Tesnière

Pri L. Tesnièrju (1965) je njegova skladnja odvisnosti osredotočena na glagol (tj. na glagolsko vezljivost), ki je razumljen kot organizacijsko središče stavka[2], zato Tesnièrjeva glagolska vezljivost zaobjame ves stavek. Strukturalnofunkcijska skladnja je predstavljena kot izraz pomenske podstave povedi s povedjem, delovalniki in okoliščinami. Za skladenjske vloge udeležencev ločuje delovalniška in okoliščinska mesta. Pomembna je ugotovitev, da celo isti glagoli znotraj svoje pomenskosti nimajo oz. ne morejo imeti vedno istega števila delovalnikov. V nasprotju z delovalniki število okoliščin ni določeno – tako glagoli lahko nimajo nobene okoliščine ali pa neomejeno število. Dragocena je tudi ugotovitev, da so meje med delovalniki (izpostavlja predvsem tretje delovalnike) in med okolišči-

---

[1] Članek je del poglavja Vezljivost v domačem in tujem jezikoslovju avtoričine disertacije z naslovom *Vezljivost v slovenskem knjižnem jeziku* (*s poudarkom na glagolu*), Filozofska fakulteta v Ljubljani, mentorica red. prof. dr. Ada Vidovič Muha.

[2] Verbocentrizem pa po Mikušu (1960: 128) ni v skladu z naravo jezika, tj. z izražanjem prostorsko-časovne realnosti. Prav Tesnièrjevo zagovarjanje organizacijskozgradbene središčnosti glagola nasproti Mikuševemu načelu enakovrednosti imensko-glagolskega dela stavčne sintagme je po A. Vidovič Muha (1994b: 230–232) eden temeljnih nesporazumov med jezikoslovcema.

nami včasih zabrisane oz. težko določljive. Avtor ne upošteva glagolov, ki nujno zahtevajo oz. odpirajo obvezno mesto okoliščinam, npr. *stanovati, (po)staviti*.

Vzajemno povezanost pomenskoskladenjskega in izraznega vidika vezljivosti dokazujejo poimenovanja: vršilec dejanja > prvi delovalnik > osebek > v imenovalniku; predmet dejanja 'kdor dejanje podpira' > drugi delovalnik > neposredno predmetno določilo (complément direct ali complément d'objet) > izraženo s tožilnikom; tisti, ki ga dejanje zadeva – se odvija v njegovo korist ali škodo > tretji delovalnik > posredno predmetno določilo (complément indirect) > izraženo z dajalnikom. S funkcijskoskladenjskega in izraznega vidika vezljivosti je pomembno tudi to, da ločuje predložna in nepredložna določila (complément prépositionnel ou complément non prépositionnel).[3]

/Ne/prehodnost glagolov je glede števila udeležencev izražena z ničto, enojno, dvojno in trojno skladenjsko vezljivostjo – a) nevezljivi glagoli (les verbes avalents); nepravi/fiktivni delovalnik je vedno označen s 3. osebo ednine, npr. *il, es*, b) enovezljivi glagoli (les verbes monovalents) z osebkom kot prvim delovalnikom; so neprehodni, c) dvovezljivi glagoli (les verbes divalents); sèm uvršča tudi povratne glagole, in č) trovezljivi glagoli (les verbes troivalents), ki so vezljivostno najzapletenejši; v to skupino uvršča glagole govorjenja in dajanja. S trovezljivimi nosilnimi glagoli *reči* in *dati* izoblikuje skupine pomensko sorodnih glagolov, ki imajo v svoji pomenski podstavi ta dva glagola, tako za *reči* (*dire*) navaja: *izreči* (*énoncer*), *izraziti* (*exprimer*), *pripovedovati* (*raconter*) ipd., in za *dati* (*donner*): *podariti* (*donner*), *dobaviti* (*fournir*), *priskrbeti* (*procurer*) ipd.

Različna stavčnočlenska izraženost povedja[4] in udeležencev pa je podrobneje opisana s štirimi vrstami diatez – tvorno, trpno, povratno in vzajemno. Tako je znotraj tvorno-trpne diateze vršilec dejanja (Vd) izražen z orodnikom: *Charles fait tuer Bernard par Alfred* *'Charles je ubil Bernarda po Alfredu', v povratni diatezi pa je zajeta tudi vezljivostna problematika glagolov z besedico *se* kot povratnoosebnim zaimkom ali kot samo prostim glagolskim morfemom. Dobro se zaveda tudi pomenskoskladenjske vloge vezljivosti, tako da znotraj istega glagola opozarja na ločevanje med *Alfred (prime actant) apprend la grammaire (second actant)* 'Alfred se uči slovnico' : *Charles (prime actant) fait apprendre la grammaire (second actant) à Alfred (tiers actant)* 'Charles uči Alfreda slovnico'.

V okviru strukturnoskladenjske vezljivosti govori o dodajanju novih delovalnikov, ki tvorijo novo vezljivost. Takšno spremenjeno oz. novo vezljivost dosega a) analitično, z zloženim povedkom, npr. *Bernard tombe* 'Bernard je padel' : *Alfred fait tomber Bernard* 'Alfred je povzročil padec Bernarda', b) sintetično – predvsem z dodajanjem predponskih obrazil glagolom; tu ima tudi francosko-slovensko primerjavo *déferrer un cheval* : *izbositi konja*, vendar naj bi francoski primer pomenil stanje pred dejanjem, slovenski primer pa stanje po dejanju

[3] Termin complément, navajan v oklepaju, je pri Tesnièrju uporabljan kot (vezljivo) določilo.

[4] V zvezi z zloženimi glagolskimi oblikami v povedku, ki jih Tesnière (1965²) poimenuje zloženo jedro (nucléus dissocié), je prišlo do razhajanj z nemško aktantsko teorijo (G. Helbig / W. Schenkel 1969), ki zagovarjala tezo, da so tudi vse besede v povedkovem določilu udeleženci v vezljivosti.

(rezultat), in c) s pomenskorazločevalno skladenjsko rabo, npr. *Sortir* 'Iti ven' (enovezljivo) : *Sortir un pot de fleur* 'Zadeti cvetlični lonec' (dvovezljivo). Sèm uvršča še pomensko enovezljive glagole, ob katerih je lahko izražen notranji predmet v tožilniku, npr. *Vivre sa vie, Dormir un bon sommeil* 'Živi svoje življenje, Sanja dobre sanje'. Z izrazom la metataxe pa opozarja na razlike, ki pri prevajanju istih povedi nastajajo na izrazni ravnini, hkrati pa tako opozarja tudi na povezanost med vezljivostnimi pojavi na pomenski, skladenjskofunkcijski in izrazni ravnini.

1.1 Kritika R. F. Mikuša (1960) je Tesnièrjevo delo prizanesljivo kritično dopolnila, tako da je natančno (po poglavjih) obravnavala a) terminološka in b) vsebinska vprašanja. Pod a) terminološkimi vprašanji Mikuš omenja odvečnost ali celo napačnost rabe strukturalna ob besedi skladnja, češ da to lastnost vključuje že sama beseda skladnja. In še netočnost fraze za označitev povedi, netočnost besede zveza za sintagmo, in odvečnost/netočnost izraza noeud (vozel) za malo sintagmo in nucléus (jedro) za veliko sintagmo. Po Mikuševem mnenju bi moral Tesnière dodatno utemeljiti in podpreti vsesplošno poenotenje terminologije, ne pa vnašati še svoja nova poimenovanja, ki podirajo koncept linearnosti in sintagemske enotnosti v govoru. Glavna b) vsebinska oporekanja so: 1) Opredelitev zveze/fraze se zgleduje po tradicionalnih konceptih, ki pa bi jim bilo potrebno dati znanstveno natančnost. Kot je pri Beliću fetišizem samostalnika, je tu fetišizem glagola. 2) Kritik po de Saussurju navaja, da je težišče jezikoslovnega mehanizma osnovano na istovetenju in različnosti, torej gre za vzajemno dopolnjevalno razmerje. In če sta izhodiščni t. i. diktalna in modalna sintagma, ki sta na isti ravnini, je znotraj povedi kot dikto-modalne sintagme medsebojno dopolnjevalno razmerje med osebkom in povedkom enako prostorsko-časovnemu razmerju. Kot posebnost izpostavi povedi tipa *Dežuje*, kjer naj bi prevladovala diktalna sintagma, modalni element pa se izraža samo z intonacijo. 3) Kritik meni, da so za napredek vezljivostne teorije pomembne predvsem Tesnièrjeve ugotovitve o zgradbi povedka. V zvezi s tem avtor govori o disociíranem jedru, kar je v bistvu zloženo povedkovo jedro v zgledih tipa *Alfred je prišel*. V takšnem povedkovem jedru je istovetnostni aktualizirajoči element v skladenjski vlogi pomožnega glagola *je (biti)*, razlikovalni polnopomenski spregatveni glagol pa *prišel (priti)*.

Glede na to, da je Tesnière izhajal iz stavčne zgradbe, je znotraj svoje verbocentrične koncepcije stavka izpostavil tudi vprašanje, ali je zgradbeno središče stavka glagol ali povedek. Pri vzpostavljanju razmerja med glagolsko in povedkovo vezljivostjo je bilo izhodiščno vodilo, da vezljivost izhaja iz glagolskega pomena: pomensko izpraznjen glagol ne more biti nosilec vezljivosti. Samostalniške in pridevniške besede ob nepolnopomenskem *biti* pa so po Tesnièrju del povedja, in ne samostojni udeleženci, kot so to prvotno trdili predvsem predstavniki nemške vezljivostne teorije. Tako zazna tudi neudeleženskopovedkovodoločilno vezljivost (la valence supplémentaire) – lahko bi jo imenovali tudi notranja povedkova vezljivost. G. Helbig in W. Schenkel in drugi so svoje stališče utemeljevali z opozarjanjem na neenotnosti, npr. *Mož je mlad* : *Mož je*

kovač, kjer naj bi *kovač* ohranil delovalniške lastnosti. Sporni so bili tudi primeri *Znamenje je opomin* : *Znamenje opominja*.

Tako že na podlagi Tesnièrjeve vezljivostne teorije lahko izpostavimo razmerje med povedkovodoločilno vezljivostjo (la valence supplémentaire) z neudeleženskimi določili in med glagolsko vezljivostjo z udeleženskimi določili (la valence du verbe).

2 Nemška vezljivostna teorija

Tesnièrjeva teorija o aktantih je zelo kmalu naletela na odzive in bila tudi kritično obravnavana v nemški vezljivostni teoriji, predvsem pa je bila dobro izhodišče za nadaljnji razvoj na področju vezljivosti (H. J. Heringer (1967), G. Helbig / W. Schenkel (1969), K. Brinker (1977), U. Engel (1970)). Izidi vezljivostnih slovarjev, predvsem G. Helbiga in W. Schenkla, so konec šestdesetih in v sedemdesetih letih dokazali tudi praktično uporabnost dotedanje teoretične obdelave vezljivostne problematike.[5]

Tako z jezikovnoravninsko opredelitvijo vezljivosti G. Helbig dopolnjuje Tesnièrja. Ločuje logično vezljivost, ki je zunajjezikovno razmerje med vsebinami predmetnosti, od pomenskoskladenjske vezljivosti, ki je zunanje in notranje motivirana s tem, da ugotavlja pomenske vrednosti besed in možnost smiselnega povezovanja med njimi oz. razvrstitvene/kombinacijske zmožnosti določenih besednih pomenov ali semov, in od strukturnoskladenjske vezljivosti, ki je izrazna podoba prejšnjih dveh vezljivosti in označuje število vezljivostnih mest, določa slovnične lastnosti določil, ter s tem opozarja na skladenjskofunkcijske lastnosti in posebnosti posameznih jezikov. Pomembna je Helbigova ugotovitev, da je potrebno vezljivost vedno obravnavati kompleksno (tj. triravninsko), tudi ko se pri opisu omejujemo samo na eno vrsto vezljivosti. Saj je v vzročno-posledičnem razmerju vezljivostnih pojavov skladenjska vezljivost samo linearnomehanični način ubesedovanja logično-pomenske vezljivosti. Gre namreč za medsebojno pogojene, samo metajezikovno ločljive pojme. Na večravninskost obravnave vezljivosti opozarjajo tudi W. Bondzio (1969) in H. J. Heringer (1967), in hkrati s tem zlasti na nujnost uzaveščenega in urejenega medravninskega povezovanja vezljivostnih pojavov.

V nasprotju s svojimi zgodnjimi trditvami, da je vezljivost predvsem skladenjski fenomen, ki ni neposredno odvisen od pomena, Helbig pri vezljivostni obdelavi nemških glagolov izhaja iz strukturnoskladenjske vezljivosti,[6] ki jo

---

[5] Na to opozarjajo praktičnouporabna dela Wortarten und das Problem der Valenz in der deutschen Gegenwarts-sprache (1978[1], 1981[2]) in Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben (1969) G. Helbiga in W. Schenkla, in slovar K. E. Sommerfeldta / H. Schreiberja Wörterbuch zur Valenz und Distribution der Substantive (1977[1], 1980[2]).

[6] Takšno pomensko- in strukturnoskladenjsko vzajemno dopolnjevanje potrjujejo tudi študije U. Engela (1970), medtem ko npr. W. Bondzio (1969) izhaja iz pomensko-logične ravnine, ki je mišljenjska/nejezikovna, saj pomenska razmerja oz. njihovo uresničitev označuje kot motivacijsko in oblikovno osnovo stavkov in drugih skladenjskih zvez. Pomenska razmerja pa prek skladnje in oblikoslovja vplivajo tudi na intonacijo.

dopolnjuje s pomenskimi omejitvami med glagolom kot nosilcem vezljivosti in med udeleženci. Ti udeleženci oz. določila zapolnjujejo ali bi lahko zapolnila odprta skladenjska mesta. Takšna zapolnitev razpoložljivih skladenjskih mest je določena/usmerjana na osnovi /ne/kompatibilnosti oz. /ne/združljivosti, ki je med pomenskimi lastnostmi nosilca vezljivosti in pomenskimi lastnostmi možnega udeleženca, kar pomeni, da se izločajo udeleženci s pomenskimi lastnostmi, ki jih nosilec lastnosti ne sprejema.

Pri slovarskem prikazu glagolske vezljivosti G. Helbig ločuje tri stopnje: 1. številčna določitev določil, 2. oblikoslovnoskladenjske lastnosti določil: odtod tudi delitev določil U. Engela na sklonska določila in na določila, in 3. razmerja med glagolskimi pomeni in pomeni določil. Delovalnike pa Helbig ločuje glede na a) skladenjsko vlogo (obvezni/obligatorni : neobvezni/fakultativni), b) skladenjsko-oblikoslovno predstavitev (osebki v tož., daj., rod., in v predložnih sklonih) in c) pomenske lastnosti (človeško+/-, živo+/-, abstraktno/konkretno). V teh treh stopnjah lahko predstavimo vezljivost glagolov, pridevnikov in samostalnikov. Prav širjenje vezljivostnih zmožnosti še na pridevnike in samostalnike oz. t. i. vprašanje vezljivostnega obsega pa je po Helbigu ena izmed osnovnih teženj sodobnih teorij o vezljivosti. Največ jezikoslovcev, med njimi H. Brinkmann, P. Grebe in W. Bondzio, prisoja vezljivostne lastnosti še samostalnikom in pridevnikom.

Helbig ugotavlja veliko število dvo- in trovezljivih glagolov. Pri pridevnikih, kakovostnih in vrstnih, pa naj bi prevladovali večinoma enovezljivi, le kakovostni pridevniki so tudi dvovezljivi. Glede na število upoštevanih udeležencev lahko pri pomenskoskladenjski vezljivosti govori o absolutni/popolni ali relativni/delni pomenskoskladenjski vezljivosti. To je pomembno pri ločevanju pomenov in podpomenov znotraj leksemov – različni pomeni istega leksema imajo, glede na prevladujoči leksemski pomen z absolutno/popolno vezljivostjo, tudi različno relativno/delno pomenskoskladenjsko vezljivost.

Pri nadrejenih besedah oz. pri nosilcih vezljivosti lahko govorimo tudi o t. i. aktivni/centrifugalni ali sredobežni vezljivosti proti vezljivostnim udeležencem s t. i. pasivno/centripetalno ali s sredotežno vezljivostjo.[7] Tako je npr. pridevnik v povedkovniški vlogi nosilec vezljivosti (Valenzträger), osebkov/predmetni samostalnik pa vezljivostni člen (Valenzpartner); pridevnik v prilastkovni rabi je vezljivostni člen, jedrni samostalnik pa nosilec vezljivosti.

2.1 Pri upoštevanju glagolskopomenske usmerjenosti in pomensko-skladenjske vezljivosti G. Helbig ločuje med a) pomensko-skladenjsko obveznimi delovalniki

---

[7] Pojma sredobežna in sredotežna vezljivost srečujemo v delih ruskih jezikoslovcev (L. N. Zasorina, V. P. Berkov (1961: 133), B. A. Abramov (1966: 34–44)) in njune izrazne različice kot aktivna vezljivost in pasivna vezljivost. Pojem vezljivosti razširijo, tako da jo definirajo kot potencialno povezanost istovrstnih jezikovnih enot, tudi manjših od besede, npr. morfemov/fonemov. Na oblikoslovni ravnini je po mnenju ruskih jezikoslovcev sredobežna vezljivost neobvezna, sredotežna vezljivost pa obvezna. S stališča besednih pomenov imajo besede s t. i. relativnim pomenom obvezno sredobežno vezljivost, besede z absolutnim pomenom pa imajo samo neobvezno sredobežno in sredotežno vezljivost.

oz. določili (Aktanten, Mitspieler, Ergänzungen) in med b) pomensko-skladenjsko neobveznimi dopolnili oz. 'dodatki' (freie Angaben). Med slednje uvršča tudi proste prislove, ki so na meji med vezljivostjo in družljivostjo, in so lahko b_1) še vezljivostno možni členi oz. določila; to so krajevni prislovi z izbranimi/določenimi pomenskimi omejitvami, ali pa b_2) že vezljivostno neodvisni členi oz. dopolnila, npr. vzročni prislovi.

Po posamostaljenju ohranijo vezljivost osnovnega glagolskega pomena samo izglagolske tvorjenke z besedotvornim pomenom dejanja (De = glagolniki), medtem ko so izglagolske tvorjenke, ki izražajo rezultat/predmet/sredstvo dejanja (Rd/Pd/Sd), že predmeti, in zato spremenijo tudi osnovno glagolsko vezljivost.

3 Češka in slovaška vezljivostna teorija

Helbigovo vezljivostno teorijo dopolnjujeta češka in slovaška vezljivostna teorija s predstavniki F. Kopečným, J. Kořenským, P. Adamcem, F. Danešem, H. Běličovo, J. Kačalo, E. Pálešem idr., ki sta nam zaradi jezikovne sorodnosti bližji in zato uporabnejši. Daneševo delo (1987) mi je bilo v disertaciji pri analizi slovenskega gradiva tudi metodološko vodilo. F. Daneš (1957: 17) je namreč že v petdesetih letih opozoril, da je potrebno pri vezljivosti upoštevati pomensko, skladenjskofunkcijsko in izrazno ravnino. Sodobnejši problemski pristop k razmerjem pomenskoskladenjske in strukturnoskladenjske vezljivosti, npr. vprašanje obvezno izraženih okoliščin in /ne/izraženosti delovalnikov ipd., je v delih P. Sgalla (1986a, b), E. Hajičové (1975, 1983), J. Panevové (1975) idr. Našteti avtorji zagovarjajo dosledno večravninskost obravnav, pri čemer je v razmerju med obliko in pomenom pri večpomenskosti slovničnih oblik pomembno načelo t. i. nesomerne dvojnosti (asimetričnega dualizma).

3.1 Že leta 1943 je E. Pauliny[8] z delom Štruktúra slovenského slovesa razvijal teorijo glagolske intence in tako izpostavil razmerje intenca (usmerjenost povedja) : valenca (vezljivost). To je eden od prvih poskusov oblikovanja vezljivostne teorije z izhodiščno tezo, da če sprememba intence glagolskega dejanja poteka v okvirih enake/nespremenjene intenčne vrednosti, ostaja intenčni tip glagola nespremenjen, npr. *Pripovedovalec je zabaval poslušalstvo ves večer : Poslušalstvo se je s pripovedovalcem zabavalo ves večer*. Tako glagolom z isto vezljivostno sposobnostjo prisoja enak vezljivostni potencial in znotraj strukturnoskladenjske vezljivosti enak slovnični stavčni vzorec.

Češka vezljivostna teorija, npr. I. Němec (1980: 45–46) in J. Filipec in F. Čermák (1985: 145–148, 246), ločuje med vezljivostnim potencialom / pomensko zmogljivostjo, ki izhaja iz pomenske usmerjenosti posameznega leksema, med pomensko vezljivostjo, ki poudarja pomenska razmerja, predvsem posebnosti

---

[8] Pri oceni dela E. Paulinyja Štruktúra slovenského slovesa (Štúdia lexikálno-syntaktická) je J. V. Bečka v jezikoslovni reviji Český časopis filologický (Praha, 1944/45, III/1, 20–23) opozoril tudi že na hkratni pomensko-skladenjski vidik Pavlinyjeve obravnave glagolske vezljivosti, ki pa pri razlagi glagolske vezljivosti še ni neposredno izražen.

stalnih besednih zvez, in med slovničnofunkcijsko vezljivostjo. Po E. Paulinyju povzemam še a) intenčno stavčno zgradbo, ki je omejena z intenco glagolskega dejanja[9] in b) pomensko stavčno zgradbo, ki poleg glagolskih intenčnih pomenov zaobjame tudi neintenčne pomene. Pauliny uvaja kategorialne pomenske komponente z dinamiko razporejenosti v času in prostoru v smislu glagolske intence in subkategorialne pomenske komponente, ki so le natančnejša opredelitev kategorialnih pomenskih komponent v smislu določitve /ne/usmerjenosti glagolskega dejanja, dejavnosti ali stanjskosti ipd., in c) vsebino stavka, ki poleg kategorialnih in subkategorialnih pomenskih komponent vključuje še individualne komponente.

Razvila se je teorija minimalne popolnosti stavka (Kořenský 1984: 59), ki zaobjema glagolsko intenco ali glagolskopomensko usmerjenost v pomenskem stavčnem vzorcu na pomenski ravnini, ki mu na skladenjskofunkcijski ravnini ustreza slovnični stavčni vzorec. Obvezno vezljiva določila pa skupaj z določanim glagolom predstavljajo slovnično jedro stavka.

3.1.1 Znotraj glagolske pomenskoskladenjske vezljivosti je predstavljena tudi udeleženska hierarhija oz. hierarhija pomenske valence. H. Běličová (1982: 82) označi sklone glede na intenco/usmerjenost: imenovalnik je vedno intenčni/usmerjevalni sklon, tožilnik je navadno intenčni sklon, dajalnik je sobesedilno intenčni sklon samo v zvezi z neakcijskim povedkom. Tudi F. Miko (1983: 23–28) teorijo intence prenaša na sklone, ki jih deli na intenčne in neintenčne/okoliščinske. E. Páleš (1990: 30–48) pa je teorijo globinskih sklonov Ch. J. Fillmorja[10] podrobno obdelal na slovaškem gradivu, in zaradi sorodnosti jezikov posredno predstavil oz. nakazal tudi problematiko v slovenščini. Udeleženci nastopajo v različnih udeleženskih vlogah, vendar so te pomenske vloge ali t. i. globinski skloni posameznih udeležencev neodvisne od površinske zgradbe povedi. Tako E. Páleš po zgledih češke in anglo-ameriške literature iz osemdesetih let loči t. i. obvezne pomenske sklone v sedem procesnih/dogajalnih skupin: materialna dogajanja, govorna dogajanja, dogajanja zaznamovanja/sprejemanja, razpoznavna dogajanja, čustvena dogajanja, dogajanja poudarjanja značilnosti, dogajanja istovetenja/enačenja. Z dogajalnimi skupinami je izpostavljena glagolska pomenska usmerjenost (glagolska intenca), ki je bila merilo za oblikovanje naštetih sedem glagolskih pomenskih skupin. Za pomenskoskladenjsko obvezne udeležence so v slovaški literaturi uporabljana določila, dopolnila pa so uporabljana širše, za vse pomenskoskladenjsko /ne/obvezne udeležence – vendar je raba /ne/obveznosti s pomenskoskladenjskega vidika nedosledna.

Ločevanje med pomensko usmerjanimi/obveznimi določili in med prostimi dopolnili J. Panevová (1975) uvaja in preizkuša s tremi merili: a) pomenska obveznost določenega tipa določil pri določenem glagolu, b) možnost kombiniranja vseh

---

[9] J. Ružička (1968a: 115–117) glede na tvorbo stavčnih vzorcev govori o glagolih z najmanjšo pomensko- in strukturnoskladenjsko omejitvijo, npr. *Mladi vadijo za sprejem*, in o glagolih z največjo pomensko- in strukturnoskladenjsko omejitvijo, npr. *Mladi radi hodijo plesat.*

[10] Ch. J. Fillmore (1968: 24–25) ločuje vršilca dejanja (Agentive (A)), orodje dejanja (Instrumental (I)), prejemnika/prizadeto (Dative (D)), rezultat dejanja (Factitive (F)), mesto dejanja (Locative (L)) in predmet dejanja (Objective (O)), ki ima najsplošnejši pomen.

glagolov z določenim določilom in c) možnost kopičenja določil določenega tipa pri istem glagolu. E. Hajičová (1975: 30) pa prikazuje glagolsko vezljivost z upoštevanjem razmerja med pomenskoskladenjsko in funkcijskoizrazno vezljivostjo. Pomenskoskladenjska vezljivost je vedno smiselna oz. so po Sgallu (1986a: 119–127) vsa skladenjska razmerja v t. i. globinski oz. pomenski stavčni zgradbi, ki je izhodiščna/najvišja ravnina skladenjskih pomenov, leksikalno pogojena in osmišljena, zato tudi obvezna. Po mnenju E. V. Padučeve (1974: 43) lahko upravičeno govorimo tudi o neobvezni pomenskoskladenjski vezljivosti le v primeru dodanega glagolskega pomena, npr. *On kósi v kuhinji* : *Kuhinja je kraj, kjer on kósi* ali v primeru okoliščin glagolskega dejanja, ki so tudi leksikalno osmišljene, npr. *On hitro teče* ipd. Ruska vezljivostna teorija je takšno neobvezno pomensko vezljivost oz. nedelovanje glagolske usmerjenosti poimenovala z »nemotivirovannoe glagol'noe upravlenie« (Krjučkova 1979).

3.1.1.1 Razmerja med pomenskoskladenjskimi vlogami udeležencev so določana s povedjem. Tu je potrebno omeniti še Daneševo (1987: 75–84) delitev povedkov na pet skupin po razločevalnih lastnostih: dinamičnost/statičnost, mutacijski/nemutacijski, razčlenjeni/nerazčlenjeni, akcijski/neakcijski z enim udeležencem/z več udeleženci. Osnovna delitev povedkov je na statične in dinamične, dinamični procesi pa se delijo na enostavne in mutacijske. Mutacijske procese F. Daneš deli na a) nerazčlenjene (pri nas enodelne stavčne povedi) *Zmračilo se je*, b) enovezljive akcijske in neakcijske *Fant se je navadil na hojo* : *Voz se je razmajal*, c) dvovezljive akcijske in neakcijske *Mož je podrl drevo* : *Pes je podrl_vazo*, č) večvezljive akcijske in neakcijske *Pepe je vzel očetu nož* : *Pepe je izgubil očetu nož*. J. Kačala (1982, 1989) pa ločuje štiri intenčne/usmerjevalne tipe glagolov: a) osebkovo-predmetne (-V-; *kositi*), b) osebkove (-V; *iti*), c) predmetne (V-; *žejati*), č) brezudeleženske (V; *pršeti*). Glagol določa smer intence oz. glagol usmerja dejanje. Glagolsko intenčno oz. usmerjevalno vrednost pa spreminja[11] na tri načine: a) iz osebkovega glagola naredi osebkovo-predmetni glagol, s tem pa prvotno prislovnodoločilna predložna zveza postane vezavna, npr. *Pripeljali so se z avtom* : *Pripeljali so se s prijatelji*; b) isti glagol, npr. *zasipati*, ima lahko različno usmerjevalno vrednost: osebkovo-predmetno v *Delavci zasipajo jamo*, in predmetno v *Tam jih je zasipalo*; c) besedotvorna obrazila lahko spreminjajo glagolsko usmerjevalno vrednost, npr. *Tone je šel domov* : *Tone je obšel znanca*. Čeprav stavčnočlensko prekrivanje ali nejasno razločevanje med predmeti in prislovnimi določili razlaga kot nekaj jezikovnosistemsko povsem naravnega, skuša tisto, kar je neposreden rezultat oz. posledica glagolskega dejanja, stavčnočlensko označiti kot predmet. Vsa sredstva, lastnosti in okoliščine dejanja pa označuje kot prislovna določila. J. Kačala se na primeru, ki ga za ponazarjalnega lahko uporabimo tudi v slovenščini, *Návštevník odišiel z domu bez čiapky* 'Obiskovalec je odšel iz hiše brez kape', sprašuje, ali je *bez čiapky* 'brez kape' prislovno določilo, predmet ali povedkovo določilo – ugotavlja, da bi bilo lahko

[11] J. Popela (1968: 199) v zvezi s spremembami intence govori tudi o nevtralizaciji glagolske intence, npr. *Jaz ne spim* v *Meni se ne spi*.

vse troje. Vendar se po pretvorbi zgornjega stavka v priredno stavčje *Návštevník odišiel z domu a bol (pritom) bez čiapky* odloči za povedkovo določilo. Zgornji primer *Obiskovalec je odšel iz hiše brez kape* lahko v slovenščini pomensko enakovredno nadomestimo z vzrokom *Obiskovalec je pustil/pozabil kapo v hiši*, s tem pa odpade tudi (posledična) predložna zveza *brez kape*, ker je *brez* del glagolske predložne zveze *oditi brez*, *kapa* pa obvezni predmet. Sicer J. Kačala sprejema Oravčevo[12] delitev predmetov na prizadete, izidne, ciljne, vsebinske, razmerne. Pri nas je Oravčevo sklonsko teorijo (1967) že predstavil J. Dular (1982: 117).

3.1.1.2 Že v začetku petdesetih let se srečamo z vzorčnimi primeri (prim. Kopečný 1952[1], 1962[2]), ki jih potem povzemajo tudi druge slovanske slovnice, npr. *Bydlel v malém domku* 'Stanoval je v majhni hišici', s stališča glagola razloženo kot pomensko neločljiva okoliščinska razmerja. V okviru okoliščinskih vezav je izpostavljeno ločevanje med prislovnodoločilno vezavo v *Dívat se nad dvéře/pod dveře/za dveře* 'Gledati nad vrata/pod vrata/za vrata' in predmetno vezavo v *Dívat se na dveře* 'Gledati vrata'. Pri istem glagolu pa sta posredno predstavljeni tudi različni skladenjski vlogi predloga, npr. *Přistoupit k oknu* (prislovno določilo) : *Přistoupíme ke svým plánům* (predmet). Kopečný večini indirektnim/posrednim dajalniškim vezavam in večini predložnim vezavam prisoja prislovnodoločilne lastnosti. Glagole oz. povedke z orodnikom pa deli na glagolske skupine s predmetnim orodnikom, posebno, če je to edina glagolska vezava, in na glagolske skupine s prislovnodoločilnim orodnikom.

3.1.1.2.1 V osemdesetih letih so natančneje predstavljeni prislovi in predložne samostalniške zveze kot okoliščine s skladenjsko vlogo vezavnih ali primičnih določil, npr. *Leží v pokoji* (kje?) 'Leži v sobi', *Postavit stůl doprostřed pokoje* (kam?) 'Postaviti stol v sredo sobe', *Vystoupit z tramvaje* (od kod?) 'Izstopiti iz tramvaja', *Přejít po moste* (kod?) 'Iti po mostu' : *Nakoupit brambory* (cilj) 'Nakupiti krompir' : *Voda (mu) sahala vysoko/ až po ramena* (mera) 'Voda mu je visoko segala/do ramen' : *Přednáška trvala dve hodiny* (količina časa) 'Predavanje je trajalo dve uri' : *Počínat si obratně/ jako hlupák* (način) 'Ravnati spretno/kot neumnež' : *Vyšší organismy se vyvinuly z nižších* (izvor) 'Višji organizmi so se razvili iz nižjih'.

3.1.1.2.1.1 Znotraj predložne samostalniška zveze v orodniku pa moramo ločiti, ko je udeleženec a) orodje: *Bobnati s prsti* – obvezno predmetno določilo – pomenskorazločevalno : *Bobnati (po bobnu) s paličkami* – neobvezno predmetno določilo; b) snov: *Pokriti z barvo* – obvezno predmetno določilo – pomenskorazločevalno : *Pokriti streho s slamo* – neobvezno predmetno določilo; c) posrednik: *Spoprijateljiti se s konjem* – obvezno predmetno določilo : *Spoprijateljiti se z Janezom* – obvezno predmetno določilo : *Spoprijateljiti se s tečajem* – prislov-

[12] Iz dela J. Oravca, Väzba slovies v slovenčine, Bratislava, 1967.

nodoločilno dopolnilo. E. Hajičová (1975: 19–20) postavlja orodje v orodniku v vzročno-posledično razmerje z živim vršilcem dejanja (ž+, navadno tudi č+) v imenovalniku. Tako npr. predložna zveza *s kamnom* v zvezi *razbiti okno s kamnom* nujno zahteva tudi vršilca dejanja, šele tako dobimo smiselno izraženo sporočilo *Janez (č+) je razbil okno s kamnom* proti primerom *Veter (ž-) je razbil okno* in *Okno se je razbilo*. So pa primeri, ko je vršilec dejanja (Vd) kot logični udeleženec neizražen in na njegovo mesto – na mesto imenovalnika pride prvotni prizadeti predmet v vlogi nosilca dejanja/procesa, npr. *Obleka šumi, Čevlji škripajo*.

3.1.2 Razmerje med pomensko- in strukturnoskladenjsko vezljivostjo M. Grepl in P. Karlík (1986: 165–166) razlagata s primarno diatezo – vršilec dejanja pomenske podstave stavka ima skladenjsko vlogo osebka, in sekundarno diatezo – vršilec dejanja zaseda neosebkove, tj. zanj drugotne skladenjske vloge, npr. v trpniku. E. V. Padučeva (1974: 41) ločuje še izhodiščno in izpeljavno diatezo, npr. *Premica seka krožnico* (izhodiščna diateza) : *Premica in krožnica se sekata* (izpeljavna diateza).

3.1.3 Nemška vezljivostna teorija s Helbigom in češka vezljivostna teorija sta se na začetku delno ločevali po delitvi določil na skladenjski ravnini, čeprav je šlo bolj za terminološke kot za vsebinske razlike. Po Helbigovi delitvi – obvezna in neobvezna/fakultativna določila, prosta dopolnila, in po češki vezljivostni teoriji – vezljiva obvezna in neobvezna/potencialna določila, nevezljiva dopolnila. Osebni zaimek *mu* bi v primeru *Razlaga (mu) tezo* opredelili kot neobvezno/fakultativno določilo (Helbig) ali kot neobvezno možno/potencialno določilo (češka vezljivostna teorija). Problemsko zanimivejše je takšno ločevanje delovalnikov ob glagolih premikanja – po F. Danešu (1987: 99): *Janez je izstopil iz vlaka* (obvezno določilo) : *Janez se je vrnil domov* (neobvezno/možnostno določilo) : *Vrnil se je s poti / popoldne / dobre volje* (prosto prislovnodoločilno dopolnilo – po Danešu nevezljivo dopolnilo). Pozneje, v delih po letu 1990 (prim. Pala – Ševeček 1997), s postopnim razčiščevanjem vezljivostnih razmerij, pa se je češka teorija terminološko izenačila z nemško.

Vezljivostno terminologijo po G. Helbigu povzema tudi hrvaška vezljivostna teorija (prim. Samardžija 1986). V stavčni povedi ločuje vezljiva obvezna in neobvezna določila in nevezljiva prosta dopolnila, znotraj besedilne vezljivosti pa nujna in opustljiva določila.

3.1.3.1 Pri G. Helbigu se v primerjavi s češko vezljivostno teorijo postavlja vprašanje, ali je osebek v imenovalniku skladenjsko obvezno določilo (po Helbigu) ali neobvezno dopolnilo (po Danešu in češki vezljivostni teoriji). Če je možna tvorba stavka samo z osebno glagolsko obliko, potem v okviru leve vezljivosti govorimo o besednih/morfemskih določilih.

3.1.4 Pomembne so tudi razprave Sgalla in njegovih sodelavcev (1986a, b), kako členitev po aktualnosti prek strukturnoskladenjske realizacije vezljivosti vzvratno vpliva na pomensko usmerjenost oz. vezljivost glagolov in tako spremeni

usmerjenost istega glagola z istimi udeleženci.[13] H. Běličová (1982: 26) govori o »hierarhizaciji pomenske zgradbe stavka« oz. o »hierarhizaciji pomenske vezljivosti povedka«. Spet gre za vzajemno vplivanje pomenske, skladenjskofunkcijske in izrazne ravnine jezika, npr. *Vyčerpat vodu ze studny* > *Vyčerpat studnu* 'Izčrpati vodo iz vodnjaka' > 'Izčrpati vodnjak', *Naložit cihly na vuz* > *Naložit vůz cihlami* 'Naložiti opeko na voz' > 'Naložiti voz z opeko'. Vprašanje je, kdaj se neobvezna/potencialna določila izpišejo in kdaj ne. Po Danešu (1987: 66-68) se neobveznega določila ne izpiše, če njegov pomen ne presega splošnoveljavne definicije, npr. *Vid bere* v pomenu 'bere nekaj, kar je sporočilo in nič več'. To je po Danešu t. i. splošni predmet, tudi minimalni predmet s posplošenim in zato izpraznjenim pomenom; J. Bresnan[14] pa ta pojav označi kot globinski predmet, ki ni izražen s slovničnim predmetom. Izpis določila ni obvezen tudi v primerih, ko je povedek sicer dvovezljiv, vendar z neobveznima/potencialnima določiloma, npr. *Mati (mu) je odpustila (žalitev)* = Os + (Os_{daj}) + ($Os_{tož}$). Nasprotno pa je potrebno (neobvezna) določila izpisati, ko le-ta natančneje določajo glagolski pomen – hkrati pa pomenskorazločevalna vloga neobvezna določila spremeni v obvezna, npr. *Vid bere knjigo/časopis/Nerudo/neke neumnosti*. Neizpis delovalniškega ali okoliščinskega določila pomeni, da je že z glagolom pokrit njun celotni pomenski obseg, kdaj samo z omejitvijo na določeno splošno razpravljanje, npr. *Vid že bere, Ta konj dobro vleče*. Glagol ima v teh primerih neaktualni pomen, ker je njegov pomen dejanja oslabel in je pospremljen samo s prislovnim določilom.

4 Ruske vezljivostne teorije

4.1 Apresjanov (1967) model *pomen* <–> *besedilo* temelji na oblikovanju slovnično pravilnih stavkov in na zmožnosti ugoditi pomenskim zahtevam besedila. Ju. D. Apresjan se v skladu s sodobnim pomenoslovjem osredotoča na pomen stavčne povedi in skuša postaviti standardna pravila za pretvorbo enih izrazov v druge oz. splošne pomenske ekvivalente (prim. njegovo pomensko razlago *dati* (1967:10)). Zato je avtor za natančno in preprosto razlago pojmov naravnega jezika izoblikoval umetni pomenski jezik z izhodiščnimi elementarnimi nedeljivimi znaki – semi, t. i. pomenskimi množitelji. Ta umetni pomenski jezik ima tudi svoja skladenjska pravila. Vsak besedni pomen naravnega jezika ni samo preprost seštevek nekakšnih elementarnih pomenskih množiteljev iz umetnega pomenskega jezika, ampak je že na določen način organizirana zgradba. Tako je proces nastanka besedila lahko predstavljen kot prevod iz umetnega pomenskega jezika v naravni jezik, proces razumevanja pa kot prevod iz naravnega jezika v pomenski. Uvaja umetni jezik Basic z zgradbo globinskih odvisnosti in s tem v zvezi interpretira Fillmorjeve globinske sklone in njihovo sprejemljivost v ruščini ter razmerja udeleženske vloge : udeleženci.

---

[13] O tem E. Hajičová (1975), zlasti od strani 33 dalje.

[14] Gl. P. Sgall (1986a: 57) navaja ugotovitve J. Bresnan iz dela A Realistic Transformational Grammar V: Linguistic Theory and Psychological Reality, Cambridge, 1978.

Vpliv skladnje na besedne pomene obravnava Ju. D. Apresjan tako, da besedam z vstavljanjem v posebno sobesedilo priložnostno spremeni pomen. Ugotavlja razmerja in odvisnosti med leksemskimi in skladenjskimi pomeni določene besede. Razumevanje pomenov predstavlja z dvema leksikalnima funkcijama – na paradigemski osi funkcijo zamenjav, na sintagemski osi pa leksikalne parametre; v okviru glagolov ločuje še osnovne glagolske leksikalne parametre (polpomožnike tipa $Oper_1$, $Oper_2$, $Func_{0/1}$, $Labor_{ij}$) in druge glagolske parametre (to so polnopomenski glagoli). Pod pogojenostjo pomena – zanj je vsak pomen načeloma pogojen, vendar na različni stopnji, razumeva leksikalne in skladenjske omejitve glede na sobesedilo, v katerem se uresničujejo določeni pomeni – npr. znotraj glagola *iti* pomen 'padati' obravnava kot leksikalno pogojen v *Dež/sneg gre*, pomen 'iti' pa kot skladenjsko pogojen, ker lahko usmerja oz. določa samostalnik v dajalniku, npr. *Šljapa idjot jemu* v pomenu 'Klobuk mu pristoji'. Izkazalo se je tudi, da glagol s sposobnostjo usmerjati ta ali oni sklon še ne pridobi posebnih posplošenih značilnosti – tako npr. glagoli, ki se vežejo z dajalnikom, v ruščini ne izražajo bistvene pomenske splošnosti. Isto velja tudi za glagole, ki se vežejo z orodnikom, čeprav v ruščini razpadejo kar na vrsto zelo jasnih pomenskih skupin – Ju. D. Apresjan (1967: 32) našteje petnajst takšnih skupin. Nasprotno pa ugotavlja, da tudi različni skladenjski položaji oz. določila označujejo glagole z zelo podobnimi pomeni, npr. *imet' dom* : *vladet' domom* v pomenu 'imeti dom'; *uvažat'/ bogotvorit' kogo-libo* : *preklanjat'sja pered kem-libo* v pomenu 'zelo spoštovati koga' ipd. Potrjuje, da glagolski vid znotraj glagolske vezljivosti praviloma ne igra vloge. Izpostavi se samo v primeru, ko eden izmed členov nepredponskoobrazilnega glagolskega para dobi v stavku glede na svoj vidskoparni člen pomenskorazločevalno vlogo, tj. v določenem pomenu nastopa kot enovidski; enovidske posebnosti so tudi glagoli tipa *ustrezati, odlikovati se* ipd. Avtor opozarja še na glagole, pri katerih kategorija vida posega v njihovo pomensko zgradbo oz. je del njihove pomenske zgradbe – tj. glagolske pripone, npr. *bledeti, rdečiti*.

Pomenskost glagolov preučuje glede na njegove skladenjske lastnosti v stavčnih povedih, zato glede na merilo oblikovno polnih in pravilnih stavkov izpostavi dva tipa pravilnih stavkov, tj. a) standardni način izražanja misli, ki jih uporabljamo v govoru, in b) pravilni stavki znotraj jezikovnega sistema. V stavkih pa Ju. D. Apresjan (1967: 43) ločuje obvezne in neobvezne položaje. Udeleženci v obveznih položajih skupaj z ustreznim glagolom oblikujejo predikativni minimum.

Večpomenskost skladenjskih položajev po Apresjanu predstavlja vidno težavo, saj je uspeh opisovanja pomena s pomočjo skladnje odvisen od tega, v kolikšni meri lahko pomen zajamemo tudi z oblikovnimi sredstvi. Tako Ju. D. Apresjan priznava, da opis pomenov s pomočjo skladnje ne rešuje vseh nalog pomenoslovja, vendar pa vseeno razreši kompleks bistvenih nalog, ki so povezane z ugotavljanjem različic in nespremenljivk. Za pomenoslovje so najbolj zanimivi dovolj produktivni pomenski obrazci. Najbolj produktivni pomenski obrazci so v besednih zvezah z osnovnimi glagolskimi pomeni, najmanj produktivni pa v

besednih zvezah oz. frazah s frazeološko vezanimi pomeni (neproduktivni pomenski obrazci so idiomi). Avtor (1967: 94) našteje glagole[15] z neproduktivnimi pomenskimi obrazci, sèm sodijo predvsem glagoli premikanja, fizičnega delovanja in stanja, in glagole s produktivnimi pomenskimi obrazci, to so glagoli intelektualne in čustvene dejavnosti, izmenjave informacij, in tudi nefizičnih dejanj in stanj. Apresjanova oznaka produktivnosti ni binarna, kar pomeni, da so besedne zveze z načeloma neproduktivnimi in z načeloma produktivnimi obrazci povezane z obširno skalo prehodnih primerov. Poved *On b'jot lošad'* 'On bije konja' z jedrno zgradbo Nn^1 V Na^2 ima naslednje skladenjske različice: 1) razvita zgradba: Nn^1 V Na^2 po Nd^3 – *bit' lošad' po bokam*; Nn^1 V Na^2 V Ni^3 – *bit' lošad' nogami*; in 1.1) transformacija: Nn^1 V Na^2 > Nn^2 V sja Ni^1 – *lošad' pobita im*; Nn^1 V Na^2 > Nn^1 nanosit' N(V)a – *nanosit' poboj lošadi*; Nn^1 V Na^2 po Nd^3 > Nn^1 V Na^2 v Na^3 – *bit' lošad' v boka*; Nn^1 V Na^2 > Nn^1 poV Na^2 – *pobit' lošad'*.

Zgornja enostavčna poved in glagolske besedne zveze imajo sedem skladenjskih oznak. Manjše število možnih skladenjskih oznak pa ima glagol *bit'* npr. v povedi *Armija b'jot vraga*.

V okviru slovničnofunkcijske in površinskoizrazne glagolske vezljivosti je Ju. D. Apresjan (1967: 118–124) za ruščino izoblikoval tipologijo štiriinosemdesetih vzorčnih/osnovnih jedrnih glagolskih zvez. Posredno, z zgledi, so predstavljeni tudi tipični glagoli za posamezno jedrno zvezo, vendar kljub tipski predstavitvi niso pokomentirane lastnosti/posebnosti vseh pomenskih skupin vključenih glagolov. Jezikovnoravninska sistematizacija vezljivostnih pojavov je popolnoma dodelana, tako ločuje pomensko /ne/obvezne udeležence proti skladenjsko /ne/obveznim udeležencem. Avtorju se tako izoblikuje devet tipov, ki združujejo pomensko- in strukturnoskladenjsko vezljivost (1967: 155). S stališča skladenjske reorganizacije udeležencev pri popridevljanju in posamostaljanju glagolov pa je predvsem primerjalno zanimivo poglavje o sprevračanju – konverzne in sinonimne pretvorbe (1967: 136–152).

4.2 Znotraj skladenjske teorije R. A. Budagov (1973: 3–15) opozori na razmerja med skladnjo posameznega jezika : skladnjo sorodnih jezikov : tipološko skladnjo. Pomembno je spoznanje, da je skladnja sorodnih jezikov kljub zelo podobnemu oblikoslovju različna. Ne moremo trditi, da različnost skladenjskih zgradb ne bi imela nobenega vpliva na logiko in pomenoslovje. Avtor celo trdi, da skladnja neodvisno od leksike razpolaga s svojimi vsebinskimi kategorijami. Dokaz za to naj bi bili npr. predlogi, ki nimajo leksikalnega pomena, imajo pa svoje skladenjske vloge in zato tudi skladenjske pomene. Drobljenje skladenjskih kategorij na podkategorije dokazuje, da v skladnji ni splošnih receptov, zato je nujno analiziranje posameznih jezikov, skupin sorodnih in nesorodnih jezikov.

---

[15] Teoretično sicer neinovativna, zato pa gradivno bogata je predstavitev glagolskih skupin in podskupin z vidika pomenske vezljivosti M. L. Krjučkove (1979: 93). Dobra iztočnica za razmišljanje je njena ugotovitev, da se z razvojem jezika najbolj in tudi najhitreje spreminja prav glagolska vezljivost.

Skladenjsko pomenoslovje je tesno povezano s t. i. globinsko skladnjo, njegova osnovna enota pa je smiselni stavek ali pomenski model stavka.[16]

4.2.1 V okviru trojnega odnosa v skladnji – oblika : vloga : pomen opozori na pomenskorazločevalno vlogo sklonov tudi V. A. Ickovič (1982: 29–30, 36–41), ko ugotavlja, da je izbira sklona znotraj določene glagolske skupine odvisna od pomena predmeta, npr. v skupini glagolov kot *čakati, pričakovati, prositi, hoteti, iskati se* se predmeti s konkretnimi pomeni izražajo s tožilnikom, predmeti z abstraktnimi pomeni pa z rodilnikom, čeprav se ta sklonska pomenska razločevalnost s prevlado tožilnika zabriše. Primeri kot *Mačka ne jé gnjati* – splošnoveljavno: < *Koška ne jest vetčiny* proti *Mačka ne jé gnjat* – trenutno: < *Koška ne jest vetčinu*, in pa normirana uporaba rodilnika ob zanikanih glagolih, ki jo sodobna jezikovna raba ne potrjuje vedno, so dobra iztočnica za podobne analize v slovenščini. Vsekakor pa je pri obravnavi uporabe sklonov potrebno ločevati med prednostnimi skloni in obveznimi oblikami. V okviru /ne/predložne uporabe istega sklona se pokaže tudi pomembna vloga slovnične kategorije živosti (človeškosti), v kateri se prepletajo slovnična in pomenska merila, npr. *Vam poslana knjiga* (ž-) : *K vam poslana gostja* (ž+).

4.3 Terminološko važno in pomembno zaradi obdelave razmerja leksika : skladenjska vezljivost je delo E. V. Padučeve O semantike sintaksisa (1974). Pri obravnavi enojne, dvojne in trojne pomenskoskladenjske vezljivosti opozori na razlikovanje med pomenom oz. pomeni leksema v nasprotju z omejitvijo zgolj na slovnične lastnosti leksemov, t. i. izbirne omejitve povedkov – tu gre za omejitve na posamezne skladenjske tipe znotraj določenega leksemskega pomena.

E. V. Padučeva uporablja a) skladenjski tip za določitev skladenjskih funkcij določenega leksema, b) skladenjski model vezljivosti pa označuje vse vezljivostne možnosti, ki jih omogoča določen leksem. Tako bi bilo dobro ločevati med vezljivostjo glagolov in drugih (predvsem izglagolskih) besed in vezljivostno razvitostjo različnih besednih vrst sploh. Polje glagolske pomenske vezljivosti je v ruski vezljivostni teoriji (Prokopovič idr. 1981: 51) označeno tudi s poimenovanjem leksikalno-pomenska omejenost odvisnih besed. E. L. Ginzburg (1979: 238) definira tudi término vsebina vezljivosti, ki vključuje vse pomenske sestavine osrednje besede kot vezljivostnega jedra in njeno (besedno) pomenskovezljivostno polje.

4.3.1 A. V. Bondarko (1971: 98) izpostavi tudi razmerje informativno logični jezik – idealni vzorec jezika, ki v pomensko zgradbo vključuje največje število različnih povedij z različnimi udeleženci : lastni jezikovni pomen (Sgall idr. 1986a: 77).

---

[16] Bogatejšo terminologijo o tem ima O. I. Moskal'skaja (1974: 37). Ista avtorica (1973: 34) pomensko zgradbo stavka enači s (stavčno) globinsko zgradbo, ki se (posredno) uresničuje v površinski zgradbi stavka, ali pa kar v več površinskih zgradbah stavka. Neposredne povezave med pomensko zgradbo stavka in njegovo površinsko zgradbo torej ni, zato pomenske obravnave samo na osnovi površinskih zgradb ne more biti.

Pri obravnavi glagolov pa je potrebno upoštevati tudi opise t. i. funkcionalno-pomenskih kategorij glagolov, kar A. V. Bondarko (1971: 109) izpeljuje iz preučevanja funkcijsko-pomenskih razmerij med besednimi vrstami in iz svojih razlag razmerij pomen : smisel, vsebinski plan besedila : smisel besedila. Zgledi kot *Imate vžigalice? / Nimate vžigalic*? (*U vas jest' spički? / U vas njet spiček*?) imajo isti smisel in različen vsebinski plan. Pri obravnavi pomenske podstave (avtor uporabi besedo zgradba) stavkov pa Bondarko (1978: 43–46) izhaja iz češke vezljivostne teorije (P. Adamec, P. Sgall, E. Hajičová, F. Daneš), ki upošteva posebnosti konkretnih jezikov in njihovih stilistik. Npr. v zgledu *Učenec se uči v šoli* (*Učenik učitsja v škole*) sestavini pomenske podstave stavka kot osebek – učiteljski kolektiv in predmet – učenec nista ubesedeni, nakazujejo pa ju pomenska razmerja, izražena na površinskoizrazni ravnini določenega jezika (Bondarko 1978: 92).

4.4 Temeljito sistemsko predstavitev glagolske, pridevniške in samostalniške vezljivosti v ruščini z upoštevanjem tvorjenosti oz. besedotvorja, predvsem izglagolskih tvorjenk, ima tudi N. Ju. Švedova (1980). Pri glagolski vezljivosti ločuje t. i. močno in šibko vezavo; z močno vezavo označuje obvezno pomensko-skladenjsko vezljivost, s šibko vezavo pa označuje neobvezno pomenskoskladenjsko vezljivost. Pri obvezni vezljivosti govori o predmetnih in okoliščinskih določilih, pri neobvezni vezljivosti pa govori o prekrivanju predmetnih in določilnih/okoliščinskih razmerij. N. Ju. Švedova pri obravnavi vezljivosti, tako pomenske kot skladenjske, izhaja iz stavčnočlenske skladnje in zato tudi terminološko ostaja pri predmetnih in določilnih razmerjih. Izraz dopolnilo pa je nadpomenka za vsa odprta glagolska udeleženska mesta.

5 Vezljivost v anglo-ameriški literaturi

Upoštevanih je samo nekaj temeljnih anglo-ameriških del in slovnic, tudi sicer pogosto navajanih v slovenskih jezikoslovnih delih.[17]

5.1 Teorija pomenske skladnje z dokazovanjem nezadostnosti samo površinskih opisov jezika (površinski izraz in pomen se ne prekrivata) želi čimbolj približati pomenske analize in globinsko/pomensko sestavo stavka[18]. Nosilci pomenskoskladenjskih razmerij so glagoli. Ti določajo pomenskoskladenjske vloge udeležencev. Iz globinske sestave prek pretvorbenih pravil dobimo površinsko sestavo stavka s slovničnofunkcijskimi položaji in fonološkimi sestavinami. Od tod tudi poimenovanja in ločevanje med pomenskimi udeleženci in skladenjskimi udeleženci.

---

[17] Upoštevana so dela N. Chomskega (1957, 1986) in Ch. J. Fillmorja (1965, 1968, 1971) in slovnice A University Grammar of English, Hong Kong, 1993[27], in A Comprehensive Grammar of the English Language, New York, 1994[20] R. Quirka idr., in An Introduction to Functional Grammar, London, 1994[2] M. A. K. Hallidaya.

[18] Gl. zbornik Semantic Syntax, urednik Pieter A. M. Seuren, Oxford, 1974.

5.1.1 N. Chomsky je s Skladenjskimi zgradbami (1957) in s poskusi prevajanja pomena v izraz napovedal razvoj tvorbeno-pretvorbenega jezikoslovja. Z vezljivostnega vidika je navedel nekaj tez oz. kàr pravil prevajanja iz pomena v izraz, ki so oporna usmeritev pri odpravljanju pomenskih dvoumnosti in hkrati pri ugotavljanju vezljivostnih lastnosti določenega jezika. Tako ugotavlja, da če jedro besedne zveze zahteva ob sebi udeleženca npr. s pomensko vlogo prizadetega, mu s tem hkrati izbere tudi kanonično skladenjsko obliko, in tako globinska zgradba postane skladenjski zapis; pogoj za pravilno oblikovani logični zapis je, da vsak udeleženec lahko nastopa le v eni udeleženski vlogi. Pripisovanje globinskega sklona oz. udeleženske vloge poteka v globinski zgradbi, površinski sklon pa je dodeljen v površinski zgradbi, tako da površinski sklon in vrsta udeleženske vloge nista nujno povezana. Iz tega sklepa, da tudi površinska sestava in členitev vplivata na pomensko razlago stavka. Kot vezljivostno izjemo med glagoli navaja naklonske glagole (faznih ne), ker ne podeljujejo novih udeleženskih vlog – dokaz za to je npr. *Utegne deževati* ipd.

5.1.2 Ch. J. Fillmore zagovarja hkratno obravnavo na pomenski, skladenjskofunkcijski in izrazni ravnini, in zato nujno tvorbeno-pretvorbeno obravnavo vezljivosti. V nasprotju s Chomskym se osredotoča predvsem na opis globinske sestave. T. i. univerzalna bazična skladenjska pravila omogočajo upovedovanje temeljnih pomenskih razmerij. Osnovni nosilci teh temeljnih pomensko- in strukturnoskladenjskih razmerij so glagoli; s tem se znova potrjuje Tesnièrjeva skladenjska teorija. Razmerje med pomensko- in strukturnoskladenjsko vezljivostjo terminološko označuje s pomenskimi vlogami in s sklonskim okvirjem – to so skloni, ki jih površinskoizrazno določa glagolska beseda. Številni glagoli imajo glede na pomen lahko več sklonskih okvirov. Ločuje t. i. globinski sklon oz. udeleženska vloga, ki je del pomenskoskladenjske vezljivosti, in površinskoizrazni sklon, ki spada v strukturnoskladenjsko vezljivost (Fillmore 1968: 21). Pomenskoskladenjska vezljivost je zaobsežena s sklonskimi razmerji in s poljem skladenjskih razmerij, strukturnoskladenjska vezljivost pa vključuje slovnično vlogo glagolske/povedkove sestave, ki določa različne položaje, potrebne za ustrezno uporabo določene vrste glagolov, in sklonske vloge.

V svoji sklonski teoriji Fillmore (1968: 24–25) ločuje vršilca dejanja (Agentive (A)), orodje dejanja (Instrumental (I)), prejemnika/prizadeto (Dative (D)), rezultat dejanja (Factitive (F)), mesto dejanja (Locative (L)) in predmet dejanja (Objective (O)), ki ima najsplošnejši pomen. Jasno ločuje pomensko in površinsko sestavo stavka. Npr. osebek in predmet opredeli oblikovno kot kategorije površinske sestave, ki jih ne moremo razložiti pomensko, pokrivajo namreč lahko različna pomenska razmerja. Tako priznava samo imenovalniški osebek z udeleženskimi vlogami vršilca, prejemnika, koristnika, naklonjenega in obravnavanega osebka. Pri rodilniku ločuje osebkovosvojilni in predmetni rodilnik, ki pretvorbeno nevtralizirata imenovalnik in tožilnik. Predvsem živi dajalnik je tesno (usmerjevalno) povezan z glagolskim dejanjem, tožilnik je pomenskoskladenjsko najbolj

univerzalen sklon, mestnik je statično in dinamično določen z glagolom, orodnik je kot neživa sila ali predmet vzročno povezan z glagolskim dejanjem.

Tako v okviru vršilskosti kot rezultativnosti in različne okoliščinskosti opozarja na hierarhizacijo udeleženskih vlog, ki je posledica pomenske soodvisnosti med glagolskim dejanjem/stanjem in udeleženci. Pri vezljivostnih vprašanjih je upoštevana tudi členitev po aktualnosti, vkjučena v logično podstavo[19], ki izraža razmerje med osnovnimi zgradbami jezika in predmetnostjo, in v pragmatično podstavo, ki izraža razmerje med povedmi in njihovimi sobesedili.

5.2 M. A. K. Halliday je predstavnik sistemsko-funkcijske slovnice. V nasprotju s Chomskym, ki pri jezikovni analizi poudarja jezikovne zmožnosti govorečih, opozarja na enakovredno pomembnost jezikovnega in nejezikovnega konteksta. Če je funkcijskost usmeritev, je sistemskost predvsem v poudarjanju medsebojne povezanosti jezikovnih ravnin in v preučevanju jezikovnih uresničitev/predstav. S tesno povezavo pomenske, skladenjskofunkcijske in izrazne ravnine je poudarjena tudi tesna povezanost pomenskoskladenjske in strukturnoskladenjske vezljivosti. Vezljivost je predstavljena znotraj stavčne pomenskosti – stavčne pomenske podstave in stavka kot sporočila. Tako z vidika stavčnopovedne in nadpovedne skladnje ločuje kàr tri skladenjske vloge osebka – slovnični, logični in psihološki (slednji je tema/izhodišče). Osebek definira kot slovnično obvezno določilo. Procese, udeležence in okoliščine opredeljuje kot pomenske kategorije, ki označujejo tri posplošene načine prevajanja oz. prestavitve predmetnosti v jezik. Z vidika glagolske vezljivosti pa so primerjalno zanimivi glagolski primitivi in leksikalizirani predložni glagoli.

LITERATURA

ABRAMOV, B. A., 1966: Sintaksičeskie potencii glagola (v sopostavlenii s potencijami drugih častej reči). *Filologičeskie nauki* 3. Moskva: Izdatel'stvo »Vysšaja škola«. 34–44.

APRESJAN, Ju. D., 1967: *Eksperimental'noe issledovanie semantiki russkogo glagola*. Moskva: Nauka.

– – 1995²: *Leksičeskaja semantika. Vostočnaja literatura RAN*. 2. popravljena in dopolnjena izdaja. Moskva.

BĚLIČOVÁ, H., 1982: *Sémantická struktura věty a kategorie pádu*. (*Příspěvek k porovnávací syntaxi ruské a české jednoduché věty*). Praha: Academia.

BOGUSLAVSKIJ, I. M., 1980: *O ponjatii sfery dejstvija predikatnyh slov. Serija literatury i jazyka*. Tom XIX/4. Izvestija Akademii nauk SSSR.

BONDZIO, W., 1969: *Das Wesen der Valenz und ihre Stellung im Rahmen der Satzstruktur. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität*. XVIII/2. 233–240.

BONDARKO, A. V., 1971: *Grammatičeskaja kategorija i kontekst*. Leningrad: Nauka.

– – 1978: *Grammatičeskoe značenie i smysl*. Leningrad: Nauka.

BRINKER, K., 1977: *Modelle und Methoden der strukturalistischen Syntax*. Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz.

[19] O tem E. L. Keenan v članku Two kinds of presupposition in natural language v zborniku Studies in Linguistic Semantics (Ur. Ch. J. Fillmore, D. T. Langendoen 1971: 51).

BUDAGOV, R. A., 1973: K teorii sintaksičeskih otnošenij. *Voprosy jazykoznanija* XXII/1. 3–15.

BUTTLER, D., 1976: *Innowacje składniowe współczesnej polszczyzny* (*Walencja wyrazów*). Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe.

CHOMSKY, N., 1957: *Syntactic structures*. The Netherlands, the Hague: Mouton and Co. Printers.

– – 1986: Knowledge of Language: Its Nature, Origin and Use. New York. (Prev. B. Kante: *Znanje jezika: O naravi, izviru in rabi jezika*. Ljubljana 1989: MK.)

DANEŠ, F., 1957: *Intonace a věta ve spisovné češtině*. Praha.

– – 1968: *Sémantická struktura větného vzorce. Otázky slovanské syntaxe* II. Brno. 45–49.

DANEŠ, F. idr., 1987: *Větné vzorce v češtině*. Praha: Academia.

DULAR, J., 1982: *Priglagolska vezava v slovenskem knjižnem jeziku* (*20. stoletja*). Disertacija. Ljubljana. 1–259.

ENGEL, U., 1970: *Die deutschen Satzbaupläne. Wirkendes Wort* XX. Berlin. 361–392.

FILIPEC, J., ČERMÁK, F., 1985: *Česká lexikologie*. Praha: Academia.

FILLMORE, Ch. J., 1965: *Indirect Object Constructions in English and the Ordering of Transformations*. London – The Hague – Paris: Mouton & CO.

– – 1968: *The Case for Case. Universals in Linguistic Theory*. Urednika E. Bach in R. T. Harms. USA.

FILLMORE, Ch. J., LANGENDOEN, D. T., 1971: *Studies in Linguistic Semantics*. New York.

GINZBURG, E. L., 1979: *Slovoobrazovanie i sintaksis*. Moskva: Nauka.

GREPL, M., KARLÍK, P., 1986: *Skladba spisovné češtiny*. Praha: SPN.

GREPL, M. idr., 1987: *Mluvnice češtiny* (3 – Skladba). Praha: Academia.

HAJIČOVÁ, E., 1975: *Negace a presupozice ve vyznamové stavbě věty*. Praha: Academia.

HAJIČOVÁ, E. idr., 1983: *Větná stavba a aktualní členění ve slovanských jazycích z porovnávacího hlediska. Československá slavistika*. 139–149.

HALLIDAY, M. A. K., 1994[2]: *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.

HELBIG, G., SCHENKEL, W., 1969: *Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.

HERINGER, H. J., 1967: Wertigkeiten und nullwertige Verben im Deutschen. *Zeitschrift für deutsche Sprache* 23. 13–34.

ICKOVIČ, V. A., 1982: *Očerki sintaksičeskoj normy*. Moskva: Nauka.

KAČALA, J., 1982: Sémantická štruktura vety a obsah vety. *Jazykovedny časopis* XXXIII/1. 3–10.

– – 1989: *Sloveso a sémantická štruktura vety*. Bratislava: VEDA.

KOŘENSKÝ, J., 1984: *Konstrukce gramatiky ze sémantické báze*. Praha: Academia.

KRJUČKOVA, M. L., 1979: *Osobennosti glagol'nogo nemotivirannogo upravlenija v sovremennom russkom jazyke*. Moskva: Russkij jazyk.

MIKO, F., 1983: Cesta k výrazovej koncepcii štýlu. *Slavica pragensia* XXVI. Philologica 4–5. 23–28.

MIKUŠ, R. F., 1945: *Što je u stvari rečenica? Fragment iz teorije jezika i mišljenja*. Ljubljana: Samozaložba.

– – 1952: *A propos de la syntagmatique du professeur A. Belić*. (K sintagmatiki prof. A. Belića). Ljubljana: SAZU.

– – 1960: Struktural'nyj sintaksis L. Ten'era i sintagmatičeskij strukturalizm. *Voprosy jazykoznanija* IX/5. Moskva.125–140. Prevod iz francoščine: M. M. Makovskij.

MOSKAL'SKAJA, O. I., 1973: Problemy semantičeskogo modelirovanija v sintaksise. *Voprosy jazykoznanija* XXII/6. 33–43.

– – 1974: *Problemy sistemnogo opisanija sintaksisa* (*Na materiale nemeckogo jazyka*). Moskva: Nauka.

NĚMEC, I., 1980: *Rekonstrukce lexikálního vyvoje*. Praha: Academia.

PÁLEŠ, E., 1990: Sémantické roly slovenských slovies. *Jazykovedný časopis* XLI/1. Diskusie. 30–48.

PADUČEVA, E. V., 1974: *O semantike sintaksisa* (*Materialy k transformacionnoj grammatike russkogo jazyka*). Moskva: Nauka.

PANEVOVÁ, J., 1975: Rozvití předmětová a příslovečná, doplňující a určující. *NR* 58. 61–66.

PAULINY, E., 1943: *Štruktúra slovenského slovesa* (*Štúdia lexikálno-syntaktická*). Spisy Slovenskej akadémie vied a umení 2. Bratislava.

POPELA, J., 1968: K predikaci v současné ruštině a češtině. *Slavica pragensia* X. Philologica 1–3. 193–205.

QUIRK, R. idr., 1973, 1993[27]: *A University Grammar of English*. Hong Kong.

– – 1985, 1994[20]: *A Comprehensive Grammar of the English Language*. New York.

RUŽIČKA, J., 1968a: *O vetách s nulovým gramatickým subjektom. Otázky slovanské syntaxe* II. Brno. 115–117.

– – 1968b: Valencia slovies a intencia slovesného deja. *Jazykovedný časopis* XIX/1–2. Praha. 50–64.

SAMARDŽIJA, M., 1986: *Valentnost glagola u suvremenom hrvatskom književnom jeziku*. Zagreb.

SELIVERSTOVA, O. N., 1982: *Semantičeskie tipy predikatov*. Moskva: Nauka.Semantic Syntax, 1974. Ur. Pieter A. M. Seuren. Oxford.

SGALL, P. idr., 1986a: *Úvod do syntaxe a sémantiky* (*Některé nové směry v teoretické lingvistice*). Praha: Academia.

– – 1986b: *The Meaning of the Sentence in Its Semantic and Pragmatic Aspects*. Praha: Academia.

SIZOVA, I. A., 1978: *Stanovlenie germanskogo glagol'nogo slovoobrazovanija*. Moskva: Nauka.

SOMMERFELDT, K. E., SCHREIBER, H., 1977[1], 1980[2]: *Wörterbuch zur Valenz und Distribution der Substantive*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.

ŠVEDOVA, N. Ju., 1980: *Russkaja grammatika* II. (Sintaksis). Moskva: Nauka.

TESNIÈRE, L., 1965[2]: *Eléments de Syntaxe structurale*. Paris.

VIDOVIČ MUHA, A., 1994a: O izvoru in delovanju jezika ali teorija sintagme v delih R. F. Mikuša (S predstavitvijo trikotnika Ramovš – Mikuš – Belić). Ramovšev zbornik. (Obdobja 12). *Slavistična revija* XLII/2–3. 229–248.

– – 1994b: La syntaxe de Tesnière interprétée par Mikuš. *Linguistica* XXXIV/1. 225–234.

ZASORINA, L. N., BERKOV, V. P., 1961: Ponjatie valentnosti v jazyke. *Vestnik Leningradskogo universiteta. Serija istorii, jazyka i literaturi*. XVI/8. 133–139.

SUMMARY

The article is a chronological and topical survey of the most relevant foreign literature on valency theory. Tesnière's valency is focused on the verb, which is understood as the

organizational center of the sentence. According to R. F. Mikuš, valency theory benefited particularly from Tesnière's findings on the structure of the predicate.

Tesnière's agent theory elicited response shortly after publication and was critically discussed in German valency theory. G. Helbig complemented Tesnière by defining it such that logical valency is the extra-linguistic relationship between semantic components of reality, semantic valency represents distributive/combinatory possibilities of the particular lexical meanings or sememes, while the syntactic valency marks (non)obligatory valency positions, thus the number of complements and their grammatical and functional properties in a particular language. The publication of distribution and valency dictionaries, particularly by G. Helbig and W. Schenkl at the end of the 1960's, proved the applied value of the theoretical treatment of valency.

Helbig's valency theory is complemented by Czech and Slovak valency theories, which are to Slovene linguists, due to the proximity of the two languages, closer and more useful. The author of this article was methodologically guided by Daneš's work (1987) in her analysis of the material. The works by P. Sgall, E. Hajičová, and J. Panevová show a more modern approach towards the relationships in semantic-syntactic and structural-syntactic valency (e.g., the issue of obligatory explicit participants and (non)explicit agents, etc.). These authors argue for a consistent multi-level treatment.

A theory of a minimal complete sentence was developed, including verbal intention within the semantic sentence pattern on the semantic level, which is paralleled on the syntactic-functional level by grammatical sentence pattern. The obligatory complements together with the complemented verb represent the grammatical nucleus of the sentence.

An important contribution to Russian valency theory is Apresyan's (1967) model of meaning <–> text, based on forming grammatically correct sentences and the ability of satisfying the semantic requirements of the text. Following the principles of modern semantics, Y. D. Apresyan developed a theory of so-called (non)productive semantic patterns and found that the most productive semantic patterns occur in phrases with basic verbal meanings, while the least productive ones occur in phrases with idiomatically bound meanings (non-productive semantic patterns are idioms). Within the framework of grammatical-functional and surface-structural verbal valency he developed for Russian a typology of 84 sample/basic nuclear verbal phrases. The work of E. V. Paducheva is important for terminology and for its treatment of the relationship between the lexicon and syntactic valency. A complete systemic presentation of verbal, adjectival, and nominal valency in Russian, including word-formation, particularly of deverbatives, is found in the work of N. Y. Shvedova (1980).

N. Chomsky treated valency in Anglo-American literature within the theory of semantic syntax. With the attempts to translate the meaning into the expression he announced the development of transformational grammar. His rules for translation from meaning into expression are the basic guide in eliminating the semantic ambiguities and in finding valency features of a particular language. Unlike Chomsky, Fillmore was focused mainly on the description of the deep structure. The so-called universal basic syntactic rules allow verbalization of primary semantic relations, whose basic carriers are verbs.

M. A. K. Halliday as a representative of the systemic-functional grammar pointed out the equal importance of the linguistic and non-linguistic context. He discussed valency in the framework of sentence semantics–of the sentence semantic base and of the sentence as a message.

UDK 821.161.1.09
Blaž Podlesnik
Filozofska fakulteta v Ljubljani

BRONASTI JEZDEC PUŠKINA IN *LETO TISOČ DEVETSTO TRINAJST* AHMATOVE – DVE »PETERBURŠKI POVESTI« V VERZIH

Razprava je posvečena primerjavi »peterburških povesti« Puškina in Ahmatove s ciljem osvetliti skupne značilnosti in razlike v načinu verzne pripovedi in nakazati, kako Ahmatova v duhu modernizma preoblikuje nekatere tradicionalne pripovedne obrazce. Ob skupnih tematskih potezah (posameznik in mesto Peterburg) se verzna pripoved Ahmatove od tradicije Puškina loči predvsem v novi pripovedni poziciji (diferenciran pesniški »jaz«, ki izgublja svojo celovitost), brezsižejskosti besedila (*bezsjužetnost'*) in dominantni vlogi lirskih, izpovednih elementov.

The article is devoted to the comparison of the »St. Petersburg stories« by Pushkin and Akhmatova with the intention of shedding light on the common features and differences in the style of verse narrative. It also attempts to outline the way Akhmatova in the spirit of modernism transforms some traditional narrative formulas. Despite the common thematic features (an individual and the city of Petersburg) Akhmatova's verse narrative differs from the tradition of Pushkin mainly by its new narrative position (distanced poetic »self,« losing his integrity), a text without a *sujet*, and the dominant role of the lyrical, subjective elements.

1. »Peterburški povesti« *Bronasti jezdec* (rus. *Mednyj vsadnik*) Puškina in *Leto tisoč devetsto trinajst* (rus. *Devjat'sot trinadcatyj god*) Ahmatove na zunanjeformalni ravni druži dvoje: podnaslov »peterburška povest« in dejstvo, da sta obe besedili napisani v verzih – v obliki, ki se navadno ne povezuje z žanrom povesti.

Druga skupna lastnost del, na katero v podnaslovu opozarjata oba avtorja, je vezanost obeh del na specifični prostor dogajanja. Nič nenavadnega ni, če se opredelitve oziroma oznake žanra vežejo na tematiko ali pripadnost določenega tipa tekstov literarni smeri ali obdobju, medtem ko žanrska oznaka, ki teme in motive veže na specifični prostor, predstavlja prej izjemo kot pravilo. Opozorilo obeh avtorjev na »peterburškost« njunih besedil kaže na povezanost obeh tekstov in spodbuja k iskanju vzporednic med njima, hkrati pa omemba Peterburga opozarja na dejstvo, da obe besedili spadata v niz tekstov ruske kulture, ki v medsebojnih odnosih oblikujejo specifično ruski kulturni tekst – t. i. »peterburški tekst ruske literature in kulture«.[1]

V luči teh značilnosti obeh del, ki spodbujata k njuni skupni obravnavi, se seveda razkrivajo tudi razlike. Gre za deli, ki sta nastali v različnih obdobjih in ki na različne načine obravnavata vprašanja, ki sta jim avtorja tudi v ostalih svojih delih posvečala precejšnjo pozornost.

Puškin je »peterburško povest« *Bronasti jezdec* napisal jeseni 1833. Po dveh letih, ki ju je posvetil predvsem vprašanjem zgodovine (1831–1833), se je Puškin

---

[1] Osnovne značilnosti »peterburškega teksta ruske literature« – teksta, ki se v ruski literaturi oblikuje kot preplet različnih ideoloških in estetskih obravnav mesta Peterburg – obravnava V. N. Toporov v članku *Peterburg i »Peterburgskij tekst russkoj literatury«* (Toporov 1995: 259–367).

jeseni 1833 odpravil v Orenburško gubernijo zbirat neposredna pričevanja o Pugačovskem uporu – temi, ki ji je nameraval posvetiti svojo novo knjigo.[2] Po potovanju se je nastanil v vasi Bodlino, kjer je v osami na osnovi zbranega materiala poleg *Zgodovine Pugačova* napisal tudi dve »peterburški« deli, *Bronastega jezdeca* in povest *Pikova dama* (*Pikovaja dama*).[3]

Zgodovina nastanka »peterburške povesti« Ahmatove je nekoliko daljša in bolj zapletena. Povest *Leto tisoč devetsto trinajst* ni samostojno literarno delo, predstavlja namreč prvi del *Pesnitve brez junaka*, pesnitve, ki jo je Ahmatova v raznih redakcijah ustvarjala, preurejala in dopolnjevala več kot dvajset let (1940–1965).[4] Štiri osnovne redakcije pesnitve (I – 1943, Taškent; II – 1946, Leningrad; III – 1956, Leningrad – Moskva; IV – 1963, Leningrad – Moskva) in več vmesnih variant ponujajo skupaj z verzi, ki v končni redakciji niso bili vključeni v pesnitev,[5] bogato gradivo za rekonstrukcijo tega dolgega ustvarjalnega procesa. Posamezne redakcije pesnitve – triptiha, ki ga v končni (IV) redakciji sestavljajo »peterburška povest« *Leto tisoč devetsto trinajst*, intermezzo *Cifra* (rus. *Reška* – stran kovanca, nasprotna tisti s podobo grba; druga plat medalje) in *Epilog* – so zanimive tudi z vidika žanrskih opredelitev oz. podnaslovov in naslovov tako delov kot celote.

Prva redakcija pesnitve je naslovljena *Leto 1913 ali Pesnitev brez junaka in Reška* (*1913 god, ili Poèma bez geroja i Reška*). Podobno kot vse ostale redakcije jo zaključuje Epilog, zanimiv pa je odnos med poimenovanjem celote in njenih

---

[2] Interes za zgodovinska vprašanja, ki so za nekaj časa potisnila v ozadje ukvarjanje s poezijo, je moč razbrati tudi iz Puškinovih pisem tega obdobja. O opuščanju literarne dejavnosti v korist zgodovinopisja piše sam Puškin v pismu admiralu A. N. Mordvinovu (Puškin 1960, X: 129. V nadaljevanju je sklicevanje na to izdajo Puškinovih del označeno s številko knjige in navedkom strani.).

[3] *Zgodovina Pugačova* je v dveh delih (*Istorija Pugačovskogo bunta.* Čast' pervaja. *Istorija.* Čast' vtoraja. *Priloženija.*) izšla 1934. Finančno podporo in cenzurni blagoslov za izdajo tega dela je Puškin iskal in našel pri carskem dvoru (gl. pisma Puškina grofu A. H. Bekendorfu – X: 153, 156, 157–158). V istem letu je Puškinu uspelo natisniti tudi *Pikovo damo*, manj uspeha pa je imel z *Bronastim jezdecem*. Konec 1833 ga je poslal cenzuri (gl. pismo Bekendorfu 6. decembra 1833 – P X: 153), vendar dovoljenja za tisk v neokrnjeni obliki ni dobil. Pred objavo je moral predelati upodobitev Petrovega kipa: podobo prevzetnega idola (rus. *kumir, gordelivyj istukan*) je zamenjal s podobo gigantskega jezdeca (rus. *sedok, gigant, divnyj russkij velikan*) in šele s temi popravki je pesnitev leta 1837 izšla v reviji *Sodobnik* (rus. *Sovremennik*).

[4] Peterburška povest Ahmatove je s Puškinovo delila tudi usodo v rokah cenzure. Celovit tekst *Pesnitve brez junaka* za časa njenega življenja v Sovjetski zvezi ni bil objavljen. V tisku se je pojavilo več odlomkov, med njimi tudi prvo poglavje »peterburške povesti« (*Dan poezije*, rus. *Den' poèzii*, Moskva, 1962) in »peterburška povest« *Leto tisoč devetsto trinajst* v celoti (*Beg časa,* rus. *Beg vremeni*, 1965). Pesnitev kot celota je do smrti Ahmatove izšla le v ZDA. Brez vednosti avtorice sta bili dve redakciji pesnitve natisnjeni v almanahu *Zračne poti* (*Vozdušnye puti*, New York, 1960, I in *Vozdušnye puti*, New York, 1961, II). V Sovjetski zvezi je *Pesnitev brez junaka* izšla šele leta 1974 (A. Ahmatova, *Izbrannoe*, Moskva, 1974). Podrobneje o tem gl. komentarje A. S. Kovalenka k pesnitvam Ane Ahmatove (Ahmatova 1998, III: 506–507. V nadaljevanju je sklicevanje na to izdajo del Ahmatove označeno s številko knjige in navedkom strani.).

[5] Gl. *Strofy, ne vošedšie v »Poemu bez geroja«* – verzi, ki so v posameznih redakcijah predstavljali del pesnitve ali del avtoričinih komentarjev k pesnitvi, pa so bili v končni redakciji iz nje izpuščeni (III: 205–210).

delov. V tej redakciji je prvi del pesnitve naslovljen kot *Pesnitev brez junaka*, medtem ko je naslov *Leto 1913* tisti, ki opredeljuje pesnitev kot celoto. V redakcijah II (*Leto 1913 ali Pesnitev brez jun*aka. *Triptih – 1913 god, ili Poèma bez geroja. Triptih*), III in IV (*Pesnitev brez junaka. Triptih – Poèma bez geroja. Triptih*) je položaj obrnjen. Pesnitev kot celota dobi naslov *Pesnitev brez junaka*, njen prvi del pa naslov *Leto 1913* (II) oz. *Leto tisoč devetsto trinajst. Peterburška povest* (III, IV).

2. Tematsko stičišče obeh del predstavlja tema mesta. Tema Peterburga je tako v *Bronastem jezdecu* kot v *Letu tisoč devetsto trinajst* tista osrednja tema, ne katero se vežejo ostali tematski sklopi (tema zgodovine, tema usode).

Peterburg v Puškinovem *Bronastem jezdecu* je stvaritev Petra I. Že v uvodnem delu (*Vstuplenie*) se podoba Peterburga neločljivo veže s podobo njegovega stvarnika Petra I, obenem pa je Peterburg v tem delu predstavljen dvojno: ob podobi mesta, ki temelji na opoziciji mesto – narava, je v tem uvodnem delu mesto tudi predmet neposrednega pripovedovalčevega vrednotenja.

Podobo Petra I, ki ob ustju Neve razmišlja o gradnji mesta (»Na beregu pustynnyh voln, / Stojal *on*, dum velikih poln, /.../«) dopolnjuje podoba Peterburga – mesta iz kamna, ki se je dvignilo nad močvirjem (»Prošlo sto let, i junyj grad, /.../ Iz t'my lesov, iz topi blat / Vozznëssja pyšno, gordelivo; /.../« – III: 285). Peterburg je tako predstavljen kot rezultat ustvarjalnega dejanja, ki je ukrotilo stihijno moč narave.

Vrednotenje mesta in njegov pomen se razkrivata v kombinaciji neposredne vrednostne sodbe in slogovnih značilnosti posameznih delov »peterburške povesti«. V uvodu se osebni, intimni odnos do mesta (»Ljublju zimy tvoej žestokoj / Nedvižnyj vozduh i moroz, / Devič'i lica jarče roz, /.../« – III: 286) prepleta z »javno« apologijo (Peterburg kot simbol moči imperija), v kateri v ospredje stopajo slogovni elementi, značilni za klasicistično odo.[6] B. M. Gasparov odkriva v *Bronastem jezdecu* preplet in konflikt dveh literarnih kodov, koda ode (rus. *odičeskij kod*) in elegično-romantičnega koda (rus. *èlegiko-romantičeskij kod*). V uvodni upodobitvi Peterburga so po Gasparovu dominantni prav elementi literarnega koda ode, medtem ko naj bi v osrednjem delu pesnitve prevladovali elementi elegično-romantičnega koda (Gasparov 1992: 295–296).

V osrednjem delu pesnitve uvodno abstraktno apologijo mesta zamenja podoba mesta v konkretni zgodovinski situaciji – v poplavah 1824. Če je za podobo Peterburga v uvodu značilna statičnost, je mesto v osrednjem delu pesnitve upodobljeno dinamično. Trdnost granita v opoziciji do stihijne Neve se v trenutku najhujših poplav umakne podobi Peterburga, plavajočega v valovih (»I vsplyl Petropol', kak triton, / Po pojas v vodu pogružën.« – III: 290). Ob tem je edini element mesta, ki trdno stoji nad vodno stihijo, Petrov spomenik.[7] Jasnost in svetloba (»I jasny

---

[6] Na kombinacijo intimne in »javne« apologije mesta v uvodnem delu *Bronastega jezdeca* opozarja V. Erlich (Erlich 1976: 174).

[7] »I obraščën k nemu spinoju, / V nekolebimoj vyšine, / Nad vozmuščënnoju Nevoju / Stoit s prostërtoju rukoju / Kumir na bronzovom kone.« (III: 291).

spjaščie gromady / Pustinnyh ulic, i svetla / Admiraltejskaja igla, /.../« – III: 286), dve lastnosti Peterburga v uvodni apologiji, se v osrednjem delu pesnitve umakneta mraku, dežju in megli, ki opredeljujejo prostor dogajanja tako v času poplav kot tudi kasneje ob usodnem Jevgenijevem srečanjem z Bronastim jezdecem. Na ta način apologijo svetlega mesta dopolnjuje vidik, ki vstopa v polemiko z brezpogojnim priznanjem veličine in vrednosti Petrove stvaritve.

Ta pogled na Peterburg je povezan s temo majhnega človeka kot vrednote – temo, ki je v veliki meri opredelila humanistični značaj ruske literature 19. stoletja in katere napoved v ruski literaturi D. S. Lihačov odkriva že v ruski demokratični literaturi 17. stoletja (Lihačov 1958: 154).[8] Podoba Jevgenija – malega uradnika, ki v poplavah izgubi svojo izvoljenko, zblazni ter v blaznosti za svojo nesrečo obtoži Petra I oziroma njegov kip – se namreč v *Bronastem jezdecu* oblikuje prav v odnosu do upodobitve Petra I (uvodni del) oziroma njegovega kipa.

Na začetku prvega poglavja se namreč v upodobitvi Jevgenija ponovijo nekateri elementi, značilni za upodobitev Petra I v uvodnem delu. Tako se med obema vzpostavi odnos, na osnovi katerega v ospredje stopajo razlike. V obeh upodobitvah je na neobičajen način razrešen problem poimenovanja lika. Peter I v uvodu ni predstavljen z lastnim imenom, temveč zgolj z osebnim zaimkom (»*on*«), medtem ko je problemu poimenovanja Jevgenija v pesnitvi posvečen razširjen pripovedovalčev komentar. V njem opozarja na pomen imena v literarni tradiciji,[9] hkrati pa izpostavi nepomembnost oziroma nepotrebnost junakovega priimka.[10] Pozabljen priimek plemiškega rodu kot pomemben znak junakovega družbenega, javnega položaja dopolnjujeta tudi neopredeljenost in nepomembnost njegove službe (»gde-to služit«), kar Jevgenija v sferi javnega, družbenega življenja opredeljuje kot nepomembnega. Druga vzporednica v upodobitvi Petra in Jevgenija se razkrije v primerjavi položaja, v katerem sta predstavljena. Podoba Petra v uvodu je statična (»Stojal *on*, dum velikih poln, / I vdal' gljadel ... /.../« – III: 285), medtem ko je Jevgenij predstavljen dinamično in v gibanju: »V to vremja iz gostej domoj / Prišël Evgenij molodoj /.../ Itak, domoj prišed, Evgenij / Strjahnul šinel', razdelsja, lëg.« (III: 288–289). Abstraktna slika misleca, ki stoji ob izlivu Neve, v svoji statičnosti nima konkretne časovne razsežnosti,[11] ki je za literarni lik v vsej konkretnosti značilna za Jevgenija. Podobo Petra določajo le mesto, na katerem stoji, pogled v daljavo in »velike misli«; namesto konkretnega literarnega

---

[8] Prim. tudi predstavitev življenja in dela D. S. Lihačova, ki jo je v spomin ruskemu znanstveniku pripravil Aleksander Skaza (Skaza 2000: 81–87).

[9] »My budem našego geroja / zvat' ètim imenem. Ono / zvučit prijatno. S nim davno / Moë pero k tomu že družno.« (III: 288).

[10] Na posebno »literarno semantiko« imena Jevgenij v *Bronastem jezdecu* opozarja J. M. Lotman v komentarjih k *Jevgeniju Onjeginu*. Ime, ki se je v ruski satirični literaturi 18. stoletja povezovalo z junakom – plemičem, ki je izgubil duhovne vrednote in brez lastnih zaslug uživa privilegije svojih prednikov, naj bi Puškin uporabil v novem pomenu, pri tem pa ohranil semantiko »izgube«. Jevgenij v *Bronastem jezdecu* tako ni junak, ki je ob visokem socialnem položaju izgubil duhovne vrednote, temveč junak, katerega rod je izgubil svoje bogastvo in socialni položaj (Lotman 1995: 543).

[11] Upodobitev Petra dobi konkretni zgodovinski okvir šele v nadaljevanju v verzu: »Prošlo sto let, i junyj grad, /.../« (III: 285).

lika je pred nami le alegorija velike ideje (gradnja mesta kot sredstvo reforme imperija). Jevgenij je predstavljen drugače – kot konkretni posameznik, kot živ človek, ki ga najbolj določa njegovo intimno, zasebno okolje (dom, postelja). Ta opozicija javno – zasebno se najbolj jasno izriše v primerjavi njunih misli, ki tudi najbolj neposredno določajo obe podobi. Petrove »velike misli«, posredovane v monologu (»I dumal on: / Otsel' grozit' my budem švedu, /.../« – III: 285), izpostavljajo idejo gradnje mesta in njegove vloge v razvoju imperija ter so vezane izključno na sfero javnega. V primerjavi z njimi je razmišljanje Jevgenija, ki je predstavljeno v govoru pripovedovalca (»O čëm že dumal on? o tom, čto byl on beden, /.../«) in neposredno v govoru lika (»Ženit'sja? Mne? Začem že net?« – III: 289), predvsem zasebno. Celo služba kot odraz družbenega položaja posameznika je v razmišljanju Jevgenija predstavljena zgolj kot sredstvo za dosego zasebnega ideala – družinske sreče (poroka s Parašo, otroci) in mirnega življenja.

Paraši in strahu pred izgubo družinske sreče so posvečene Jevgenijeve misli tudi, ko se v trenutku najhujših poplav, obdan z vodo, znajde na kamnitem levu. Tudi v tem položaju je lik predstavljen na način, ki pozornost bralca usmerja k podobi Petra I v uvodu. Jevgenij, podobno kot Peter v uvodu, gleda prek vodnega prostranstva (»Ego otčajannye vzory / Na kraj odin navedeny / Nedvižno byli.« – III: 292), v katerem pa (drugače kot Peter) vidi le grožnjo osebni sreči.

V opoziciji javno – zasebno je mogoče osmisliti tudi različne slogovne značilnosti posameznih delov pesnitve. Slog klasicistične ode, ki prevladuje v uvodu, je vezan na »javno« temo mesta in njegovo vlogo v imperiju, medtem ko sta v pripovedi o Jevgeniju v preostalih dveh delih pesnitve v ospredju elegičnost in baladnost.

Slogovni elementi ode se v pesnitvi pojavijo tudi v upodobitvi Bronastega jezdeca – Petrovega spomenika, kar v delu vzpostavlja vez med Petrom, predstavljenim v uvodu, in spomenikom, ki mu Jevgenij kasneje pripiše krivdo za svojo izgubo. Podobno kot podoba Petra v uvodu se tudi upodobitev Bronastega jezdeca v pesnitvi vzpostavlja v odnosu do Jevgenija. Spomenik – jezdec se v pesnitvi pojavi v trenutku, ko Jevgenij sedé (jahaje) na kamnitem levu gleda čez reko proti domovanju Paraše:

I on, kak budto okoldovan,
Kak butdo k mramoru prikovan,
Sojti ne možet! Vkrug nego
Voda i bolj'še ničego!
I obraščën k nemu spinoju,
V nekolebimoj vyšine,
Nad vozmuščënnoju Nevoju
Stoit s prostërtuju rukoju
Kumir na bronzovom kone. (III: 292)

Bronasti jezdec stoji visoko nad vodno stihijo, medtem ko Jevgeniju, jezdecu na kamnitem levu, narasla voda obliva podplate. Tako je ob koncu prvega poglavja znova vzpostavljen odnos med Jevgenijem kot konkretnim, živim človekom in Petrove idejo, ki pa jo zdaj uteleša malik – bronasti kip jezdeca na konju.

Tudi pretres, zaradi katerega Jevgenij zblazni, je v pesnitvi vezan na zasebno sfero junakovega življenja. Blaznost lika je motivirana z izgubo izvoljenke in s tem posredno z nezmožnostjo doseči ideal (družinsko srečo). Na motivni ravni se postopno oddaljevanje od možnosti uresničitve tega ideala v pesnitvi kaže v različnih vlogah motivov domovanja. Medtem ko dom in postelja na začetku pripovedi še predstavljata prostor, v katerem Jevgenij razmišlja (sanjari) o poroki in sreči, se ob Parašini smrti in kasneje motiv doma veže z motivom izgube. Parašina smrt je predstavljena prav z uničenjem oziroma izginotjem hišice, v kateri je Paraša živela z materjo,[12] dom kot zasebni prostor ob tem izgubi tudi Jevgenij (»Prošla nedelja, mesjac – on / k sebe domoj ne vozvraščalsja / Ego pustynnyj ugolok / Otdal vzajmy, kak vyšel srok, / Hozjain bednomy poètu.« – III: 296),[13] z izgubo – tokrat življenja lika – pa se motiv doma (Parašina hišica) veže tudi v sklepnem delu pripovedi.

Jevgenijeva usoda, ki se v vsej pesnitvi razkriva v nizu vzporednic s podobami Petrove »velike ideje« (Peter I v uvodu, Bronasti jezdec), doseže tragični vrh v trenutku Jevgenijeve grožnje kipu Petra I. Ta del pesnitve predstavlja ključno točko vseh, pogosto nasprotujočih si interpretacij pesnitve.[14] »Upor« oziroma poskus grožnje blaznega Jevgenija Bronastemu jezdecu v bistvu predstavlja poskus grožnje Petrovi »veliki ideji«. Prav ideja o gradnji mesta je namreč tisti element, ki tudi ob Jevgenijevem spoznanju (»Evgenij vzdrognul. Projasnilis' / V nëm strašno mysli.« – III: 297) ključno opredeljuje Petra I oziroma njegov bronast kip:

»Dobro, <u>stroitel'</u> čudotvornyj –
Šepnul on, zlobno zadrožav, –
Užo tebe!..« I vdrug stremglav
bežat' pustilsja. (III: 297–298, podčrtal B.P.)

S tega vidika se je mogoče strinjati s Panfilovičem, ki Jevgenijevo grožnjo Bronastemu jezdecu označuje kot »nepremišljeno prekletstvo« samega mesta Peterburg (Baskakova 2000: 359), ki predstavlja realizacijo Petrove »velike ideje«.

Jevgenijev »upor« oziroma grožnja maliku je predstavljena kot rezultat miselnega procesa poblaznelega Jevgenija, ki prek spomina na povodenj pride do spoznanja, da sta za njegovo nesrečo kriva Peter in njegova ideja. V tem nizu misli

---

[12] Povezava med usodo Paraše in njenim domovanjem je v pripovedi izpostavljena na dveh mestih, v času poplav (»Uvy! blizohon'ko k volnam, / Počti u samogo zaliva – / Zabor nekrašenyj, da iva / I vethij domik: tam one / Vdova i doč', ego Paraša, /.../« – III: 292) in po poplavah, ko Jevgenij odhiti čez reko iskat svojo izvoljenko (»Gljadit... idët... eščë gljadit. / Vot mesto, gde ih dom stoit; / Vot iva. Byli zdes' voroty – / Sneslo ih, vidno. Gde že dom?« – III: 294).

[13] Ob tem je retrospektivno prevrednoteno tudi domače okolje, v katerem je Jevgenij predstavljen na začetku pripovedi. Njegovo domovanje se izkaže zgolj za najeti kot (rus. ugolok) sobe.

[14] T. Baskakova v recenziji knjige I. K. Panfiloviča *Aleksander Puškins »Mednyj vsadnik«* navaja Panfilovičevo predstavitev treh osnovnih paradigem v interpretacije pesnitve. Nekateri v *Bronastem jezdecu* odkrivajo apologijo Petra I in ruske državnosti, drugi »humanost« in simpatije avtorja do junaka – »malega človeka«, tretji tip interpretacij pa v pesnitvi odkriva nerazrešljivost tragičnega konflikta med državo in posameznikom (Baksakova 2000: 357).

blaznega Jevgenija je potrebno obravnavati tudi »kazen«, ki ga doleti. Oživeli spomenik, ki sledi Jevgeniju po ulicah Peterburga, je namreč v pesnitvi predstavljen kot privid (»Bežat' pustilsja. Pokazalos' emy, / Čto groznogo carja /.../ Lico tihon'ko obraščalos'... /.../« – III: 298, podčrtal B. P.), ki se za Jevgenijem podi po mestu le v pretreseni zavesti samega lika. Fantastično je motivirano z blaznostjo lika, hkrati pa fantastični privid Bronastega jezdeca – nosilca in varuha »velike ideje« – s tem vdorom v zavest lika predstavlja tudi zadnjo fazo v postopni razgradnji Jevgenijeve zasebne sfere. Prek fantastičnega privida si »velika ideja« podredi tudi njegovo zavest.[15]

Tako se v *Bronastem jezdecu* tema »malega človeka« neločljivo veže s temo Peterburga. Uvodna apologija mesta in njegovega stvarnika je v pripovedi o usodi uradnika Jevgenija predstavljena z vidika posameznika, ki ga bolj kot družbeni položaj opredeljujejo njegove zasebne, intimne želje. Prav ob liku, ki zaradi nizkega družbenega položaja kot osnovni ideal izpostavi zasebno, je izpostavljen drug pogled na mesto, v katerem se Peterburg izriše kot prostor, ki človeku brez »javnega« položaja tragično onemogoča tudi intimno srečo.

3. Peterburg kot poseben prostor dogajanja igra enako pomembno vlogo tudi v »peterburški povesti« *Leto tisoč devetsto trinajst*. Tudi v delu Ahmatove Peterburg na poseben način določa usodo likov, kar mesto kot prostor dogajanja izpostavlja kot enega osrednjih elementov dela. Hkrati se v pesnitvi Ahmatove v temi človekove usode v »strašnem« 20. stoletju odrazi tudi Puškinova tema »malega človeka«, ki na različne načine zaznamuje večino ruske literature 19. stoletja. Ob tem socialni položaj, ki je ključno opredeljeval tragično usodo lika v literaturi 19. stoletja, stopa v ozadje – umika se vprašanju o usodi človeka kot vrednote v novem stoletju vojn in revolucij. Teme Peterburga, njegove zgodovine in usode človeka so v *Letu tisoč devetsto trinajst* predstavljene z motivi, ki imajo svoje korenine prav v delih Puškina in ostalih avtorjev »peterburških povesti«.

Žirmunski kot enega ključnih elementov te tradicije v delu Ahmatove izpostavlja t. i. »peterburško Hoffmaniado« (rus. peterburgskaja Gofmaniada) – preplet mnogoznačne fantastike z vsakdanjim življenjem.[16] Če je pri Puškinu fantastična oživitev spomenika še motivirana z blaznostjo lika, fantastično v pesnitvi Ahmatove nima več zunanje, objektivne motivacije. Tu se fantastično poraja na meji med zavestjo avtorice in zunanjim, objektivnim svetom, med spomini in sodobnostjo.

---

[15] Puškin se je s problemom avtonomije zasebne sfere veliko ukvarjal v letih po poroki. Ju. M. Lotman v Puškinovi biografiji problem vmešavanja državne oblasti v pisateljevo zasebno družinsko življenje predstavlja s Puškinovo korespondenco 1833–1834. V pismih ženi se v tem času kot očiten izziv oblasti (Puškin se je zavedal, da vso njegovo zasebno korespondenco natančno nadzorujejo) pojavlja vprašanje »nedotakljivosti družine« (Lotman 1995: 157).

[16] Žirmunski k tej tradiciji poleg Puškinovega *Bronastega jezdeca* prišteva peterburške povesti Gogolja, *Dvojnika* Dostojevskega in *Peterburg* A. Belega (Žirmunski 1973: 173).

Avtoričin polnočni privid na novoletni večer v začetku štiridesetih let predstavlja okvir celotne »peterburške povesti«.[17] V nočnem videnju avtorico v njeni sobi najprej obiščejo sence mrtvih prijateljev v maskah. Začne se ples v maskah, na katerem se ob koncu pojavita tudi junak, konjeniški praporščak in pesnik (Ivanuška, Pierrot) ter junakinja (Ona, Kolombina, Dona Ana). V nadaljevanju se dogajanje preseli v spalnico junakinje, portret junakinje na steni spalnice oživi in junakinja zapusti svoj portret. Sledi tretje poglavje s podobo Peterburga v letu 1913 in finalni razplet ljubezenskega trikotnika – samomor junaka na pragu domovanja ljubljene.[18] Že fabula o samomoru – še eni tragični peterburški usodi – veže delo na tradicijo Puškina, hkrati pa se v *Letu tisoč devetsto trinajst* niz povezav z literarno tradicijo vzpostavlja na ravni motivov in tem.

Uvodni prizor obiska mrtvih in plesa v maskah se prek motivov veže na tradicijo ruske romantike. Ob baladnih motivih Žukovskega, s katerimi delo Ahmatove povezuje Žirmunski (Žirmunski 1973: 144–145), najdemo motiv plesa mrtvih v pesmi *Ples* (rus. *Bal*, 1825) A. Odojevskega, motiv mask v *Maškaradi* (rus: *Maskarad*, 1836) Lermontova itd. Hkrati isti niz motivov »polnočno Hoffmaniado« povezuje tudi z rusko literaturo »srebrnega stoletja«[19]. Motiv mask je značilen za poezijo Bloka (cikel *Snežna Maska* – rus. *Snežnaja Maska*, 1907) in prozo Belega (roman *Maske* – rus. *Maski*, 1932), v različici, ki ima svoje korenine v italijanski *commedia del arte* (Pierrot – Kolombina – Harlekin), pa ga je mogoče najti v Blokovi drami *Sejemski oderček* (rus. *Balagančik*, 1906). Prav tako v poeziji simbolizma srečamo tudi motiv plesa mrtvih (npr. v Blokovem ciklu *Plesi smrti* – rus. *Pljaski smerti*, 1912).

Motiv mask ima v *Letu tisoč devetsto trinajst* posebno funkcijo. Prek mask se v delu Ahmatove oblikuje specifičen odnos med literarnim in dejanskim, med retrospektivno upodobitvijo (»Iz goda sorokovogo / kak s bašni, na vsë gljažu.« – III: 170) in življenjem v literarno-kulturnih krogih Peterburga na začetku stoletja. Ahmatova z aktualizacijo teh motivov obnavlja izrazna sredstva poezije »srebrnega stoletja« na način, ki poudarja njihovo obremenjenost s preteklimi literarnimi pomeni (epigrafi, citati in skriti citati, aluzije), hkrati pa s temi sredstvi upodablja dejansko življenjsko situacijo iz leta 1913.

---

[17] Žirmunski povezuje avtoričino polnočno videnje z romantično tradicijo baladnih motivov prerokovanja (rus. gadanije) in strašnih, preroških sanj (rus. strašnyj, veščij son), na katere opozarjata epigrafa iz *Svetlane* Žukovskega in *Jevgenija Onjegina* (Žirmunski 1973: 144–145). Na baladni izvor motiva nočnega obiska mrtvecev kaže tudi avtocitat Ahmatove iz *Novoletne balade* (rus. *Novogodnjaja ballada*, 1925), hkrati pa se sanje kot tradicionalna baladna motivacija nočnega privida (»Splju – mne snitsja molodost' naša /.../« – III: 168) v *Letu tisoč devetsto trinajst* prek prikritega avtocitata (»/.../ I sigary sinij dimok.« – III: 174) iz pesmi *Bedé* (rus. *Najavu*, 1946) prepletajo z budnostjo kot nasprotnim stanjem zavesti.

[18] »On – na tvoj porog. / Poperëk.« (III: 188). Prim. pri Puškinu: »U poroga / Našli bezumca moego, /.../« (III: 300).

[19] Uveljavljeno poimenovanje za obdobje v ruski kulturi, ki ga okvirno zamejujeta letnici 1890–1917, t.j. za obdobje literarno-umetniške in religiozno-filozofske renesanse na prelomu stoletja. Dve osrednji literarni smeri tega obdobja, simbolizem in akmeizem, sta se za primat v ruski poeziji v krogu množice drugih literarnih šol in krožkov borili prav v letih 1912–1913 (prim. Etkind 1995: 460–462).

Mrtvi sodobniki iz leta 1913 se avtorici prikažejo v maskah literarnih junakov (Vladar Teme in Faust, Don Juan, Dapertutto iz Hoffmannovih *Prigod na predvečer Novega leta*, Glahn iz Hamsunovega romana *Pan,* Janez Krstnik in Dorian Gray – junaka Wildovih del itd.), hkrati pa opombe k pesnitvi opozarjajo bralca, da gre za maske, pod katerimi so v literarno-kulturnem okolju ruskega »srebrnega stoletja« nastopali konkretni ljudje.[20]

Podobna kontaminacija literarnih reminiscenc z namigi na realne prototipe je prisotna tudi v upodobitvi ljubezenskega trikotnika, ki se konča s samomorom. Mladi pesnik in vojaški častnik Vsevolod Knjazev (1891–1913), ki si je vzel življenje zaradi nesrečne ljubezni do igralke Olge Glebove-Sudejkine, je v *Letu tisoč devetsto trinajst* najprej predstavljen »brez maske«:

A za nej v šineli i v kaske
Ty, vošedšij sjuda bez maski,
Ty, Ivanuška drevnej skazki,
Čto tebja segodnja tomit? (III: 179)

Neposrednost in razkritost, ki ga ločita od leporečja in lažnosti ostalih gostov novoletnega plesa (»Ja zabyla vaši uroki, / Krasnobai i lžeproroki! – / No menja ne zabyli vy.« – III: 174), prek povezave z naivnim junakom ljudske pravljice izpostavljata tudi naivnost in nemoč lika. Podobno junaka opredeljuje tudi maska Pierrota, pod katero se pojavi v drugem poglavju. Ta maska posreduje naivnost in nemoč lika prek široke literarne aluzije. Kovalenko v komentarjih k pesnitvi opozarja, da gre v prvi vrsti za aluzijo na poezijo samega Knjazeva, ki se je s to masko *commedia del arte* večkrat identificiral v svoji liriki (gl. Kovalenko 1995: 543), kar podobo Knjazeva v pesnitvi veže na literarno-kulturno življenje dobe.

Tri maske junakinje – Zmeda-Psiha (rus. Putanica-Psiheja), kozlonoga (rus. kozlonogaja), Kolombina – imajo prav tako osnovo v literarno-gledališkem življenju dobe. Gre namreč za vloge, ki jih je Olga Glebova-Sudejkina (1885–1945) odigrala v različnih predstavah v peterburških eksperimentalnih gledališčih.[21] Bolj kot na same predstave ali njihove literarne predloge se omenjene maske junakinje pesnitve vežejo na splošno literarno-gledališko življenje dobe in vlogo Sudejkine v njem.[22]

---

[20] Maska doktorja Dapertutta je v opombi razkrita kot psevdonim gledališkega režiserja Vsevoloda Mejerholda. Mejerhold, ki je bil v tem času že uveljavljen režiser peterburških Državnih imperatorskih gledališč, je pod tem psevdonimom izdajal revijo *Ljubezen do treh pomaranč* (rus: *Ljubov' k trëm apel'sinam*) in sodeloval z ostalimi, predvsem eksperimentalnimi gledališči (gl. Kovalenko 1995: 626–627). Bolj prikriti so realni prototipi drugih mask. V Vladarju Teme (rus. Vladyka Mraka) so tako lahko sodobniki prepoznali pesnika in skladatelja M. A. Kuzmina le na osnovi obrobnega pripisa Ahmatove k enemu od izvodov pesnitve (gl. Kovalenko 1995: 525).

[21] V baletu-pantomimi *Kozlonoge* (rus. *Kozlonogie*) na glasbo I. A. Saca (1913), v vodvilih *Zmeda ali leto 1840* (rus. *Putanica, ili 1840 god*) in *Psiha* (rus. *Psiša*) J. Beljajeva (1912–1913) in v pantomimno-baletnih miniaturah po motivih *commedia del arte*, ki so se po uspehu Mejerholdove postavitve Blokovega *Sejemskega oderčka* (1907) uveljavile v kabaretno-gledaliških večerih (gl. Kovalenko 1995: 524, 563–537, 578).

[22] Prim. dnevniški zapis Ahmatove (7.– 8. 7. 1958): »Včera mne prinesli p'esu [*Putanica* – op. B. P.], porazivšuju menja svoim ubožestvom. V čisle istočnikov poèmy prošu eë ne čislit'...[...] Ja daže,

Če sta realna prototipa junaka (prvo posvetilo k pesnitvi v redakcijah II in III, epigraf k četrtemu poglavju) in junakinje (drugo posvetilo k pesnitvi) jasno nakazana, je realni prototip tretjega v tem ljubezenskem trikotniku bolj zabrisan. Nejasna je celo maska, v katerih se pojavlja v pesnitvi (»Gavriil ili Mefistofel' / Tvoj, krasavica paladin? /.../ Demon sam s ulybkoj Tamary, /.../« – III: 182). Medbesedilne vezi v upodobitvi usmerjajo bralca na poezijo Aleksandra Bloka:

Èto on v perepolnenom zale
Slal tu čërnuju rozu v bokale,
Ili vsë èto bylo snom?
S mërtvym serdcem i mërtvym vzorom
On li vstretilsja s Komandorom,
V tot probravšis' prokljatyj dom? (III: 182)

Preučevalci pesnitve tako v prvih treh verzih odkrivajo reminiscenco iz Blokove pemi *V restavraciji* (rus. *V restorane*, 1910), v preostalih pa aluzijo na njegovo pesem *Koraki Komandora* (rus. *Šagi Komandora*, 1910–1912). Z Blokovimi *Koraki Komandora* Ahmatova povezuje tudi verz: »Krik petušij nam tol'ko snitsja, /.../« (III: 176),[23] hkrati pa na to delo Bloka v pesnitvi opozarja tudi ena od mask junakinje: »Odnim kažetsja, čto èto Kolombina, drugim – Donna Anna (iz *Šagov Komandora*).« (III: 180).[24]

Maske v *Letu tisoč devetsto trinajst* tako hkrati poudarjajo zlaganost in golo estetsko igro kot ključne lastnosti literarno-kulturnega življenja v letih pred revolucijo (prav v tej funkciji, v funkciji degradacije globljega simbolnega pomena je motiv v *Sejemskem oderčku* in *Snežni Maski* uporabil Blok), obenem pa z navezavo upodobitev na konkretne sodobnike poudarjajo pomen teh vlog v dejanski kulturnozgodovinski situaciji Peterburga na pragu prve svetovne vojne. Vse, kar je v *Letu tisoč devetsto trinajst* predstavljeno kot literarno (fantastično, teatralno), se hkrati razkriva kot dejanska, neposredna podoba kulturnega okolja, v katerem se meje med literarno-teatralnim in dejanskim življenjem brišejo.

V teh okvirih je potrebno obravnavati tudi niz drugih motivov »polnočne Hoffmaniade«, ki so vezani na tradicijo ruske literature. Večina motivov v *Letu tisoč devetsto trinajst* namreč poleg tega, da upodablja neko dogajanje, usmerja tudi bralčevo pozornost na različna dela literarne tradicije. V senci junaka – samomorilca, ki se avtorici prikaže med pečjo in omaro (»Smerti net – èto vsem izvestno /.../ Šutki l' mesjaca molodogo, / Ili vpravdu tam kto-to snova / meždu pečkoj i škafom stoit?« – III: 177), bralec lahko razbere aluzijo na prizor

---

da prostit mne Gospod', putala eë s drugoj p'esoj togo že avtora *Psiša*, kotoruju ja tože ne čitala. Otsjuda stih: Ty li Putanica-Psiheja...« (nav. po Kovalenko 1995: 580). Glede na to, da Ahmatova vsaj natančno vodvilov ni poznala, je mogoče sklepati, da gre za masko, ki je nastala na osnovi slovesa talentirane plesalke, ki ga je Sudejkina uživala v literarno-gledaliških krogih.

[23] Odlomek iz pisma, ki govori o verzu, delno navaja Kovalenko (1995: 586).

[24] Žirmunski podobi Bloka v *Pesnitvi brez junaka* pripisuje dvojno vlogo. Ob sižejski vlogi (vlogi Harlekina v trikotniku Pierrot – Kolombina – Harlekin) naj bi Blok v pesnitvi nastopal tudi kot človek-epoha, kot pesnik, ki je s svojim ustvarjanjem ključno opredelil umetniško atmosfero dobe. Od tod v pesnitvi mnoštvo medbesedilnih vezi z njegovo poezijo. (Žirmunski 1973: 161–163).

samomora Kirilova v romanu Dostojevskega *Besi* (rus. *Besy*, 1872),[25] motiv oživelega portreta junakinje obnavlja tradicijo peterburške fantastike Gogolja (*Portret* – rus. *Portret*, 1834 in 1842), prek aluzij na Blokova dela pa v pesnitev vstopajo tudi medbesedilne vezi z deli Lermontova (*Demon*, 1829–1838) in Puškina (*Kamniti gost* – rus. *Kamennyj gost'*, 1830).[26] Poudarjena literarnost teh motivov je povezana s samo temo *Leta tisoč devetsto trinajst*. Način upodobitve se podreja temi in v polnočnem prividu štiridesetih let je kulturno okolje Peterburga predstavljeno skozi prizmo literarno-gledališkega pogleda na svet, ki je to okolje ključno določal.[27]

Temu načelu upodobitve se v *Letu tisoč devetsto trinajst* podreja tudi podoba mesta Peterburg. Prostor dogajanja – Peterburg literarno-gledaliških gledaliških krogov – v pesnitvi ni zgolj mesto kot dejanski, fizični prostor; ključno komponento tega prostora predstavlja tudi njegova kulturna avtorefleksija. V pesnitvi je ta obremenjenost prostora s predhodnimi kulturnimi pomeni predstavljena v prepletu konkretnih realij mesta z njihovi preteklimi literarnimi in gledališkimi upodobitvami. Najizraziteje se ta preplet kaže v tretjem poglavju, ki je skoraj v celoti posvečeno upodobitvi Peterburga v letu 1913. Na literarne aluzije v tej upodobitvi mesta opozarja sama Ahmatova v *Prozi o pesnitvi*, kjer v enem od odlomkov povezuje posamezne podobe svojega dela z deli svojih predhodnikov in sodobnikov. Poleg Puškina, ki ga s pesnitvijo veže že podnaslov, je na njenem seznamu mogoče najti tudi Gogolja, Dostojevskega in Bloka – avtorje, dela katerih predstavljajo ključni del literarnih upodobitev Peterburga.

Verzu, ki ga Ahmatova poveže z Gogoljem (»I valilis' s mostov karety, /.../« – III: 185),[28] sledi v upodobitvi niz bolj ali manj jasno izraženih literarnih reminiscenc. Za nas so seveda najbolj zanimive tiste, ki podobo Peterburga vežejo na

---

[25] Ahmatova v svojih zapisih opozarja, da medbesedilna vez s prizorom samomora Kirilova v *Besih* ni bila oblikovana zavestno: »I kto poverit, čto ja napisala èto, ne vspomniv *Besov*.« (nav. po Kovalenko 1995: 587), vendar *Bese* v *Prozi o pesnitvi* (rus. *Proza o poème. Pro domo mea*, 1960–1962) kljub temu omenja v seznamu literarnih del, povezanih s pesnitvijo (III: 250).

[26] Puškinov motiv kamnitega kipa (kip Komandora, ki oživi, da bi se maščeval Don Juanu, ljubimcu svoje žene Done Ane) je ob vprašanju odnosa med *Bronastim jezdecem* in *Letom tisoč devetsto trinajst* zanimiv tudi kot varianta drugega oživelega spomenika – Bronastega jezdeca. Blok je Puškinov motiv v *Korakih Komandora* premestil v okolje Peterburga (»Za nočnym oknom – tuman /.../ V snežnoj mgle poët rožok /.../ Nastëž' dver'. Iz nepomernoj stuži, /.../« – Blok 1997, III: 50–51; podčrtal B. P.) in ga s tem še bolj približal motivu Bronastega jezdeca, ki se v *Letu tisoč devetsto trinajst* pojavi v upodobitvi Peterburga.

[27] Zanimivo prekrivanje ocen takratnega kulturnega okolja razkrije primerjava enega od prizorišč dogajanja v pesnitvi z zapisom Bunina iz leta 1913. V *Letu tisoč devetsto trinajst* je kot eno od možnih mest, na katerem se pojavi junakinja, omenjena gora Brocken (»I v to že vremja v glubine zaly, sceny, ada ili na veršine gëtevskogo Brokena pojavljaetsja Ona-že [...]« – III: 178), na kateri se po izročilu na Valpurgino noč zbirajo čarovnice. Bunin kot Valpurgino noč opredeli literarno življenje Peterburga v letih 1905–1913: »My perežili i dekadans, i simvolizm, i pornografiju, i bogoborčestvo, i mifotvorčestvo, i kakoj-to mističeskij anarhizm, i Dionisa, i Apollona i *prolëty v večnost'*, i sadizm, i prijatie mira, i neprijatie mira, i adamizm, i akmeizm... Èto li ne Val'purgieva noč'!« (nav. po Edkind 1995: 460).

[28] »*Gogol'* – karety valilis' s mostov (ne v reku, konečno, a prosto pjatjatsja obratno s krutyh mostikov).« (III: 250).

puškinsko plast »peterburškega teksta«. Ob navezavi na ostala Puškinova dela (*Jevgenij Onjegin*, 1823–30 – epigraf k prvemu poglavju, *Pikova dama* – privid mrtveca, ki zaključuje prvo poglavje) v tretjem poglavju *Leta tisoč devetsto trinajst* stopa v ospredje podtekst *Bronastega jezdeca*.

Podoba plavajočega mesta (»I ves traurnyj gorod plyl / Po nevedomomu naznačeniju, / Po Neve ili protiv tečen'ja, – / Tol'ko proč' ot svoih mogil.« – III: 185) je zgrajena na predelavi motivov, s katerimi Puškin v *Bronastem jezdecu* predstavlja povodenj. Tok reke Neve, ki se pri Puškinu obrne in poplavi mesto (»Peregraždënnaja Neva / Obratno šla, gnevna, burliva, /.../ Na gorod kinulas'.« – III: 290), in krste, ki jih voda dvigne s pokopališča (»Groba s razmytogo kladbišča / plyvut po ulicam!« – III: 291), se v upodobitvi Ahmatove prepletejo v podobo mesta, ki brez pravih temeljev plava v neznano.[29]

Ahmatova eno ključnih komponent »peterburškega teksta« – mit o Peterburgu kot mestu brez pravih temeljev, mestu prividu – tako aktualizira z elementi tekstov, ki v ruski literaturi ta mit soustvarjajo. Pri tem se avtorica ne omeji le na Puškina in Gogolja. Ob prekletstvu carice Avdotje, prve žene Petra I, ki naj bi mesto preklela ob njegovem nastanku, in Peterburgu 90-ih let, kot ga je v svojih romanih videl Dostojevski (»I caricej Avdot'ej zakljatyj, / Dostoevskij i besnovatyj, gorod v svoj uhodil tuman, /.../« – III: 185),[30] podobo predvojnega Peterburga soustvarjajo tudi dela sodobnikov: Blokovi motivi snežnega meteža (cikel *Snežna Maska*, *Dvanajst* – rus. *Dvenadcat'*, 1918) in vetra, ki trga objavo/plakat (začetni del pesnitve *Dvanajst*), se dopolnjujejo s Peterburgom Osipa Mandelštama (epigraf k tretjemu poglavju pesnitve in motiv črno-rumene carske zastave v drugem poglavju),[31] hkrati pa Ahmatova celo svoj pogled na mesto posreduje s pomočjo avtocitata. Prvi epigraf k tretjemu poglavju, ki je v tekstu aktualiziran s podobo lune nad »srebrnim stoletjem« (»Na Galernoj černela arka, / V letnem tonko pela fljugarka, / I serebrjanyj mesjac jarko / Nad serebrjanym vekom styl.« – III: 185), opozarja na dejstvo, da gre za pogled, ki ni neposreden, temveč prelomljen v že zapisanem tekstu.

Omenjeni primeri predstavljajo le drobec vseh literarnih reminiscenc v pesnitvi. Večina preostalih je jasno nakazana v komentarjih k pesnitvi (Kovalenko 1998: 506–651) in njihovo nadaljnje naštevanje ne bi imelo pravega smisla. Že iz navedenih primerov iz tretjega poglavja je mogoče razbrati, na kakšen način se v *Letu tisoč devetsto trinajst* tke podoba Peterburga. Prostor dogajanja je

---

[29] S. A. Kovalenko v komentarjih k pesnitvam Ahmatove opozarja na še nekatere druge motive *Bronastega jezdeca* v pesnitvi. Med najbolj prepoznavnimi je seveda motiv oživelega spomenika (Kovalenko 1998: 611), ki predstavlja enega ključnih motivov peterburškega teksta v ruskem modernizmu (npr. v *Peterburgu* A. Belega).

[30] V verzu »Dostojevskij i besnovatyj« se skriva še ena aluzija na *Bese*, ki niso tipični »peterburški« roman Dostojevskega. Z *Besi* Ahmatova v *Prozi o pesnitvi* povezuje tudi verz »Smerti net – èto vsem izvestno /.../« (III: 250) in s tem opozarja na povezavo z idejnimi osnovami romana. Vključitev tega romana v podobo Peterburga kaže na to, da Ahmatova Peterburga ne obravnava zgolj kot realni, temveč tudi kot duhovni prostor ruske inteligence.

[31] Vlogo črne in rumene barve v poeziji Osipa Mandelštama in njuno simbolno vrednost v okviru židovske kulture in carskega Peterburga obravnava Kiril Taranovski (Taranovski 1982: 99–128).

predstavljen kot mesto, ki ga hkrati opredeljujeta njegova materialna in znakovna (predvsem literarna) razsežnost.

Ahmatova ključne elemente »peterburškega teksta« povezuje v sintetično podobo Peterburga na koncu nekega kulturnega obdobja, v katerem se je kulturna refleksija življenja zlila s samim življenjem. V tem okolju usoda mladega samomorilca – pesnika predstavlja le prvi znak njegovega neizbežnega konca.

4. Tematske in motivne povezave *Leta tisoč devetsto trinajst* z *Bronastim jezdecem* so seveda le eden od nivojev, na katerem je mogoče primerjati obravnavani besedili. Obe deli sta motivno-tematsko povezani s Peterburgom in osrednjimi vprašanji peterburške kulture, kar ju uvršča med ključna dela »peterburškega teksta v ruski literaturi«,[32] hkrati pa ju hkrati druži še ena skupna lastnost – izvirnost verzne pripovedi. Obe »peterburški povesti« namreč – ob vseh medsebojnih razlikah – uveljavljata v literarnih obdobjih, v katerih sta nastali, nov in izviren način verzne pripovedi.

Osnovne razlike med *Letom tisoč devetsto trinajst* in *Bronastim jezdecem* se na ravni pripovedi razkrivajo predvsem v primerjavah načina upodobitve dejanskega dogajanja (odnos fabula – siže)[33] in odnosa med pripovedovalcem in literarnim likom. Z vidika upodobitve dogajanja predstavlja Puškinova »peterburška povest« sižejsko delo. Linearni siže, ki ga tvori niz ključnih dogodkov (Jevgenijevo sanjarjenje o družinski sreči – povodenj in strah za ljubljeno – spoznanje svoje izgube in blaznost – grožnja spomeniku in fantastični privid – smrt), se v omejitvi pripovedi le na izsek iz junakovega življenja in v diskretnosti same pripovedi (predstavljeni so le ključni dogodki, med katerimi je izpuščeno vmesno dogajanje) približuje novelističnim sižejem avtorjevih »južnih pesnitev«,[34] ki v času nastanka *Bronastega jezdeca* predstavljajo obrazec romantične verzne pripovedi.

Puškin v *Bronastem jezdecu* novelistični tip siženja poveže z novo tematiko, z drugačnim junakom in novimi slogovnimi rešitvami. Socialni položaj junaka v

---

[32] Toporov, ki v svojem članku govori o genezi in mojstrih peterburškega teksta, pripisuje Puškinovi povesti vlogo temeljnega dela, na katerem in v odnosu do katerega se v nadaljnjem razvoju ruske literature razvija peterburški tekst. Položaj *Pesnitve brez junaka* predstavlja v okviru razvoja peterburškega teksta drug mejnik: po mnenju Toporova gre namreč za delo, ki določeno obdobje v razvoju peterburškega teksta zaključuje (Toporov 1995: 275–277).

[33] Razlikovanje med fabulo kot zunajliterarnim gradivom (dejanskim nizom dogodkov) in sižejem (rus. sjužet) kot besedilno, literarno konstrukcijo, ki to dogajanje posreduje, ima svoje korenine v teoretskih izhodiščih ruskih formalistov (gl. Skaza 1984: 480). Kljub temu da tudi v ruski literarnovedni tradiciji to terminološko razlikovanje nikoli ni bilo dosledno (pojma sta pogosto rabljena sinonimno), se pojem *siže* tudi pri teoretikih Tarujsko-moskovske semiotske šole uveljavi za poimenovanje znakovne oziroma besedilne razsežnosti dogajanja. J. M. Lotman npr. opredeljuje siže kot sredstvo osmišljanja življenja s pomočjo pripovednih umetniških oblik, ki elemente nediskretnega toka dogodkov zunajbesedilne dejanskosti iz nje izločijo, osmislijo in med seboj povežejo v urejen niz z določenim smislom (Lotman 1999: 238).

[34] Pesnitve, ki jih je Puškin ustvaril v času pregnanstva na Krimu: Kavkaški ujetnik (rus. *Kavkazskij plennik*, 1820–1821), *Brata razbojnika* (rus. *Brat'ja razbojniky*, 1821–1822), *Bahčisarajska fontana* (rus. *Bahčisarajskij fontan*, 1821–1823) in *Cigani* (rus. *Cygany*, 1824), ki jih je dokončal že v Mihajlovskem. V. M. Žirmunski novelističnost siženja in diskretnost (rus. otryvočnost') kompozicije omenja kot osnovne značilnosti Puškinovih »južnih pesnitev« (Žirmunski 1970: 34–44).

Bronastem jezdecu izključuje tipični položaj junaka romantične pesnitve (junak kot *alter ego* avtorja), kar povečuje distanco med pripovedovalcem in literarnim likom. Ta relativna samostojnost lika se v *Bronastem jezdecu* odrazi v lastni vrednostni perspektivi lika (ideal družinske sreče) – v prisotnosti »tuje besede« (rus. čužaja reč'), ki je sicer vrednotena s strani pripovedovalca (»I razmečtalsja, kak poèt: /.../ Tak on mečtal.« – III: 289), vendar se kljub temu ohranja kot tragično neuresničljiva, a relevantna perspektiva.

Sama pripoved, predstavljena v osrednjem delu, se v *Bronastem jezdecu* opomenja v odnosu do uvodnega panegirika Peterburgu. Kompozicija, v kateri implicitni avtor nastopa hkrati kot lirski subjekt v uvodnem (»Ljublju tebja, Petra tvoren'e, /.../« – III: 286) in pripovedovalec v osrednjem, pripovednem delu, izpostavlja dve avtorski poziciji, od katerih je prva deklarativno apologetska, v drugi pa je upodobljen zgolj tragični dogodek, ob katerem je Peterburg predstavljen tudi z druge perspektive.[35]

Slogovna raznolikost obeh delov *Bronastega jezdeca* to opozicijo še stopnjuje. Medtem ko je uvodni del s prevladujočim visokim besediščem in verzom kot zaključeno sintaktično enoto slogovno relativno enoten,[36] se že v zadnjih verzih uvoda, v katerih se z nagovorom bralca začne pripoved, ta relativna slogovna enotnost poruši.[37] Panfilovič v tej slogovni raznolikosti vidi tematizacijo forme in opozarja na pogoste verzne prenose, ki kažejo na poskus približati verzno pripoved prozi, hkrati pa poudarja »poetizacijo« tistih delov pripovedi, ki govorijo o poplavi in njenih posledicah in na dokumentarnost katerih Puškin opozarja v predgovoru.[38] Raznolike slogovne prvine v pripovedi povezuje tudi z različnimi tematskimi sklopi, elementi »visokega sloga« prevladujejo v povezavi s tematiko mesta in Bronastega jezdeca, medtem ko naj bi v odlomkih, posvečenih Jevgeniju, prevladovali elementi pogovornega, na prozo orientiranega sloga (Baskakova 2000: 362–363). Čeprav v pesnitvi ta povezava posameznih slogovnih prvin z različnimi tematskimi sklopi nedvomno obstaja, je potrebno ob njej opozoriti, da se tudi slog upodobitve Jevgenija v trenutku »upora« bronastemu maliku odmika

---

[35] Na tak odnos med uvodom in osrednjim delom *Bronastega jezdeca* kažeta pripovedovalčev dvom (»Kuda ty skačeš', gordyj kon', I gde opustiš' ty kopyta?« – III: 297), ki zamenja deklarativno apologijo uvoda, in zanimiv odnos elementov klasicistične slavnostne ode (rus. oda na slučaj) v delu. Verzi v uvodu, posvečeni paradi ob vojaški zmagi in rojstvu prestolonaslednika, obnavljajo to klasicistično tradicijo, medtem ko žanr v osrednjem delu povesti dobi drugačno vlogo. Delo pesnika epigona, grofa Hvostova, ki se je z verzi odzval na Peterburško povodenj, Puškin predstavi ironično: »Graf Hvostov, / Poèt ljubimyj nebesami, už pel bessmertnymi stihami / Nesčast'e nevskih beregov.« (III: 295).

[36] Večina raziskovalcev v uvodu sicer po vzoru Pumpjanskega odkriva dva slogovna sloja, sloj ode (podoba Petra I) in onjeginski sloj, v katerem naj bi bil predstavljen odnos lirskega subjekta do sodobnega Peterburga (gl. Stennik 1995: 299; Baskakova 2000: 362–363), vendar je slog uvoda v primerjavi z raznolikostjo same pripovedi neprimerno bolj enoten.

[37] »Byla užasnaja pora, / Ob nej svežo vospominan'e .../ Ob nej druz'ja moi, dja vas / Načnu svoë povestvovan'e. Pečalen budet moj rasskaz.« (III: 287).

[38] »Poetizacijo« materiala iz suhoparne proze Berha vidi Panfilovič v poudarjeni metaforičnosti teh delov pripovedi (Baskakova 2000: 362).

od prozaičnega, nizkega sloga. V tem delu pesnitve dobi upodobitev Jevgenija slogovne poteze, značilne za upodobitev spomenika:

> Stesnilas' grud' ego. Čelo
> K rešëtke hladnoj prileglo,
> Glaza podërnulis' tumanom,
> Po sedcu plamen' probežal,
> Vskipela krov'. On mračen stal
> Pred gordelivim istukanom
> [...] (III: 297, podčrtal B.P.)[39]

Ob tem se prav v tem delu pripovedi perspektiva pripovedovalca najbolj približa perspektivi lika. Ob »strašni misli«, ki prešine Jevgenija, je podoba spomenika v govoru pripovedovalca posredovana z gledišča Jevgenija.

Razlago za takšno slogovno pestrost pripovedi v *Bronastem jezdecu* ponuja B. Ejhenbaum v svoji razpravi o Puškinovem postopnem prehodu k prozi. Že od *Jevgenija Onjegina* naj bi Puškin v verzno pripoved vnašal elemente proze s posebnim poudarkom na prozni, pogovorni intonaciji in na ta način poskušal premostiti razkorak med verzno in prozno pripovedjo. V tem procesu verz v odnosu do proze postopno izgublja vlogo specifične oblike izraza, kar hkrati izzove poskus obnoviti arhaične forme ode (Ejhenbaum 1986: 32). Tako se posebnosti pripovedi v *Bronastem jezdecu* razkrijejo kot preplet elementov poezije in proze. Na podlagi tradicije romantične pesnitve se v novelistični siže vpletajo nove tematske in slogovne prvine, ki v delu izpostavljajo vsakdanje, »nizko« oziroma prozaično v prepletu z visokimi, ki je bilo v romantični tradiciji povezano z verznimi žanri. Pripovedni slog, ki se približuje proznemu in ki ga je Puškin pred *Bronastim jezdecem* povezoval s komičnim (*Grof Nulin* – rus. *Graf Nulin*, 1825; *Domek v Kolomni* – rus. *Domik v Kolomne*, 1830), se v pripovedi poveže z visokimi temami (zgodovina in usoda posameznika) in tragičnim.

5. Literarno ozadje, na katerem je nastala »peterburška povest« Ahmatove, je seveda drugačno. Tradicija ruskega »srebrnega stoletja« z orientacijo na lirsko, izpovedno v poeziji se v *Letu tisoč devetsto trinajst* odraža tudi v načinu upodobitve dogajanja. V primerjavi z *Bronastim jezdecem* je za delo Ahmatove značilna t. i. brezsižejskost (rus. bezsjužetnost'). Ne gre za pripoved v običajnem smislu, saj v delu ni pravega pripovedovalca, ki bi posredoval neko zunanje dogajanje. Dogajanje, ki je v delu predstavljeno, se poraja kot niz spominov oziroma prividov v zavesti avtorice. Ti niso povezani v enotno, urejeno pripovedno strukturo (siže), temveč obstajajo kot elementi, drobci celote, ki na ravni motivov bralčevo pozornost usmerjajo v zunajbesedilno dejanskost (namigi na realne prototipe likov) in hkrati v širok spekter drugih literarnih del. Dejansko dogajanje, upodobljeno v delu (fabula), se tako razkriva šele v navezavi na zunajbesedilno vedenje (ljubezen Vsevoloda Knjazeva do Sudejkine in njegov samomor leta 1913), prek katerega se posamezni prizori v delu povežejo v podobo celovitega

---

[39] Prim. v upodobitvi spomenika: »Užasen on v okrestnoj mgle! Kakaja duma na čele!« (III: 297).

dogajanja.[40] Pri tem dejanskost postaja korelat besedila, na katerega se besedilo nanaša na tak način, da hkrati poudarja svojo literarnost.[41]

Ekvivalent pripovedovalca v *Letu tisoč devetsto trinajst* predstavlja avtorica – celotna »peterburška povest« je pravzaprav njen monolog. Žirmunski ta monolog opredeli kot monolog avtorice, ki je hkrati priča in udeleženka upodobljenega dogajanja, ob tem pa nastopa kot »voditelj« (konferansjé), ki v dramatiziranih prizorih vodi dogajanje, predstavlja like in z njimi govori, kot s starimi prijatelji (Žirmunski 1973: 177). Dve perspektivi, ki ju omenja Žirmunski, sta časovno diferencirani. Prvo, v kateri avtorica nastopa kot priča in udeleženka dogajanja v letu 1913, dopolnjuje retrospektivni pogled na dogajanje z začetka štiridesetih let (»Iz goda sorokovogo / Kak s bašnji na vsë gljažu.« – III: 170). V delu se medsebojno prepletata, hkrati pa sta obe jasno nakazani: »S toj, kakoju byla kogda-to / V ožerel'e čërnyh agatov / Do doliny Iosifata / Snova vstretit'sja ne hoču...« (III: 174).

V avtoričinem sočasnem pogledu na dogajanja v 1913 ima posebno vlogo junakinja »peterburške povesti«. Ob vseh maskah, v katerih se v pesnitvi pojavlja, se junakinja namreč v pesnitvi pojavlja tudi kot avtoričin dvojnik: »Čto gljadiš' tak smutno i zorko, / Peterburgskaja kukla, aktërka[42] /Ty – odin iz moih dvojnikov.« (III: 183). V tem zbližanju odnosa avtorica – junakinja se razkriva ozadje retrospektivnega pogleda na peterburške literarno-gledališke kroge v »zadnjem letu starega stoletja«.[43] Junakinja kot dvojnik avtorice v »peterburško povest« – podobo konca nekega kulturnega obdobja – vnaša tudi avtoričin pogled na lastno usodo in vlogo v kulturnem življenju dobe. Ta odnos na specifičen način obnavlja odnos avtor – lik, značilen za romantično pesnitev. Junakinja predstavlja *alter ego* avtorice v 10-ih letih 20. stoletju, hkrati pa retrospektivni pogled med njima vzpostavlja distanco.

V tem dvojnem pogledu je na eni strani prisotna žalost ob dokončnem uničenju kulturnega okolja, ki je mladi Ahmatovi predstavljalo duhovni dom in iz katerega je kot pesnica v bistvu izšla, hkrati pa odnos do vseh kulturnih iskanj peterburških kulturnih krogov na prelomu stoletij opredeljuje rahla ironija. V luči nasilja, ki je močno zaznamovalo vso rusko zgodovino od leta 1914 do 1940, se Ahmatova ob tragičnih občutjih izgube bližnjih sprašuje tudi o pomenu in vrednosti takratnega peterburškega kulturnega življenja. Ironija, ki opredeljuje avtoričin odnos do pesnika – samomorilca in njegove izbranke, izvira prav iz pogleda, ki takratno

---

[40] O odnosu med pesniškim besedilom in zunajbesedilno dejanskostjo v delih Ahmatove in Mandelštama gl. skupinski članek *Ruska semantična poetika kot potencialna kulturna paradigma* (Levin in dr. 1974: 74–75).

[41] Npr. v sklepnem delu *Leta tisoč devetsto trinajst*: »VSË V PORJADKE: LEŽIT POEMA / I, KAK SVOJSTVENNO EJ, MOLČIT.« (III: 189).

[42] Bylo: kozlonogaja, kukla, aktërka. (Opomba A. Ahmatove k verzu.)

[43] »A po naberežnoj legendarnoj / Približaetsja ne kalendarnyj, – / Nastojaščij Dvatcatyj Vek.« (III: 144). Leto 1913 Ahmatova občuti kot predvečer »pravega dvajsetega stoletja« – stoletja, ki se začne s 1. svetovno vojno, nadaljuje v Oktobrsko revolucijo in državljansko vojno 1917–1925 ter kulminira v vse hujšem nasilju, ki doseže vrh v stalinskih čistkah.

javno življenje (poezija, gledališče) primerja z grobostjo resničnega življenja – usodo, ki je v naslednjih letih doletela Evropo, predvsem pa Ruse in Rusijo.

Ob dveh perspektivah, ki ju omenja Žirmunski, se v *Letu tisoč devetsto trinajst* pojavlja še ena, tretja časovna perspektiva, ki se oblikuje v predelavah in dopolnitvah različnih redakcij pesnitve v letih 1943–1963. V odnosu do avtoričinega monologa je ta tretja perspektiva delno – vsaj formalno – zunanja (tretjeosebni prozni komentarji na začetku poglavij, t.i. »opombe redaktorja«[44]), delno pa se v lirskih odlomkih v kurzivnem tisku vključuje v sam monolog.[45] Na ta način se v pesnitev postopno vključuje pogled Ahmatove 50-ih in 60-ih let, kar pesnitev vse bolj preoblikuje v poskus sinteze vsega njenega ustvarjanja, hkrati pa se – ob širjenju dela in vse večji časovni distanci do v delu predstavljenih dogodkov – pojavi tudi potreba po komentarju, pojasnjevanju in razlagi.[46] Povojna perspektiva je v veliki meri povezana s situacijo, v kateri se je avtorica znašla v literarnem življenju Sovjetske zveze (brez možnosti tiskanja svojih del praktično do konca 50-ih, začetka 60-ih let). Pesnitev v tej situaciji postane osrednje delo, v katerem poskuša Ahmatova strniti poglede na obdobja v svojem življenju in na svoje ustvarjanje. Ta pogled na preteklo pa v dani situaciji ne oblikuje dejanske ali ustvarjalne biografije (biografije kot niza vzročno-posledično urejenih dogodkov)[47], kar se na svoj način odrazi tudi v fragmentarnosti pripovedi in brezsižejskosti *Leta tisoč devetsto trinajst*.

Ob tem je »peterbuška povest« Ahmatove le del – sicer osrednji, pripovedni, a kljub temu le del – *Pesnitve brez junaka* kot celote. Dodatno jo pojasnjuje drugi del triptiha (*Cifra*), ki predstavlja avtorski komentar »peterburške povesti« in v katerem je kot njen žanrski obrazec ironično nakazana romantična pesnitev začetka stoletja (gl. Žirmunski: 1973: 173), celoto pa zaključuje *Epilog*, ki v pesnitev vključuje še pogled iz časa druge svetovne vojne in Leningrajske blokade in v katerem je Leningrad predstavljen kot naslednik Peterburga.[48]

---

[44] »Opombe redaktorja« so v delu označene drugače kot avtorske opombe.

[45] Npr. verzi o »Gostu iz prihodnosti« (rus. Gost' iz buduščego, III: 174), v katerih v pesnitev vstopa avtoričin odnos do profesorja Oxfordske univerze I. Berlina, s katerim se je Ahmatova srečala 1945 v Peterburgu, in »Zadnji spomin na Carsko selo« (rus. Poslednee vospominanie o Carskom Sele, III: 186), posvečen kritiku N. Nedobrovo (gl. Kovalenko 1998: 601–604 in 591–592).

[46] Komentar se delno vključuje v samo pesnitev (predgovor, tretjeosebni prozni komentarji na začetku poglavij, »opombe redaktorja«), delno pa ostaja zunaj nje (npr. *Proza o Pesnitvi*).

[47] L. Ginzburg v razmišljanju o življenju posameznika med pritiski stalinističnega terorja 30-ih let, druge svetovne vojne in povojnih represij in poliluzorno osebno aktivnostjo tako npr. govori o »biografiji po nelastni volji«: »Iz čeredovanija stradatelj'nogo pereživanija nepomernyh istoričeskih davljenij i poluilljuzornoj aktivnosti – polučaetsja li biografija? Už očen' ne po svoej vole biografija.« (Ginzburg 1988: 230). Podobno Mandelštam že konec 20-ih let v članku *Konec romana* razpad velike pripovedne forme povezuje z iztrganostjo iz biografije, značilno za človeka 20. stoletja (Mandelštam 1991: II, 269).

[48] V epigrafih k *Epilogu* se razkrivata dve skrajni vrednostni opredelitvi Peterburga, pozitivna in negativna, ki tvorita osrednjo opozicijo »peterburškega teksta« (prim. Toporov 1995: 261) in ki sta implicitno prisotni tudi v *Bronastem jezdecu*. Epigraf iz Annenskega in prekletstvo carice Avdotje (»Byt' pustu mestu semu...«) dopolnjujeta avtoričino posvetilo mestu (»Moemy gorody«) in verz (»Ljublju tebja, Petra tvoren'e!«) iz *Bronastega jezdeca* (III: 199).

6. Primerjava »peterburških povesti« Puškina in Ahmatove torej razkriva nekatere skupne lastnosti obeh del, ki segajo prek okvirov »peterburškega teksta«. Ob navezavi obeh del na Peterburg kot specifični kronotop lahko kot skupno lastnost obeh del navedemo tudi odprtost verzne pripovedi za različne slogovne, tematske in žanrske elemente literarne tradicije. Gre za deli, ki se ne podrejata tradicionalnim žanrskim obrazcem, temveč kompleksno vprašanje človekove usode v zgodovinskem procesu podajata z različnih vidikov.

Ob vseh razlikah med deloma in prav zaradi njih, lahko v *Letu tisoč devetsto trinajst* vidimo nadaljevanje tradicije izvirnih Puškinovih verznih pripovednih del, kot sta *Bronasti jezdec* in *Jevgenij Onjegin*. V časopisnem intervjuju, ki ga v svoji knjigi o ustvarjanju Ahmatove navaja Žirmunski, Ahmatova kot ključno lastnost žanra pesnitve označi njeno »nežanrskost« – težnjo, da v razvoju literature vedno išče nove možnosti izraza in nima stalnih žanrskih potez.[49] Ta lastnost v ustvarjanju Puškina ob *Jevgeniju Onjeginu* odlikuje tudi *Bronastega jezdeca*. Tako se ob tematskih navezavah na »klasično rusko literaturo«[50], s pomočjo katerih Ahmatova oblikuje svojo podobo Peterburga na prelomu dveh zgodovinskih obdobij, *Leto tisoč devetsto trinajst* navezuje na tradicijo Puškina tudi v svoji težnji predstaviti ključna vprašanja v novi umetniški formi – formi, ki ustreza novemu, dvajsetemu stoletju.

V skladu z umetniškimi predstavami »srebrnega stoletja« predstavlja Ahmatovi – za razliko od Puškinovega prepleta proze in poezije, ki nakazuje prehod iz enega umetniškega sistem v drugega – to novo formo predvsem poezija, razumljena v smislu Aristotelove *poiesis* (prave umetnosti). Če je za poezijo ruskega simbolizma to predvsem lirika, se v ustvarjanju Ahmatove pojavi težnja v pesniškem monologu preseči mejo med izpovednim in pripovednim, med poezijo in prozo.[51]

Ob novem razumevanju pomena in vloge posameznika v subjektivizmu 20. stoletja tako *Pesnitev brez junaka* predstavlja poskus sintetične podobe ideala in dejanskih razmer dobe, s tem pa se navezuje tudi na vidik tradicije ruske pesnitve, ki ni vezan zgolj na pesnitev kot verzni pripovedni žanr. Na nek način gre tudi za poskus v duhu 20. stoletja obnoviti tradicijo vrste del, ki so si za cilj zadale celovito predstavitev svoje dobe (Gogoljeva »pesnitev« *Mrtve duše* – rus. *Mërtvye duši*, 1842 in »pesnitev« v razumevanju F. M. Dostojevskega).[52]

---

[49] Ahmatova kot dela, ki v ruski literaturi vedno znova obnavljajo in spreminjajo lastnosti žanra pesnitve, omenja *Jevgenija Onjegina* Puškina; *Mraz, Rdeči Nos* (rus. *Moroz, Krasnyj Nos*) Nekrasova, *Dvanajst* Bloka in pesnitve Majakovskega (Žirmunski 1973: 174).

[50] J. M. Lotman obdobje klasične ruske literature opredeljuje kot obdobje, v katerem ima dominantno vlogo proza. Meje tega obdobja predstavljata na eni strani Puškin in njegov postopni prehod k prozi, na drugi Čehov s poezijo v prozi. Obdobju klasične ruske literature po eksplozivnem momentu (rus. vzryv) v razvoju kulture sledi »srebrno stoletje«, v katerem dobi osrednjo vlogo poezija (Lotman 1992: 79–81).

[51] Prim. razmišljanje o vplivu ruskega romana 19. stoletja (psihologizacija poezije, ekvivalent proznega sižeja v liriki) na poezijo Ahmatove (Levin in dr. 1974: 53–55).

[52] Gl. članek A. Skaze o rabi pojma »pesnitev« v razumevanju in ustvarjanju F. M. Dostojevskega (Skaza 1993: 159–163).

LITERATURA

A. A. AHMATOVA, 1998: *Sobranie sočinenij v šesti tomah.* Moskva: Ellis Lak.

T. BASKAKOVA, 2000: Mednyj vsadnik – peterburgskij »genij mesta«? *Novoe literaturnoe obozrenie* XLII (2000). 357–363.

B. ÈJHENBAUM, 1986: Put' Puškina k proze. B. Èjhenbaum: *O proze. O poèzii.* Leningrad: »Hudožestvennaja literatura«. 29–44.

Victor ERLICH, 1976: Puškin's Moral Realism as a Structural Problem. *Alexander Puškin. A Symposium on the 175th Anniversary of His Birth.* New York: New York University Press. 167–177.

E. ÈTKIND, 1995: Krizis simvolizma i akmeizm. Ž. Niva, I. Serman, V. Strada, E. Ètkind: *Istorija russkoj literatury. XX. vek. Serebrjanyj vek.* Moskva: Izd. gruppa »Progress« – »Litera«. 460–488.

B. M. GASPAROV, 1992: *Poètičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka.* Wien: Wiener slawistischer Almanach (Sonderband 27).

L. GINZBURG, 1988: »I zaodno s pravoporjadkom«. *Tynjanovskij sbornik. Tret'i Tynjanovskie čtenija.* Riga: »Zinatne«. 218–230.

S. A. KOVALENKO, 1998: Komentarii. A. A. Ahmatova: *Sobranie sočinenij v šesti tomah.* Moskva: Ellis Lak. T III, 465–736.

Ju. I. LEVIN, D. M. SEGAL, P. D. TIMENČIK, V. N. TOPOROV, T. V. CIV'JAN, 1974: Russkaja semantičeskaja poètika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma. *Russian Literature* 7/8 (1974). 47–82.

D. S. LIHAČËV, 1958: *Čelovek v literature drevnej Rusi.* Moskva – Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR.

Ju. M. LOTMAN, 1999: *Vnutri mysljaščih mirov. Čelovek. Tekst. Semiosfera. Istorija.* Moskva: »Jazyki russkoj kul'tury«.

– – 1995: *Puškin.* Sankt-Peterburg: »Iskusstvo-SPB«.

– – 1992: O russkoj literature klassičeskogo perioda. Vvodnye zamečanija. *Trudy po znakovym sistemam* XXV (1992). 79–91.

O. È. MANDEL'ŠTAM, 1991: *Sobranie sočinenij v četyrëh tomah.* Moskva: »Terra«.

A. S. PUŠKIN, 1960: Sobranie sočinenij v desjati tomah. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury.

Aleksander SKAZA, 2000: Dmitrij Sergejevič Lihačov. *Slavistična revija* XLVIII/1 (2000). 81–87.

– – 1993: »Poèma« v ponimanii i tvorčestve F. M. Dostojevskogo (k postanovke problemy). *Dostoevsky and the Twentieth Century. The Ljubljana Papers.* Nottingham: Astra Press.

– – 1984: Komentarji in opombe. *Ruski formalisti. Izbor teoretičnih besedil.* Ljubljana: Mladinska knjiga. 421–484.

Ju. V. STENNIK, 1994: *Puškin i russkaja literatura XVIII veka.* Sankt-Peterburg: »Nauka«.

Kiril TARANOVSKI, 1982: *Knjiga o Mandeljštamu.* Beograd: Prosveta.

V. N. TOPOROV, 1995: Peterburg i »Peterburgskij tekst russkoj literatury«. V. N. Toporov: *Mif. Ritual. Simvol. Obraz.* Moskva: Izd. gruppa »Progress«. 259–367.

V. M. ŽIRMUNSKIJ, 1973: *Tvorčestvo Anny Ahmatovoj.* Leningrad: Izdatel'stvo »Nauka«.

– – 1970: *Bajron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poemy.* The Hague-Paris: Mouton. (Ponatis izdaje: V. M. Žirmunskij, 1924: *Bajron i Puškin. Iz istorii romantičeskoj poemy.* Leningrad: »Academia«.)

Резюме

Подзаголовок первой части триптиха «Поэма без героя» А. Ахматовой («Девятьсот тринадцатый год. *Петербургская повесть*») указывает на связь этого произведения с «Медным всадником» Пушкина и с произведениями других авторов, входящими в «Петербургский текст русской литературы» (В. Н. Топоров). Наряду с темой Петербурга и человеческой судьбы в этом совершенно уникальном русском городе, ахматовский «Девятьсот тринадцатый год» связан с «Медным всадником» и формой повествования – стихотворной. Оба автора в своих «Петербургских повестях» разработали оригинальные способы художественного изображения действительности, подчеркивающие связь формального уровня текста с его содержанием при образовании единого художественного целого.

В «Медном всаднике» Петербург является воплощением «великих дум» Петра I. Это и прекрасная светлая столица Российской империи, образ которой изображается во «Вступлении», и темный, туманный город, непоколебимость которого утверждает «страшная» медная статуя Петра, и где «бедному» Евгению не удается осуществить личную мечту о семейном счастье. Панегирик городу во «Вступлении» дополняется рассказом о потерях, безумстве и гибели Евгения, по форме тяготеющим к прозе. Государственная тема «Вступления», выдержанная в одических тонах высокой поэзии, подвергается переосмыслению в прозаическом рассказе о трагической судьбе персонажа, который хотя и является «бедным» и незначтельным для общества человеком, все-таки обладает «своим словом» (своей точкой зрения).

Петербург первой части «Поэма без героя» А. Ахматовой – это Петербург литературных и театральных кругов десятых годов XX века, увиденный автором в ночном призраке сороковых годов. Сама фабула «Девятьсот тринадцатого года» – самоубийство молодого поэта Всеволода Князева как пример очередной трагической петербургской судьбы – представляет только фон, на котором автор с точки зрения собственной жизненной ситуации во второй половине XX века возвращается к дореволюционному периоду «серебряного века» как части собственной судьбы. Образ Петербурга в «Девятьсот тринадцатом году» складывается из литературных реминисценций из произведений Пушкина (в частности «Медного всадника»), Гоголя, Достоевского и поэтов «серебряного века». Персонажи выступают под масками литературных и театральных героев, но через все это просвечивает трагическая действительность (самоубийство В. Князева). В отличие от Пушкина, повествование которого отличается ясным сюжетом, для лирического нарратива Ахматовы характерна бессюжетность. В монологе автора возникают отдельные *картины*, связанные лирическими отступлениями, *в которых* автор смотрит на события 1913-го года то с точки зрения сороковых годов, то через призму своей юности (героиня как двойник автора). Пятидесятые и шестидесятые годы находят отражение в поэме в виде прозаических комментариев и все новых лирических вставок.

Как и Пушкин с его поисками новой повествовательной формы на границе двух литературных систем – поэтической и прозаической, Ахматова ищет и находит новую форму стихотворного повествования, в которой согласно мироощущению чедовека в XX веке, главная роль отводится лирике. В отличие от Пушкина, который привносит элементы прозы в поэзию, Ахматова средствами собственно лирики стирает границу между поэзией и прозой.

UDK 811.163.6'373:769
Jasna Honzak Jahič
Filozofska fakulteta v Ljubljani
Filozofska fakulteta v Pragi

NASTAJANJE SLOVENSKEGA ŠPORTNEGA IZRAZJA

Nastajanje in oblikovanje slovenskega športnega izrazja je vezano na spodbudnejše družbene okoliščine v drugi polovici 19. stoletja. Po padcu Bachovega absolutizma so se oblikovale narodne inštitucije in društva, med njimi tudi telovadno društvo Južni sokol (1863), ki je nastal pod vplivom češke narodnoprebudne in narodnovzgojne organizacije, Tyrševega Sokola. Češki zgled je dvojni, formalni (organizacija društva, društvena pravila, zunanji, manifestativni znaki sokolskega gibanja) in vsebinski (telesna vzgoja, pojmovana kot vzgojevalnica naroda in kot aktualna narodnoprebudna naloga posameznikov). V slovenski prostor je sokolsko gibanje prineslo preko izvirnega, Tyrševega, nov pojmovni svet in njegovo izrazje; slednje se je obdržalo do danes.

The development of Slovene sports terminology is related to more promising social conditions in the second half of the 19th c. Following the demise of Bach's absolutism, national institutions and societies were established, one of them being the Southern Falcon (1863) gymnastics society, which was conceived on the basis of the Czech national revival and educational organization, Tyrš's Falcon. The Czech model influenced the Slovene gymnastics society in two ways, i.e., in form (organization of the society, its rules, external emblems of the Falcon movement) and in content (gymnastics as a means of educating the nation and as an individual responsibility of national revival). The Falcon movement brought to the Slovene lands through Tyrš's original program a new conceptual world and its terminology, the latter remaining alive to the present.

1 Slovenci v šestdesetih letih 19. stoletja[1]

Šestdeseta leta pomenijo konec Bachovega absolutizma (1852–1859), ponovno oživitev političnega življenja in za avstrijske narode pridobitev nekaj ustavnih pravic. Z oktobrsko diplomo (20. 10. 1860) je bila dana pravica »postave dajati, premenjati in preklicevati /.../ s sodelovanjem postavno sklicanih deželnih zborov oziroma državnega zbora« (št. 226. državnega zakona, Pravnik slovenski, 1870, letnik I, št. 1). Poskus oživiti program Zedinjene Slovenije s peticijo »da bi se vse slovenske pokrajine postavile pod najvišjo administrativno poglavarstvo« (Gestrin-Melik 1966: 141) ni uspel. Zato je slovenski politični program v času ustavne dobe osredinil zahtevo po uveljavitvi enakopravne vloge slovenščine v javnem življenju, tj. v šolah vseh stopenj (Ostanek 1964: 405), politično in kulturno življenje pa se je dogajalo predvsem v čitalnicah.

Na Slovenskem so od leta 1861, ko je bila v Trstu ustanovljena prva slovenska *Slovanska čitalnica*,[2] te organizirane združbe nastajale po mestih, trgih in manjših upravnih središčih, na Primorskem in deloma Notranjskem tudi po vaseh. Do leta

---

[1] Članek je del disertacije *Slovensko strokovno izrazje v 19. stoletju* (*S poudarkom na čeških vplivih*), Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1999, mentorica prof. dr. Ada Vidovič Muha.

[2] O deležu Čeha I. Lega pri ustanovitvi prve slovenske čitalnice in njenem delovanju prim. J. Honzak Jahič (1996).

1869 je bilo na Slovenskem že 57 čitalnic s skupno 4000 člani.[3] Bile so središče družabnega življenja, tam so so prirejale t. i. *bésede*, prireditve z igrami, recitacijami, petjem, koncerti, govori in predavanji, sodelovanje na njih pa je teklo v znamenju rodoljubnega zanosa in izreka *prišel, videl, zmagal.* Nekatere čitalnice so imele tudi svoje pevske zbore, pevske šole in godbo, njeni člani pa na razpolago domače in tuje časopise, ponekod celo knjižnice.

Javni govorni položaj meščanov v političnem, kulturnem in družabnem življenju je aktualiziral vprašanje slovenskega knjižnega govorjenega jezika, v šestdesetih letih imenovanega parlamentarni jezik.[4]

2 Južni sokol

Po češkem zgledu so v Ljubljani leta 1863 ustanovili telovadno društvo *Južni sokol*, zaradi zavlačevanja vlade je bila ustanovitev odobrena eno leto za ustanovitvijo nemškega telovadnega društva *Laibacher Turnverein.*[5] Prvi predsednik sokolskega društva je bil Etbin Costa (1832–1875), eden izmed ljubljanskih prvakov in po smrti J. Ambroža tudi ljubljanski župan.

Prva stopnja v delovanju slovenskega *Sokola* je trajala do osemdesetih let. Njegova glavna naloga je bila prebuja slovenske narodne zavesti, zato je bilo »društvo za vse« in je delovalo skupaj z ljubljansko čitalnico (Murnik 1904: 5).

V prvem obdobju sokolske dejavnosti gre predvsem za javno demonstracijo sokolskega gibanja: javni telovadni nastopi, prvi je bil leta 1864, polaganje temeljnega kamna praškega Narodnega gledališča (1868), sodelovanje na

---

[3] Na Kranjskem je bilo 16 čitalnic (Ljubljana, Šentvid pri Ljubljani, Kamnik, Škofja Loka, Novo mesto, Sodražica, Metlika, Črnomelj, Planina, Postojna, Ilirska Bistica, Vipava, Šentvid pri Vipavi, Podraga pri Vipavi, Idrija), na Goriškem 16 (Gorica, Solkan pri Gorici, Štandrež pri Gorici, Vrtojba, Volče, Rihenberk (Branik), Prvačina, Črniče, Ajdovščina, Skopi, Komen, Nabrežina, Kanal, Tolmin, Kobarid, Cerkno), na Tržaškem 8 (Trst, Sv. Ivan, Škedenj, Rocol, Rojan, Barkovlje, Kolonja, Opčine), na Štajerskem 13 (Celje, Žalec, Vransko, Vojnik, Laško, Sevnica, Slovenska Bistrica, Maribor, Ruše, Sv. Benedikt v Slov. goricah, Ptuj, Ljutomer, Ormož), V slovenski Istri 2 (Jelšane, Dekani), na Koroškem 2 (Celovec, Železna Kapla) (Gestrin-Melik 1966: 142).

[4] V Bleiweisovih Novicah je v letih 1861 in 1862 tekla polemika, v kateri se je reševal aktualen pravorečni problem slovenskega knjižnega govorjenja. Prevladalo je Cegnarjevo pravorečno načelo Govori, kakor pišeš (eksplicitno veljavno tudi za črko l), saj Svetčev argument, da tako pravorečno pravilo potrebuje najprej urejen pravopis, ni prodrl. S »privzdignjenim« (Vodušek 1958/58: 194) jezikom, naj bi se javni govorjeni jezik, se pravi tudi parlamentarni, ločil od jezika meščanov v nejavnem govornem položaju oz. od narečja (prim. tudi Honzak Jahič 1996a: 311–318). B. Urbančič (1973: 147–171) je pojav elkanja pojmoval kot vprašanje, zadevajoče tudi besedotvorje. Povezoval ga je namreč s samostalniki s priponskim obrazilom -lo in njihovimi izpeljankami, katerih pogostnost so povečevale tudi prevzete besede iz slovanskih jezikov.

[5] V. Zaletel (1933: 181) piše o nastanku slovenskega Sokola: »Še ne pol leta po ustanovitvi Praškega Sokola (16. 2. 1862) je razposlal Bernard Jentl 27. julija vsem uglednim Ljubljančanom poziv, s katerim se zavzema za ustanovitev telovadnega društva v Ljubljani. Temu pozivu se je odzvalo 50 Ljubljančanov in petčlanskemu pripravljalnemu odboru je bila poverjena naloga, da sestavi pravila ter skliče nato ustanovni občni zbor društva. Ta odbor je po nemškem vzorcu sestavil pravila in jih vložil 21. decembra vladi v potrditev. Čeprav so Nemci vložili pravila za ustanovitev telovadnega društva Laibacher Turnverein pozneje, jim jih je vlada takoj potrdila, /.../ Slovencem pa šele po devetih mesecih /.../; še preden so bila pravila potrjena je na Koširjevem dvoru pod vodstvom Sime Mandiča telovadilo 60 telovadcev«.

vsesokolskih zletih (že na prvem vsesokolskem zletu 1882 v Pragi), nastopanje na slovenskih taborih (npr. na velikem vižmarskem taboru, 1869), izid prve strokovne telovadne knjige Nauk o telovadbi (1. del 1867, 2. del 1869), izdajanje polmesečnika s telovadno-vojaško tematiko Južni sokol (10 številk, 1871) (Zaletel 1933: 188–193).

Slovensko sokolsko gibanje je doživljalo vzpone in padce. Zaradi nasprotovanja oblasti je bilo prepovedano (1867), leto pozneje je začelo delovati z novim imenom *Telovadno društvo Sokol* v Ljubljani ali skrajšano *Ljubljanski sokol*; bile so osnovane tudi prve sokolske podružnice (l. 1869 v Postojni, l. 1870 v Planini, Vipavi, Kranju). Na delo ljubljanskega društva je vplival odhod sposobnega in aktivnega učitelja Veselyja iz Ljubljane (1871–1872), zaradi nasprotovanja oblasti (prepoved javnih nastopov in izletov) so nova društva propadla in je ostalo samo ljubljansko. Ko je v 80. letih vladni pritisk malo popustil, kar je oživilo narodno-prerodno dejavnost, so bila ustanovljena številna sokolska društva.[6] Takrat je bil za starosto *Ljubljanskega sokola* izvoljen Ivan Hribar (1888); kot navdušen privrženec vseslovanske vzajemnosti je slovensko sokolstvo tesneje povezal s češkim (tedaj je praški list *Sokol* postal tudi slovensko sokolsko glasilo), idejo panslavizma je javno demonstrirala zlasti udeležba slovenskih, čeških in hrvaških sokolskih društev na vsesokolskem zletu v Ljubljani (1888).

V 90. letih se je z nastopom Viktorja Murnika (1896) povezava slovenskega sokolstva s češkim še poglobila. Namesto nemških telovadnih vaj, t. i. Jahnovih in Spiessovih telovadnih sestavov,[7] je prevzel Tyrševe (Zaletel 1933: 201–202). V. Murnik je tudi osnoval, finansiral in urejal časopis *Slovenski sokol* (1904–1914, ena številka leta 1919), katerega osnovni namen je bil povezati sokolska društva in prenesti izvirno sokolsko misel in teorijo sokolske telovadbe v slovenski prostor (Murnik 1904: 2).

V 90. letih se je slovenski Sokol, prvotno organiziran kot nadstrankarska prostovoljna organizacija, začel cepiti. Tako kot na Češkem, kjer so ustanovili svoja telovadna društva socialni demokrati (Delavska telovadna jednota, 1897) in krščanski socialisti (Orel, 1903), so začele tudi na Slovenskem politične stranke ustanavljati svoja telovadna društva: krščanska socialna stranka je ustanovila telovadno društvo *Orel* (1906–1929), vendar so prav tako kot češki Orli zadržali sokolske vaje, strokovno izrazje in sokolske kroje.

---

[6] Sokolsko gibanje se je širilo z ustanavljanjem društev: Mozirje (1882), Trst (1882), Gorica (1887), Novo mesto (1887), Prvačina (1889), Zagorje (1890), Celje (1890), Postojna (1894), Kranj (1896), Idrija (1897), Solkan (1900), Šiška (1902), Ljutomer (1903), Tržič (1903) (V. Murnik, Slovenski Sokol, 1904, I. letnik, str. 22).

[7] V rabi so bili trije telovadni sestavi, nemški, češki in švedski. Najpomembnejša avtorja nemškega telovadnega sestava sta bila F. L. Jahn (1778–1852), ki je skupaj z E. Eiselenom napisal temeljno delo nemškega turnerstva in hkrati delo, ki pomeni začetek društvene telovadbe *Die deutsche Turnkunst* (Berlin, 1816), in A. Spiess (1810–1858), ki je s teoretičnim telovadnim delom *Die Lehre der Turnkunst* (Basel, 1840–1846) utemeljitelj šolske telovadbe. P. H. Ling (1776–1839) je sestavljalec švedskih ali Lingovih telovadnih vaj (med slovanskimi Sokoli so jih prevzeli samo Poljaki), češki telovadni sestavi (*Základové tělocviku*, Praha, 1868) so delo M. Tyrša (Zaletel 1933: 66–81, 152–162).

Delo *Sokola* je prekinila prva svetovna vojna, leto 1919 pa pomeni konec samostojnega slovenskega *Sokola*; združil se je v *Sokolski savez Srba, Hrvata i Sovenaca* (1919), kasneje preimenovan v *Sokol kraljevine Jugoslavije* (1929–1941).[8] Slovenski Sokol kot samostojna narodna organizacija ni bil več obnovljen, po drugi sv. vojni je delo sokolskega društva do določene mere nadaljevala *Zveza za telesno vzgojo Partizan* (1952).

Naj v nadaljevanju na kratko predstavimo temeljne značilnosti češkega *Sokola*, pobudnika sokolskega gibanja na Slovenskem in s tem v veliki meri tudi pobudnika nastanka in oblikovanja slovenskega športnega izrazja.

3 Češki Sokol

Zunanja spodbuda za nastanek Sokola naj bi bil konkretni dogodek: M. Tyrš in prvi kasnejši člani Sokola so v letih 1860–1862 telovadili v praškem Malypetrovem telovadnem zavodu; ker nemški telovadci niso hoteli sodelovati v načrtovanem skupnem telovadnem društvu, ampak so ustanovili svojega – *Die deutsche Turnverein in Prag*, 1862, so češki telovadci istega leta na pobudo M. Tyrša osnovali svoje društvo *Tělocvičná jednota pražská* z imenom *Sokol* (Tyrševá 1932: 40–41). Zamišljen in organiziran je bil kot nadstrankarska prostovoljna organizacija s svojim delovnim programom in pravili. Med člani je vladalo razmerje enakosti neglede na socialni položaj, izobrazbo in spol. Enakost članov je poudarjalo tudi člansko poimenovanje *brat*, *sestra* in tikanje med člani. Osnovna sokolska organizacijska enota je bila *jednota*, katere vodstvo – starosta, njegov namestnik in člani odbora – je bilo izvoljeno na splošnih volitvah. Načelnik sokolske organizacije je bil do svoje smrti (1884) njen ustanovitelj M. Tyrš.

Temeljna sokolska naloga je bila vzgoja duha in telesa, ciljna naloga pa dvig narodne zavesti in poglobitev narodnoobrambne pripravljenosti. Narodnozavedni in narodnoobrambni cilj sokolske organizacije je odraz aktualnih družbenih okoliščin, njena idejna podlaga je bilo Tyrševo stališče, da je potrebno ohranjati in razvijati moči naroda, drugače mu grozi asimilacija. Cilj, da bo narod preživel, »je mogoče doseči z vzgojo, ki je trojna, najprej telesna, potem telesna in duševna in nazadnje telesna, duševna in moralna. Končni cilj sokolske vzgoje je absolutna samozadostnost posameznika v telesnem, duševnem in moralnem pogledu. Gre za vzgojo, ki temelji na enakosti, ljubezni, človečnosti, odkritosti, na tistih lastnostih, ki jih obsega pojem čist značaj« (Kren, Sokol, 1868, cit. po Murnik 1904: 3).

Osnovne točke narodnovzgojnega programa Sokola podaja M. Tyrš v besedilu *Náš úkol, směr a cíl* (1871, 1921: 93–101), v katerem naglaša: (a) nikoli ni nekaj narejeno tako dobro, da ne bi moglo biti še boljše (94); (b) opazuj druge in se uči, toda ostani kritičen, ne prevzemaj, pač pa prilagajaj sebi (95); (c) dejanja naj bodo usmerjena k najvišjim dosežkom; (č) posameznikovo dejanje ni veliko, pač pa redno, vztrajno in temeljito; (d) načelo »skupnost pred posameznikom« (101)

---

[8] Slovenski sokoli so svoj narodnozavedni in obrambni duh dokazali v najtežjem obdobju zgodovine Slovencev: izbrani predstavniki Sokola (J. Rus) so bili med ustanovitelji Osvobodilne fronte 27. aprila 1941.

zadeva razmerje Sokola in narodne obrambe: telesna in moralna vzgoja je tudi obrambna vzgoja.

V Tyrševem sokolskem narodnem programu je iz antičnega pojmovanja aktualizirano predvsem dvoje. Najprej stališče, da vzgoja telesa in duha ni izključno naloga posameznika, ampak dolžnost, ki presega individualno vzgojo. Športna aktivnost in telesne vaje posameznika so imele pri Grkih, kot je znano, nadosebni pomen: država bo močna in varna, če bodo močni in obrambe sposobni njeni državljani. Drugo prevzeto stališče: v razmerju država – posameznik je temeljno delo v skupno korist in domovinska ljubezen. Zato je v Tyrševem programu naglašena nujnost delovanja posameznika *(vlastenec)* za domovino *(vlast)* (Tyrš 1869, 1921: 5–8).[9]

M. Tyrš je s svojim sokolskim telovadno-narodnovzgojnim programom želel tudi vplivati na najširšo javnost. Sokol je prirejal javne nastope, družabne programe (izlete, plese) in vseslovanske sokolske zlete,[10] izdajal časopisa *Sokol* (1866) in *Sokol Pražský* (1884); v času vojne s Prusijo (1866) so Sokoli organizirali tudi vojaško četo - sokolski vojaški zbor (Ottův slovník naučný, 1906: 993). V to sokolsko vojaško aktivnost spadajo tudi športne discipline, namenjene vojaškemu urjenju – mečevanje in rokoborba, in zato je tudi Tyrš sestavil mečevalsko in vojaško izrazje (M. Tyrš, *České velení*), ki ni ostalo omejeno le na sokolski krog: Fr. Čenský ga je uporabil v svojem *Vojaškem nemško-češkem slovarju*. Tudi kasneje je imelo Tyrševo vojaško izrazje določen vpliv, zlasti kot tvorbeni zgled (Havránek 1936: 112).

Temeljno sredstvo za dosego vzgojnega cilja *mens sana in corpore sano* je bila sokolska telovadba. Njena osnovna lastnost, vsestranskost, zajema poznavanje in znanje telovadne tvarine ali vadiva, ki jo član Sokola usvaja na podlagi teorije telesnih vaj. Ta podaja vadivo urejeno v tak sestav, ki omogoča, da sokolska telovadba ni enolična, dolgočasna in enostranska (Murnik 1904: 22).

---

[9] Proučevalec češkega sokolstva E. Chalupný (1921) meni, da so v narodnoprerodnih programih J. Jungmanna (O jazyku českém, 1803, obj. 1806, Úvod k přednáškám o mluvnici a literatuře české, 1810), K. Havlíčka (Slovan a Čech, 1846, Poslední Čech 1847), F. Palackeéga (Spisy drobné, izd. 1898, ur. B. Rieger) in M. Tyrša določena skupna idejna izhodišča. Povezovalna je predvsem ideja o nujnosti stalnega učenja in izobraževanja, trdega in vztrajnega dela posameznika, zahteva po vsestransko dejavnem in ne modnem rodoljubju. Skupen je, če lahko tako rečemo, narodnoprepo-rodni optimizem, misel, da posameznika in naroda ne smejo premagati deziluzije in resignacija, rešitev je v delu, izobraževanju (vseh vrst, tudi praktičnem, strokovnem, tehničnem ...), družbeni organiziranosti, družbenem in družabnem življenju ljudi. Le tako bo češki narod »lep, zdrav, moralen in bogat narod med Krkonoši in Šumavo« (Jungmann, 1810), ki bo z znanjem dosegel Evropo in bo sposoben tekmovati z drugimi evropskimi narodi (Havlíček, 1846). – Idejno povezavo s Havličkovimi stališči o razmerju med posameznikom in družbo so slovenski Sokoli naglasili s prevodom v slovenščino spisa *Načela Karla Havlička Borovskega, najslavnejšega češkega časnikarja* (Po knjigi J. Langer, Politické zásady K. Havlička Borovskeého, priredil z dovoljenjem založnika J. Otta v Pragi P. P., Maribor 1912. Sokolska knjižnica. Izdal in založil Mariborski Sokol).

[10] Prvi vsesokolski zlet je bil leta 1882, kot gostje so se ga udeležili tudi Sokoli iz Ljubljane, Zagreba, Dunaja, Amerike, za njim se jih je do druge sv. vojne zvrstilo še devet (1889, 1895, 1901, 1904, 1907, 1912, 1920, 1926, 1932 (Zaletel 1933: 172–179).

Za sokolsko telovadbo je moral M. Tyrš sestaviti dvoje, telovadne vaje in strokovno izrazje.

Tyrševe telovadne vaje (*Základové tělocviku*, 1868) so odsev Tyrševe izobrazbe, študija filozofije, estetike in naravoslovnih ved na praški filozofski fakulteti (doktorat 1860, habilitacija 1883),[11] in Tyrševih estetskih nazorov. Tyrš estet je bil helenist, svoj estetski zgled, skladnost lepote telesa in bogastva duha, je poiskal v antiki (Tyrš 1873, 1926: 83). Estetsko načelo, ki je bilo podlaga pri sestavljanju različnih vrst vaj,[12] je določalo, naj bodo vaje skladne, jasne, razgibane in uravnoteženo členjene. Tyrš je sicer v telovadni teoriji in praksi izšel iz nemške, Jahnove orodne telovadbe, vendar se njegove telovadne sestave prav zaradi Tyrševih estetskih meril razlikujejo od nemških »v razvrstitvi vadbene tvarine, izbranih vajah in izvedbi vaj« (Zaletel 1933: 159–160, Stepišnik 1974: 90–91). Estetsko načelo je bilo tudi merilo vsega, kar je bilo povezano z vajami: sokolsko telovadno orodje naj bo lahko, dobro izdelano in trdno, sokolska stavba naj bo preprosta, idealna je renesančna s primerno veliko, svetlo, zračno telovadnico, okrašena s kipi ali fotografijami grških atletov in z gesli kot *Jarost! Hrdinnost! Dvornost! Šlechtilost! Neodkládej! Nezameškej!*. Pri krojenju sokolskih krojev, narejenih po predlogah J. Mánnesa, se pri ženskih oblačilih zgleduje po češki narodni noši, moški kroji (sive hlače z rdečo srajco) so s preprostostjo poudarjali možatost; barva srajce je bila prevzeta po uniformah garibaldincev. Tudi sokolski prapor je bil narejen po predlogi J. Mánnesa (Tyršová 1932: 45–46). Kot primerno obnašanje članov Sokola se naglaša abstinenca in enokopravni položaj moških in žensk (Tyrš 1869, 1926: 7–33).

3.1 Tyrševo športno izrazje[13]

Predsokolski začetki Tyrševe tvorbe telovadnih izrazov spadajo v čas, ko je Tyrš kot vgojitelj v Jáchimovu (1860-61) za gojence sestavljal telovadne vaje in jih poimenoval. Po vrnitvi v Prago je telovadil v Malypetrovem zavodu in tudi tam dopolnjeval športno izrazje. Delo je končal do marca leta 1862 in preden je šlo v

---

[11] Tyrševo delo na umetnostnem področju je bilo dvojno, predavateljsko na univerzi in publicistično, pisanje umetnostnozgodovinskih besedil. Leta 1881 je Tyrš začel predavati na praški tehniki zgodovino umetnosti, čez dve leti je postal profesor umetnostne zgodovine na praški filozofski fakulteti (Tyrševá 1932: 90, 104). Predaval in pisal je o zgodovini umetnosti in estetiki, zlasti ga je zanimala antična in francoska gotska arhitektura ter češko slikarstvo (prvi je pisal in to večkrat o Josefu Mánnesu) in češko kiparstvo (predvsem o Myslbeku). Ker je želel popularizirati svetovno, predvsem pa češko umetnost, je spremljal tekoče umetnostno ustvarjanje in pisal recenzije, kritike in poročila v časopise *Svetozor*, *Osveta*, *Lumir* in predaval v kulturnem društvu *Umělecká beseda*. Tyrševo umetnostnozgodovinsko delo je podrobno opisala njegova soproga R. Tyršová (1932) in sestavila tudi bibliografijo Tyrševih del.

[12] Sokolskih vaj je več tipov: so proste vaje, skupne vaje, vaje v vrsti (redovne vaje) ter vaje z orodji in na orodjih.

[13] Osnovna športna dejavnost češkega Sokola je bila res telovadba, vendar pa je v sokolsko športno aktivnost spadalo tudi sabljanje, nekaj disciplin lahke atletike (tek na 100 jardov, skok v višino, skok v daljino, metanje kocke in krogle), plavanje, rokoborba, odbojka, drsanje, zato smo sokolsko češko in slovensko strokovno izrazje poimenovali športno.

tisk,[14] ga je pregledala komisija, »arhivar Erben, Rank, Špatný, dr. Kvet in dr. Novotný« (Tyršová 1932: 42). Značilnosti Tyrševega izrazja so naslednje:

(1) Besedotvorne značilnosti: (a) pogostnost izglagolskih samostalniških izpeljank s priponskim obrazilom *-ø*, kjer so podstavni glagoli dvoji, brezpredponski in predponski, npr. *klep, kop, kryt, bod, sek; poklek, podřep, dobod, doskok, odkop, výtyk, výmyk, výsuk*, (b) pogostnost prislovnih strokovnih izrazov, tvorjenih z zlaganjem, npr. *jednoruč, obouruč, jednonož, pravonož, levonož,* oz. nastalih z razvrstitvijo priponskega obrazila *-mo* na besedotvorno podstavo iz nedovršnikov ali dovršnikov, npr. *vzpažmo, předpažmo, připatmo,* (c) pojav zloženih pridevnikov, npr. *(skok) vysokodaleký, dalekovysoký* (Havránek 1936: 112–114).

(2) Racionalnost in sistemskost Tyrševih športnih izrazov, ustvarjena na podlagi izrabe besedotvornih vrst in besedotvornih sredstev. Takšna sistemskost[15] kot jo dosega Tyrš pri tvorbi telovadnih strokovnih izrazov, je med češkimi značilna samo še za Preslovo kemijsko nomenklaturo. J. S. Presl je pri tvorbi poimenovanj kemičnih spojin sistemsko uporabil priponska obrazila, npr. *-ičnatý, -natý, -itý, -ový, -ičelý, -ičný, -istý (mědičnatý, mědnatý…)*, toda ti izrazi kemičnih spojin so se uporabljali izključno v stroki in niso prehajali v nestrokovno rabo, ostajali so tudi v mejah češkega prostora in jezika.

(3) Ohranitev in širitev sokolskega športnega izrazja. Razlog, da se je obdržalo, je v dejstvu, da se je kljub nastanku in oblikovanju v ozkem krogu, širilo skladno z razvojem in širitvijo Sokola na Češkem – vzrok tudi jezikovnosistemska besedotvorna ustreznost – in drugod. V času nastajanja je sam sokolski program obsegal prvino širitve iz češkega prostora – idejo slovanske vzajemnosti. Podpirali so jo vseslovanski sokolski zleti *(sjezdi)* (prvi v Pragi že leta 1882), še bolj pa razvoj sokolskega gibanja in ustanavljanje sokolskih društev po svetu: Ljubljana 1863, Chicago 1866, Dunaj, Gradec in Budimpešta 1867, Lvov 1867, Volinija 1870, Zagreb 1874, Moskva 1883, Leipzig, München, Pariz 1892, Budyšin 1920. Pobudniki v tujini ustanovljenih sokolskih društev so bili predvsem tam živeči Čehi, nastanek pa so motivirale tudi posredne ali neposredne vezi s Čehi (Zaletel 1933: 180).[16]

---

[14] Prvič je Tyrševo *Názvosloví tělocvičné* izšlo leta 1862, drugič (novo in popolnoma predelano) leta 1868, tretjič 1872; dosegljiva nam je bila druga izdaja.

[15] Da sistemskost strokovnih izrazov v enem jeziku, nikakor ne pomeni tudi sistemskosti v drugem jeziku, dokazuje prevzemanje čeških predponskih obrazil v rusko športno terminologijo. Ruskim ustreznikom čeških strokovnih izrazov so se mehanično dodajale češke predpone, npr. češko *vzpažit, upažit, zapažit, předpažit,* so nadomestili ruski ustrezniki *vzručiť, uručiť, zaručiť, predručiť,* češko *předkmih, zákmih* - rusko *predmah, zamah*. Posebna komisija je l. 1938 pregledala rusko športno terminologijo in upoštevala razlike ruskega in češkega predponskega sistema, npr. *ruki v verh, v storonu, nazad, vperëd, mah vperëd, mah nazad.* Ruskemu jezikovnemu sistemu ustrezna poimenovanja so prešla tudi v splošno rabo (Horecký 1956: 82).

[16] V zvezi z nastankom slovenskega Sokola D. Stepišnik piše, da sicer na podlagi dokumentacije ni mogoče »dokazati kakršnih koli predhodnih neposrednih stikov ljubljanskega društva s praškim« (1974: 19), vendar pa že pozdravna brzojavka v Prago s prvega občnega zbora, izbira imena društva, odločitev za enak sokolski kroj in podobno zastavo, kažejo povezavo med obema Sokoloma. – Glede nastanka slovenskega *Sokola* prim. tudi op. 5.

Sokolski narodnoprerodni in narodnoobrambni duh ter športno delovanje je v tridesetih letih 20. stoletja, se pravi v času pred drugo svetovno vojno, aktualiziral izdaje sokolskih besedil. Tako so izšli Tyrševi članki, zbrani v delih *Cvičení pořadová* (1931) in *Veřejná cvičení* (1934), prav tako dela, ki so opisovala in ocenjevala sokolsko športno delovanje, sokolsko idejo in vlogo M. Tyrša v njej, npr. publikacije E. Chalupnega in izid Tyrševega življenjepisa.[17] Po drugi svetovni vojni je po 11. vsesokolskem zletu (1948) češki *Sokol* prenehal delovati, v novih družbenih okoliščinah po žametni revoluciji pa je bilo sokolsko gibanje obujeno in leta 1994 je spet potekal vsesokolski zlet. Češke sokolske organizacije so v juliju leta 2000 nastopile na 13. vsesokolskem zletu. V sokolski enoti (Sokolská jednota) Košíře so povedali, da telovadni sestavi izhajajo iz sokolskih, kar zajema tudi uporabo sokolskega športnega izrazja.

4 Nastajanje slovenskega športnega izrazja

Ob ustanovitvi slovenskega Sokola (1863) je organizacijske probleme (ustrezni vaditelji, prostor, izdelava in nabava telovadnega orodja, nabor članstva) spremljala še velika dodatna težava – neobstajanje slovenskega športnega izrazja. Prva pravilnika društva, napisana po ustanovnem zboru, *Gimnastiški red* in *O društvenih izhodih* (obj. v: Stepišnik 1977: 19–21), vsebujeta nekaj športnih izrazov, ki so osnovna poimenovanja športnega pojmovnega sveta. Na začetno neustaljenost izrazja kaže konkuriranje poimenovanj *gimnastika* (< gršk. gymnos 'nag') 'umetnost telesnih vaj, Turnkunst' in *telovadba*, kalk po češ. *tělocvik*.[18] Prvo je besedotvorna podstava tvorjenk *gimnastik-ova-ti, gimnastik-ova-nje, gimnastik-(a)lišče (*s sopomenko *sokol-išče)* 'zunanje telovadišče', v strokovnih besednih zvezah vrstnega pridevnika *gimnasti-ški/-ška* ob jedrnih samostalnikih *odbor, red, lopa*. Drugo je besedotvorna podstava izpeljanih vrstnih pridevnikov *tel-o-vad-ni, telovad-ski* (vezan na samostalnik *tel-o-vad-ec*), rabljenih v kalkiranih besednih zvezah *telovadna lopa* 'Turnhale' (s sopomenko *gimnastiška lopa*), *telovadski red* (poleg tudi *gimnastiški red*) in *telovadn-ica* s pomenom 'zaprt prostor za telovadbo'.[19] Zaradi izbora drugih podstavnih samostalnikov, besedna družina s podstavo (*tel- -vad-*) še ni dovolj razvita oz. izkoriščena, namesto pričakovane izpeljanke *telovad-ni* je v rabi izsamostalniška izpeljanka *društv-eni (učitelj)*. Besedotvorna podstava je tudi stvarnolastnoimenski *Sokol*: izsamostalniški

---

[17] Prim. R. Tyršová, *Miroslav Tyrš, jeho osobnost a dílo.* Podle zápisků, korespondence, rukopisné pozůstalosti a mých vzpomínek. Praha 1932.

[18] V sodobnosti je raba sopomenk *gimnastika* in *telovadba* kot enobesednih strokovnih izrazov in kot jedrnih, določevanih delov strokovnih besednih zvez večinoma ustaljena, npr. šol. *telovadba* (kot učni predmet) 'telesne vaje za krepitev organizma', šport. *korektivna gimnastika* 'za popravljanje napak v drži telesa', šport. *ritmična gimnastika* 's posebnim poudarkom na ritmu' (SSKJ, 683), šport. *orodna telovadba* 'telovadba na orodju, z orodjem' (SSKJ, 437);, obojno rabo sopomenk kaže zgled *jutranja gimnastika/telovadba*.

[19] V Janežičevem nemško-slovenskem slovarju (2. izd. 1867) gesla *Turnhalle* ne zamenjuje kalkirana slovenska ustreznica, pač pa izglagolska izpeljanka *telovadnica*, ki jo prav tako navaja Pleteršnik (II., 661).

svojilni pridevnik *Sokol-ov* je v podstavi tvorjenk *Sokolov-ec*, in iz njega *Pred-sokolovec*. V besedilu *O društvenih izhodih* (1863) je v rabi še nekaj športnih izrazov, vsi so, za pojmovni svet športa pričakovano, nosilci besedotvornega pomena dejanja. Njihova struktura: (a) izglagolske samostalniške izpeljanke s priponskimi obrazili: -ø, npr. *tek-ø*, *dir-ø*, *skok-ø*, *naskok-ø*; *-(j)a*, npr. *ho-(j)a*; *-a/-ova-nje*; npr. *utrj-eva-nje (telesa) ob vročini/mrazu*, *plez-a-nje*, *premag--ova-nje (ovir)*; (b) zveze z glagolom kot *vaditi se v hoji/teku/diru*.

Kljub prizadevanjem odbora slovenskega *Sokola* že od ustanovnega zbora naprej, da bi namesto nemških športnih izrazov uporabljali slovenske, saj je bil *Sokol* narodno telovadno društvo,[20] so pri sokolski telovadbi vse do 70. let telovadni učitelji (S. Mandič, V. Coloretto, A. Mandič, P. Drašler) uporabljali kot učni jezik nemščino in nemške športne izraze (Stepišnik 1974: 33). Razlog je zunajjezikovni, do nastopa *Sokola*, slovensko športno izrazje dejansko ni bilo potrebno,[21] pa tudi urjenje in športno udejstvovanje telovadnih učiteljev, npr. prvega sokolskega telovadnega učitelja S. Mandiča, je potekalo v tujini (na avstrijski vojni akademiji v Wienerneustadtu). Odbor si ni prenehal prizadevati za slovensko strokovno izrazje: V. Coloretto je po avtorjih nemškega turnerskega telovadnega sistema in nemškega športnega izrazja (zlasti) E. Eiselenu in A. Ravensteinu napisal športno terminologijo v nemščini, Colorettovo besedilo pa so v slovenščino prevedli F. Levstik, Z. Lesjak in J. Vavrú (Zaletel 1933: 186, Stepišnik 1974: 88-89).[22] Tako je odboru uspelo pripraviti in izdati knjigo *Nauk o telovadbi*, I del (1866), II del (1869), ki je prvo slovensko strokovno besedilo za področje telovadbe. Vendar izid prve slovenske športne terminologije ni povečal rabe slovenskega izrazja. Razlog so bile zunanje okoliščine, razpust *Južnega sokola* za eno leto (1866), predvsem pa odnos telovadnih učiteljev, ki se slovenskih strokovnih izrazov niso hoteli oz. upali naučiti (Stepišnik 1974: 34).

Ko je bil l. 1871 na razpisano mesto telovadnega učitelja izbran Čeh Václav Z. Veselý, Tyršev učenec in predtelovadec praškega *Sokola*, je bilo to v mnogočem koristno za športno dejavnost *Ljubljanskega sokola*: Veselý je vpeljal dekliško telovadbo, predvsem pa vplival na razvoj športne teorije in slovenskega športnega izrazja. Začel je izdajati list *Južni sokol*, telovadsko-vojaški list (10 številk), v katerem je bilo vojaške vsebine zanemarljivo malo (pisanje o strelstvu), večina prispevkov je bila namenjena športu, predvsem telovadbi. V listu je po (sicer neomenjeni) Tyrševi predlogi *Základové tělocviku* (1868) objavljal navodila telovadnih sestavov ter prvi v slovenskem sokolstvu izpostavil Tyrševo misel, naj

---

[20] D. Stepišnik (1974: 34) piše: »Nemška terminologija bi bila v zadregi morda še sprejemljiva, mogoče takole začasno v telovadnici, v zaprtem ali ograjenem prostoru, kjer ni bilo gledalcev; nemogoč pa je postal položaj, ko je moral društveni učitelj, ki je vodil četo sokolov na izlet, k pogrebu in podobno, javno poveljevati v nemščini.«

[21] Učitelj J. Zima je zaradi potreb pouka telovadbe v osnovni šoli (1872) sestavil slovarček telovadnih izrazov in jih izdal v knjižici *Telovadba v ljudskej šoli*.

[22] Dejstvo, da se sokolski odbor v svojih prizadevanjih po slovenskem športnem izrazju ni obrnil na češkega oz. na Tyrša, ampak je posegel po delih, ki so bila v tedanjem telovadnem svetu, predvsem nemškem, najbolj znana, kaže, da med obema društvoma ni bilo tesnejših vezi (Stepišnik 1974: 89).

bo telovadba sistematična (načelo postopne težavnosti: upoštevanje spola in starosti vadečih). Ker je Veselý še istega leta zapustil Ljubljano in se vrnil v Prago, je *Južni sokol* prenehal izhajati. Četudi je deloval v *Ljubljanskem sokolu* zelo kratek čas, je Veselý zapustil sledi: s časopisom je širil sokolsko športno miselnost in z njo sokolsko športno izrazje,[23] povečalo se je članstvo *Sokola* in začela se je ženska (dekliška) telovadba.

Vstop Viktorja Murnika (1896) v slovensko sokolsko gibanje je pomenil začetek obdobja, v katerem je bila aktualizirana Tyrševa misel, da je v sokolskem gibanju osnovna sistematična, v sokolskem duhu vzgojna telovadba, ki temelji na rednih vajah in dobrih, odgovornih vaditeljih (Stepišnik 1974: 95). V telovadnem programu se je Murnik naslonil na Tyrševe vaje, hkrati pa tudi naglasil, naj se slovensko telovadno izrazje zgleduje po češkem. Razlogi naslonitve slovenskega telovadnega izrazja na Tyrševo so po Murniku dvojni: (a) prevzemanje izvirnega izrazja oz. njegova prilagoditev sistemu slovenskega jezika naj bi zagotovila avtentičnost poimenovanega, (b) naslovnikova percepcija zaradi sorodnosti slovenske in češke leksike ne bo ogrožena (1904: 21–22).

4.1 Slovensko športno izrazje v časopisu *Južni sokol*

V vseh desetih številkah časopisa Južni sokol (1871) uporabljeno športno izrazje je izpisano po metodi popolnega izpisa; nastala kartoteka vsebuje približno 2600 kartotečnih listov z gesli v izhodiščni obliki besede.[24] Tako dobljeno terminološko gradivo je podlaga ugotovitvam, ki zadevajo izrazno podobo športnih izrazov in njihovo tvorjenost; omogoča tudi primerjavo z izvirno češko predlogo in hkrati vsaj v grobem preverja stopnjo njegove aktualnosti.

4.1.1 Izrazna podoba športnih izrazov

Z besedotvornega vidika ter besednovrstne in stavčnočlenske uvrščenosti (pri razvrstitvi večbesednih strokovnih izrazov s samostalniškim in glagolskim jedrom), imajo športna poimenovanja v *Južnem sokolu* naslednje lastnosti:

a) med enobesednimi športnimi izrazi pogostnost samostalnikov, tvorbeno izglagolskih izpeljank in nosilcev besedotvornega pomena dejanje;
b) pogostnost strokovnih besednih zvez; velik delež se veže na namero opisati dejanje, dogajanje, položaj oz. stanje po izvršenem dejanju itd., saj zajeto športno izrazje poimenuje predvsem različne vrste telesnih vaj (sestave) in načine njihove izvedbe. Med dvo- in večbesednimi športnimi izrazi imajo poleg zvez s samostalniškim jedrom največji delež strokovni izrazi z glagolskim jedrom. Rezultat je pričakovan, v pojmovnem svetu športa je osnovno gibanje; besedna vrsta, katere imanentna lastnost je izražanje dejanja oz. dogajanja, je glagol. Kot drugo značilnost besednih zvez s področja športa

---

[23] O tem, ali se je uporabljalo športno izrazje iz časopisa *Južni sokol* in, če se je, v kolikšni meri, iz dostopne literature ni razvidno. Sklepamo, da se je uporabljalo toliko, kolikor so v športni aktivnosti upoštevali Tyrševe telovadne vaje.

[24] Športno izrazje iz časopisa *Južni sokol* označujemo s kratico JS, ki ji dodajamo številko časopisa in stran objave.

izpostavljamo prislov kot sestavino glagolskih in samostalniških zvez, izrazno nerazviti prislov oz. prislovna besedna zveza, ki okoliščinsko (zlasti krajevno, tudi načinovno, časovno) dopolnjuje (izglagolsko) samostalniško oz. glagolsko jedro.

Enobesedni strokovni izrazi:

(1) Samostalniška poimenovanja, izglagolske izpeljanke z besedotvornim pomenom dejanja:

a) priponsko obrazilo -ø: *bod* (JS, 2/6), *počep* (JS, 4/13), *dir* (JS, 10/38), *pohod* (JS, 8/32), *poklek* (JS, 4/14), *predklon* (JS, 3/10), *priklon* 'na desno in levo' (JS, 3/10), *sklon* 'truplo se nagne naprej' (JS, 7/28), *zaklon* 'truplo se skloni nazaj' (JS, 3/10), *korak* (JS, 10/38), *let* (JS, 4/14), *nalet* (JS, 1/4), *vzlet* (JS, 4/14), *oblok* (JS, 4/15), *obrat* (JS, 3/10), *poloobrat* (JS, 3/10), *četrtoobrat* (JS, 3/10), *izpad* (JS, 9/35), *sed* (JS, 1/14), *sek* (JS, 2/6), *skok* (JS, 4/15), *priskok* (JS, 6/23), *odskok* (JS, 9/35), *poskok* (JS, 3/10), *medskok* (JS, 10/38), *posun* (JS, 10/38) 'kedar se noga za nogo povleče', *postop* (JS, 6/23) 'korak pri postopni hoji', *predstop* (JS, 6/23), *zasuk* (JS, 10/38), *tek* (JS, 10/38), *vis* (JS, 1/3);

b) priponsko obrazilo *-(j)a*: *dvig-a* (JS, 4/14), *leg-a* (JS, 4/16) 'kedar počiva telo na kakej podlagi, imenujemo to stanje telesa lega', *podpor-a* (JS, 1/3) 'ako nosi raztega mišic trup', *polog-a* (JS, 4/14) 'položaj', *razteg-a* (mišic) (JS, 1/3), *vag-a* (JS, 4/14), *ho(j)-a* (JS, 9/35), *proti-ho(j)-a* (JS, 9/35), *st-o(j)-a* ((JS, 1/3), *va(j)-a* (JS, 1/3), *kre-(č)-a* (JS, 8/31) 'Grätsche' 'stopala, kolena širiti', *odkre(č)-a* (JS, 4/15) 'z nogo v stran', *pred-kre-(č)a* (JS, 4/15) (»z nogo naprej«), *za-kre-(č)a* (JS, 4/15) (»z nogo nazaj«);

c) priponsko obrazilo -ba: *telovad-ba* (JS, 1/3);

d) priponsko obrazilo -va: *premenj-a-va* (JS, 3/10);

e) priponsko obrazilo -a/-e/-eva/-ova/nje: *bor-e-nje* (JS, 2/6) 'vaje, pri keterih vlada sila', *dvig-a-nje (nog, rok)* (JS, 3/10), *gib-a-nje (nog, rok, plečˇ)* (JS, 3/10), *krož-e-nje (rok, stopal)* (JS, 9/35), *let-a-nje* (JS, 2/7), *prednož-e-nje* (JS, 3/10), *raznož-e-nje* (JS, 3/10), *zanož-e-nje* (JS, 3/10), *skak-a-nje* (JS, 2/7), *odskak-ova-nje* (JS, 8/32), *priskak-ova-nje* (JS, 8/32), *vzderž-eva-nje* (JS, 3/10) 'ako delj časa kako gibanje neprestano izveršavamo'.

(2) Glagolska poimenovanja: *dvig-a-ti* (JS, 4/14), *koleb-a-ti (mahati)* 'schwingen' (JS, 4/14), *za-kolebati* (JS, 4/15), *s-krčiti* (JS, 3/10), *kreč-i-ti* 'grätschen' (JS, 9/35), *pred-krečiti* (JS, 9/35), *raz-krečiti* (JS, 9/35), *pre-križati* (JS, 3/10), *krož-i-ti* (JS, 4/14), *ob-krožiti* (JS, 3/10), *letati* češ. 'behat' (JS, 6/23), *pred-nož-i-ti* (JS, 3/10), *pri-nož-i-ti* (JS, 3/10), *raz-nož-i-ti* (JS, 3/12), *za-nož-i-ti* (JS, 3/10), *ob-rniti/se* (JS, 9/35), *do-skočiti* (JS, 9/35), *od-skočiti* (JS, 9/35, *pri-skočiti* (JS, 9/35), *odskak-ova-ti* (JS, 9/35), *poskak-ova-ti* (JS, 4/14), *priskak-ova-ti* (JS, 9/35), *v-pog-ni-ti* (JS, 3/10), *vpogib-a-ti* (JS, 4/14), *tel-o-vad--i-ti* (JS, 3/10), v*rg-a-ti* češ. 'vrhati'.

Dvo- ali večbesedne zveze:

(1) Zveze z glagolskim jedrom so razvrščene v vezavne in primične:

a) glagol + tožilniški predmet, npr. *dvigati roke/noge* (JS, 3/6), *dvigati pete/koleno* (JS, 4/4), *vrteti stopala* (JS, 4/4), *pripogniti trup* (JS, 4/4), *vpogibati glavo/koleno* (JS, 7/28), *vpogniti glavo* (JS, 3/10), *kolebati nogo/zakolebati nogo* (JS, 4/15), *skrčiti roko/nogo* (3/10), *prekrižati noge/roke* (JS, 3/10);

b) glagol + (krajevni) prislov, npr. *letati naprej/nazaj* (JS, 6/23), *krečiti naprej/nazaj/vstran* (JS, 4/14), *kolebati naprej/nazaj* (JS, 4/14), *krožiti notri/ven/naprej/nazaj* (JS, 4/14), *se obrniti vštric* (JS, 4/14), *skočiti naprej/nazaj* (JS, 4/15), *odskočiti naprej/nazaj* (JS, 9/53), *prednožiti/zanožiti sonožno* (JS, 3/10);

c) glagol + zložena prislovna zveza (iz krajevnih oz. časovnih prislovov), npr. *skočiti naprej desno* (JS, 4/14), *vpogibati nizko stran* (JS, 4/14), *krožiti naprej dalj časa, krožiti nazaj dalj časa* (JS, 4/14); zveza prislova načina in predložne prislovne zveze: *kolebati hitro za trenutek/za dalj časa (*JS, 4/14), *kolebati stoje na mestu* (JS, 4/14), *krožiti stoje na mestu* (JS, 4/14);

d) glagol + imenska prislovna zveza – pravi način, npr. *hoditi po petah/prstih/po eni nogi* (JS, 6/23), *stati na eni nogi/na obeh nogah/na peti* (JS, 4/14), *priskakovati na mestu* (JS, 9/35), *letati na mestu* (JS, 6/23), tudi naprava:[25] *kolebati s koleni/z nogami* (JS, 9/23), *krožiti z rokami/z nogami* (JS, 7/28), *kolebati z eno roko/z obema rokama* (JS, 4/15);

e) glagol + zveza imenskih prislovnih zvez, pomen je načinovni, npr. *priskakovati na mestu s spojenimi nogami* (JS, 7/12), *krožiti na mestu v počepu* (JS, 7/12); pomen je krajevni, npr. *priskočiti iz nizkega počepa v nizki počep* (JS, 7/12), *skočiti z leve na desno stran* (JS, 7/12).

(2) Samostalniške besedne zveze z vrstnim pridevnikom kot levim prilastkom. Vrstni pridevnik je lahko tvorjen iz naslednjih besed:

a) samostalnika, npr. *telovadska poskušinja* 'javna telovadna predstava' (JS, 4/15), *telovadski svet* 'skupščina' (JS, 3/9), *telovadski svetnik* 'član sveta' (JS, 3/9), *telovadski učitelj* (JS, 3/12),[26] *križna stoja* (JS, 3/10), *navadna stoja* (JS, 4/15), *koračna stoja* (JS, 4/14) 'stoja pri koraku', *ročna vaja* (JS, 2/8), *trupna*[27] *vaja* (JS, 2/8), *nožna vaja* (JS, 2/8), *vratna vaja* (JS, 2/8), *redna vaja* 'vaja v vrsti' (JS, 2/5) 'izvrševa več telovadcev skupaj', *podporna vaja* (JS, 1/3) 'vaja, ki se vrševa s podporo', *križna vaja (*JS, 3/12), *skupna vaja* (JS, 6/22), *kolenja dviga* 'Kniehebehalte' (JS, 4/14), *navadni poklek* (JS, 4/14), *predsokolska četa* (JS, 10/39), *sokolska četa* (JS, 10/39);

b) glagola, npr. *razkoračena stoja* (JS, 3/10), *spojena stoja* (JS, 3/10), *prisiljena stoja* (JS, 3/12), *plesalna stoja (*JS, 3/12), *borilna stoja* (JS, 3/12), *zibalna hoja*

---

[25] Prim. J. Toporišič: »/I/zraz naprava nam pomeni orodje, stroj in priprave, prav tako pa tudi človeški in živalski organ« (1982: 78).

[26] Podstava *tel- -vad-* je že posplošena, v gradivu ni tvorbenega zgleda s prevzetim poimenovanjem *gimnastika*.

[27] V Tyrševem in tudi v športnem izrazju *Južnega sokola* se ob strokovnem izrazu *tělocvik* oz. *telovadba* uporablja izraz *trup* in ne *telo*. Machek (1997: 654) domneva, da je psl. *trupъ 'mrtvola' dobila drugotni pomen 'trup těla lidského nebo zvířecího' s Preslom pod vplivom nemškega Rumpf.

'Wiegegang' (JS, 6/23), *kolebna hoja* (JS, 6/23), *visna vaja* (JS, 1/3), *borilna vaja* (JS, 2/6);

c) količinskega pridevnika, npr. *dvojno gibanje* (JS, 3/10), *trojno gibanje* (JS, 3/10), *enoterni razstop* (JS, 4/41) (»vsi se obernejo na desno ali levo stran«), *dvojni razstop* (JS, 4/14), *dvojni obrat* '360°' (JS, 3/10).

d) lastnostnega (mernega) pridevnika, npr. *celi obrat* '180' (JS, 3/10), *mala kreča* 'kleine grätsche' (JS, 4/14), *mala pred-/za-/raz-kreča* (JS, 4/14), *velika kreča* (JS, 4/14), *mali počep* (JS, 6/23) 'mali počep, nato nizki počep', *nizki počep* (JS, 3/12), *mali razstop* (JS, 3/12) 'tako, da zadnji položе roke prednjim na rame', *malo kolo* (JS, 6/23); tudi iz kakovostnega: *prosta vaja* (JS, 4/14), *splošna vaja* (JS, 1/3) '*redna* in *prosta vaja* in *vaja na pripravah*', *ravna stoja* (JS, 9/35), *popolni zasuk* (JS, 3/10).

(3) Samostalniške besedne zveze z desnim prilastkom, ki je lahko:

a) neujemalni rodilnik, npr. *dviganje rok/nog* (JS, 3/10), *gibanje pleč* (JS, 4/14), *kroženje rok/nog* (JS, 3/10), *kroža nog* (JS, 4/15), *lega nog* (JS, 2/15), *zasuk nog* (JS, 8/23). Zveze so nastale iz prav tako terminološkega tožilniškovezanega razmerja z glagolom, npr. *dvigati trup* (JS, 4/6), *krožiti noge* (JS, 3/2, 4/6/, 7/8, 9/15), *viti noge* (JS, 4/15), *vpogibati roke* (JS, 3/10), *vpogniti roke* (JS, 3/10), *skrčiti noge/nogo* (JS, 6/24), *vrteti stopala* (JS, 4/15), *kolebati nogo/zakolebati nogo* (JS, 4/15), *kolebati noge* (JS, 4/15), *prekrižati noge/roke* (JS, 3/10);[28]

b) prislovni iz predložnega samostalnika: *odskok z mesta* (JS, 10/38), *skok z mesta* (JS, 10/38), *skok iz (vporne) lege* (JS, 9/35); *skok v daljavo* (JS, 2/5), *skok v globino* (JS, 2/5), *skok v višino* (JS, 2/5), *protihoja v verigo* (JS, 9/35), *pohod v vogel* (JS, 8/22); *vaje na pripravah* (JS, 3/1)/*vaje na orodju* (JS, 1/3), *tek na mestu* (JS, 6/23), *stoja na glavi* (JS, 4/14), *stoja na rokah* (JS, 4/14), *stoja na plečih* (JS, 4/14), *obrat na eni nogi* (JS, 8/23); *vaje v stoji* (JS, 2/7), *vaja v hoji* (JS, 2/7), *vaja v legi* (JS, 6/24), *premenjava v stoji* (JS, 3/10), *hoja v dveh* (JS, 9/35); *vaja s pripravami* (JS, 2/5), *vaja s podporo* (JS, 2/5), *skok z naletom (*JS, 2/5), *obrat s korakom* (JS, 8/32), *obrat s priskokom* (JS, 8/32);

c) prislovni iz prislova: *dir križema* (JS, 10/38), *lega znak* (6/24), *kreča vstran* (JS, 4/14), *predkreča naprej* (JS, 4/15), *odkreča nazaj* (JS, 4/15), *izpad nazaj* (JS, 7/4), *protihoja notri* (9/35), *protihoja ven* (JS, 9/35), *hoja nazaj/naprej* (JS, 9/35), *hoja vsaksebi* (JS, 9/35), *obrat vštric* (JS, 4/14), *oblok notri/ven* (JS, 4/15); prilastek je predložni: *hoja/protihoja na desno/na levo* (JS, 9/35), *obrat na desno/na levo* (JS, 4/14), *izpad v stran* (JS, 4/13);

(4) Zveze z levim in desnim prilastkom; zgledi so razvrščeni glede na skladenjske lastnosti desnega prilastka:

---

[28] V Tyrševem terminološkem nemško-češkem slovarju (1868) je poleg pogostih besednih zvez glagolskega jedra in tožilniškega predmeta, npr. *rumpfheben – trup zdvíhati* (str. 9), *beinheben – nohy zdvíhati* (str. 4), *anziechen die Arme – přichýliti paže* (str. 4), *armschnellen – předloktí vymrštiti* (str. 3), dobro izkoriščena tudi druga besedotvorna možnost, tvorba glagolnika, npr. namesto *skrčiti noge – skrčka* (str. 4), *vrteti noge – vrť* (str. 5), *krožiti z nogami – toč* (str. 7), tako še npr. *dučka, přednožka, roznožka, zanožka* (str. 5).

a) prislovni iz predložnega samostalnika: *prosta vaja z mesta* (JS, 10/38); *prosta vaja na mestu* (JS, 3/10), *nizki počep na prstih* (JS, 6/23), *nizki počep na podplatih* (JS, 6/23); *zibalna hoja po prstih* (JS, 6/23), *postopna hoja po prstih* (JS, JS, 6/23), *trupna vaja v obratu* (JS, 8/32), *ročna vaja v obratu* (JS, 8/32); *postopna hoja s priskokom* (JS, 6/23);
b) prislovni iz prislova: *nizki pripogib* (*počep*) *vstran* (JS, 4/15), *nizki pripogib* (*počep*) *naprej* (JS, 4/15), *zibalna hoja naprej/nazaj/vprek/v stran* (JS, 6/23), *postopna hoja* (Nachstellgang) *nazaj/naprej/v stran* (JS, 6/23), *koračna hoja naprej/nazaj* (JS, 4/14), *mali razstop vsaksebi* (JS, 3/12), *veliki razstop vsaksebi* (JS, 3/12), *mala predkreča naprej* (JS, 4/14);
c) prislovni iz prislovne zveze, npr. *križna stoja na desno/na levo* (JS, 3/10), *zibalna hoja v stran* (JS, 6/23), *koračna hoja naprej/nazaj/v stran* (JS, 3/12);
d) prislovni iz priredno zloženih prislovov, npr. *koračna stoja vprek naprej i ven*, *koračna stoja vprek naprej i notri*, *koračna stoja vprek nazaj i ven*, *koračna stoja vprek nazaj i notri* (vse JS, 3/12).

4.1.2 Tvorbeni načini

4.1.2.1 Tvorba samostalnika

Pri tvorjenih samostalnikih je potrebno naglasiti, da je po pričakovanju med besedotvornimi vrstami najbolj razvita izpeljava, hkrati pa tudi, da ostale besedotvorne vrste pri tvorbi samostalnika skoraj niso izkoriščene. Med samostalniškimi zloženkami je razvidna izglagolska zloženka, kalk iz češčine *tel-o-vad-ba*, ki je že razvila besedno družino, saj so poleg glagola *telovaditi* v gradivu izpeljanke s priponskimi obrazili (*-ec, -ica, -išče, -ski*), npr. *telovad-ec, telovad-n-ica*, *telovad-išče*, *telovad-ski (svet, učitelj)*; izpodrinjeno je v začetku konkurenčno poimenovanje *gimnastika*.

V gradivu je prav tako razvidna velika pogostnost samostalniških izglagolskih izpeljank, ki so prav tako kot češke, Tyrševe, tvorjene iz podstavnih nepredponskih in predponskih glagolov (sestavljenk). Priponska obrazila *-ø, -(j)a, -(č)a, -ba, -va, -a/-e/-eva/-ova/-nje*; gre za besedotvorni pomen dejanja. Predponska obrazila podstavnih glagolov so neobčna, npr. *pri-(skok)* 'zraven', *od-(skok)* 'stran', *po-(skok)* 'enkrat', *med-(skok)* 'vmes', *pred-(klon)/s-(klon)* 'naprej', *za-(klon)* 'nazaj', *pri-(klon)* 'na desno in levo', *vz-(let)* 'gor, navzgor', *po-(stop)* 'drug za drugim', *raz-(stop)* 'narazen', *za-(suk)* 'enkrat', *po-(klek)/po-(čep)* 'malo, kratko', *iz-(pad)* 'opustitev prvotnega položaja', *po-(sun)* 'malo, kratko', *raz-(tega)* 'narazen', *proti-(-hoja)* 'naproti'.

Drugi besedotvorni pomeni samostalniških izpeljank med slovenskimi športnimi izrazi v *Južnem sokolu* so naslednji:

a) vršilec dejanja, -ec: *telovad-ec*, *pred-telovad-ec*; -(i)telj: *vad-itelj*, *uč-itelj*;
b) nosilec lastnosti, -ik: *družabn-ik* 'član Sokola', *kriln-ik* 'telovadec, stoječ na krilu', *sredn-ik* 'telovadec, stoječ v sredini'; -osta: *star-osta;*
c) mesto dejanja/mesto, kjer je kaj, -išče: *telovad-išče* (iz glagola)*;* -išče: *sokol-išče* (iz samostalnika)*;* -ica: *telovadn-ica* (iz pridevnika);

d) sredstvo dejanja, -alo: *bod-alo;* -ulje : *hod-ulje.*

Med športnimi izrazi, ki poimenujejo telovadna orodja, so izrazi, ki so pridobljeni s terminologizacijo splošnopoimenovalnega besedja, npr. *drog* 'hrazda', *klop* 'lavice, kladina', *vreča* 'žiňovka', *bradla* 'bradla' (češ. 'ograja'), *gred* 'hřad' (prvotni ide. pomen 'bruno', Snoj, SES, 157), *kij* 'palice, tyč', *kopje* 'oštĕp', *krogi* 'kruhy'. Nekatera poimenovanja telovadnih orodij, so nastala z metaforično razširitvijo pomena, npr. *konj, koza* s sopomenko *kozel.*[29] Slovenska poimenovanja telovadnega orodja so prevzeta iz češčine kot *bradla* v češki glasovni in pisni podobi, ali pa gre za prevode češčine. V Tyrševem nemško-češkem slovarju (1868) so razvidne nemške strokovnoizrazne ustreznice: *Pferd* 'veliký kůň', *Bock* 'koza', *Ger* 'oštĕp', *Kreis* 'kruhy', Barren 'bradla', Reck 'hrazda'; lat. izraz *diskus* podomači Tyrš s *touš* (str. 6), v slovenščini je oblikoslovno prilagojen (*disk).*

Glede na genetično sorodnost slovenščine in češčine bi bilo težko postavljati ločnice med prevzemanjem in sorodnostjo, saj je v našem gradivu veliko izglagolskih izpeljank, ki so v obeh jezikih jezikovnosistemske in celo izrazno in pomensko prekrivne, npr. *bod, let, obrat, podpora, pohod, poklek, predklon, posun, postop, razstop, sed, sek, skok* (s predponskimi morfemi *do-, od-, med-, po-, pre-, pri-*), *vis, zaklon* itd.[30] Dejstvo, da je bil prirejevalec športnega izrazja v *Južnem sokolu* Čeh in da sokolsko izrazje v slovenskem prostoru še ni imelo konkurence (zbirka ljudskošolskega športnega izrazja je izšla šele 1872), ohranja verodostojnost češkega vpliva; podpira ga tudi identičnost pojmovnega sveta, ki ga je bilo potrebno poimenovati.

4.1.2.2 Tvorba pridevnika

Pridevniki niso v vlogi samostojnih strokovnih izrazov, so deli samostalniških strokovnih zvez v definicijski vlogi levega prilastka. Vsi so tvorjeni, lahko iz drugih, npr. lastnostnih pridevnikov kot *mali (počep), veliki (razstop), nizki (počep), celi (obrat), ravna (stoja), malo/veliko kolo*; samostalnika npr. *križna/koračna/navadna (stoja), ročna/trupna/vratna/nožna podporna (vaja), telovadski (učitelj, svet), sokolska (četa)*; glagola, npr. *razkoračena /spojena /prisiljena /plesalna /borilna /zibalna (stoja)*; iz številskih pridevnikov, npr. *dv-oj-ni, tr-oj-ni* (*obrat, zasuk);* oblika *en-oter-ni* je mogoča po zgledu *četver-ni, stoter-ni,* hipotetično tudi izpeljana iz glagolske besedotvorne podstave češ. *jednotiti* 'činit jednotným, sjednocovat'. Med pridevniki sta *prosti* (v besedni zvezi *prosta vaja*), češko *prostý* 'jednoduchý, nesložitý, nekomplikovaný' (SSČJ IV, 474) in *redni (redna vaja* 'vaja v vrsti'*)*, češko *řada* 'linie', *řadový* 'uspořádaný do řadu' (SSČJ V, 220) prevzeta iz češčine.

---

[29] Sopomensko poimenovanje se ni obdržalo. Prim. Bajžljev Slovarček sokolskih izrazov, 1925.

[30] V Tyrševem slovarju telovadnega izrazja (1868) imajo ti češki izrazi ustreznice nemškim iztočnicam: *Hang – vis* (str. 5), *Wäge – váha* (str. 5), *Marsch – pochod* (str. 7), *Sitz – sed* (str. 8), *Spille – vrť* (str. 9), *Halte – vydrž* (str. 5), *Drehung – obrat* (str. 4), *Drehling – otoč* (str. 4), *Fortbewegung – posun* (str. 5).

4.1.2.3 Tvorba glagola

Pri tvorbi glagola sta razvidni obe za glagol značilni modifikacijski besedotvorni vrsti – sestava in izpeljava.

(1) Glagolske sestavljenke.

Predponska obrazila glagolskih sestavljenk so, kot je znano, nosilci dveh vlog – besedotvorne in vidske, uresničene pod pogojem, da se predponski morfemi razvrščajo na podstavo nedovršnika. Predponska obrazila *do-, ob-, od-, po-, pre-, pred-, pri-, raz-, za-, s-, v-* povzročajo spremembo pomena podstavnega glagola.[31] Predponska obrazila (globinski prislovi) v gradivu izražajo predvsem krajevnost, v posameznih primerih tudi časovnost in količinskost. Zgledi: *do-* 'določen kraj': *do-skočiti* (JS, 9/35); *pre-* 'kaj prek česa drugega' : *pre-križati* (JS, 3/10); *pred-* 'spredaj' : *pred-nožiti* (JS, 3/10), *pred-krečiti* (JS, 9/35); *pri-* 'zraven' : *pri-nožiti* (JS, 3/10), *pri-skočiti* (JS, 9/35), *raz-* 'narazen' : *raz-nožiti* (JS, 3/12), *raz-krečiti* (JS, 9/35); *za-* 'nazaj' : *za-nožiti* (JS, 3/10); *za-* ' začetek' : *za-kolebati* (JS, 4/15); *za-* 'začetek' : *za-krožiti* (JS, 3/10); *za-* 'začetek' : *za-vihteti* (JS, 9/35); *s-* 'skupaj' : *s-krčiti* (JS, 3/10); *v* 'dol': *v-pogniti* (JS, 3/10), *v-pogibati* (JS, 4/14); *v-* 'noter' : *v-stopiti* (JS, 4/14).

Glagol *nožiti*, uporabljen kot sestavljenka s predponskimi morfemi *pred-, za-, pri-, od-, raz-*, je prevzet iz češčine (Snoj, SES, 526), torej pri primerih kot *pred-nožiti* naj ne bi šlo za tvorjenko iz predložne zveze.

(2) Pri glagolskih modificiranih izpeljankah imajo priponska obrazila poleg osnovne, vidske vloge, tudi besedotvorno vlogo takrat, kadar je »pretvorljiva v (besedno) sestavino skladenjske podstave« (Vidovič Muha 1993: 163). Zato so priponska obrazila, ki so, kot rečeno, rezultat pretvorbe prislovov kot sestavin skladenjske podstave, vezana na pomen prislova. Naši zgledi glagolskih modifikacijskih izpeljank, ki jih navajamo v paru z glagolskimi sestavljenkami kot izhodiščnimi, saj so iz njih tvorjene modifikacijske izpeljanke, imajo pomen kratnosti (ponavljalnosti): *dvign*-i-*ti : dvig-a-ti; skoč-i-ti : skak-a-ti; od-skoč-i-ti : odskak-ova-ti; do-skoč-i-ti : doskak*-ova-*ti; v-pogn-i-ti : vpogib-a-ti; stez-a-ti*; *obrač-a-ti*; v paru *za-vihteti : viht*-e-*ti* slednji zaznamuje trajno dejanje*; letati* < češ. *létati* 4.'velmi rychle se pohybovat sem tam' (SSČJ II, 541) izraža ponavljalno neenosmerno dejanje, *viseti* stanje po izvršenem dejanju. Trajno dejanje zaznamujejo še nedovršniki *mahati, vrteti, krožiti, viti, križati, kolebati, vpogibati, dvigati, vrgati* 'metati' po češkem vzoru (*vrhati).*

---

[31] Ugotovljeno je, da se sprememba pomena predponskih glagolov glede na njim ustrezne nepredponske glagole in glagole v skladenjski podstavi kaže tudi v spremenjenih vezljivostnih lastnostih, predponski glagoli (glagolske sestavljenke) »so vezljivostno siromašnejši« (Vidovič Muha 1993: 161–192), ker »predponsko obrazilo zaradi svoje pomenske specifičnosti glede na nepredponskoobrazilni glagol potrebuje manj dopolnil, zato se pri njem tudi število vezav znižuje« (n. d.: 187).

4.1.2.4 Tvorba prislovov

1. Med besedotvornimi značilnostmi Tyrševe športne terminologije je B. Havránek (1936: 112–114) izpostavil prislove, tvorjene z zlaganjem, pri katerih je prvi določujoči del besedotvorne podstave številnik, npr. *obouruč* 'mit beiden Händen', *jednoruč, jednonož*, ali kakšen drug pridevnik, npr. *pravonož, levonož,* ter prislove s priponskim obrazilom *-mo*, izpeljane iz dovršnih in nedovršnih glagolov oz. vzporedno iz izglagolskih samostalnikov,[32] npr. *připat-mo* (v besedotvorni podstavi je glagol *připatiti*[33] oz. predložna imenska zveza *při patě*) (str. 3), *vzpaž-mo, předpaž-mo, lež-mo* (str. 3), *skrč-mo* (str. 5), *odboč-mo* (str. 4), *roznož-mo* (roznožiti) (str. 5), *přednož-mo, zanož-mo* (str. 5), *plav-mo* (str. 6), *vis-mo* (str. 5), *kulž-mo* (kulhati) (str. 7), *jízd-mo* (jezdit); prislovi so izrazi načina dejanja, stanja, položaja, giba itd., katerih poimenovanja so besednovrstno glagoli oz. izglagolski samostalniki (prim. *skočiti skrčmo : skok skrčmo*). Povsem v ozadju je ostal drugi tip tvorbe sopomenskih izglagolskih prislovov, npr. *klecaje* (str. 3), *stoje, poskakujic, stanouc* (str. 5); navedenega dejstva slovensko gradivo ne potrjuje, nasprotno, pri tvorbi prislova je v slovenščini lepo izkoriščena prav izpeljava iz glagola, npr. *stoje*, *leže*, *grede*, *lete*, *poskakovaje*, *plesaje* itd. Med Tyrševimi terminološkimi prislovi bi izpostavili še prislove načina, sestavljenke s predponskim obrazilom *sou-* 'skupaj, istočasno', razvrščeno na izpridevniške prislove s priponskim obrazilom *-ě*, npr. *sou-pažně* 'gleicharmig', *sou-nožně* 'gleichbeinig', *sou-ručně* 'gleichhändig', *sou-ramenně* 'gleichschultrig' (str. 5). Prislovi načina, izpeljani iz izsamostalniških pridevnikov tipa *nožně, ručně* (prim. *nožní > nožně*, *ruční > ručně)* so tudi določani del besedotvorne podstave zloženk, pri katerih je določujoči del prislov *střídmo*, npr. (*vis*) *střídmo* (str. 10); gre za ustreznice nemškim zloženkam: *střídmonožně* 'wechselbeinig', *střídmoručně*, *strídmopažně* (str. 10). Prislovi načina so tvorjeni tudi s konverzijo samostalnika, v brezpredložnih sklonih, *(vis) stehnoma* (str. 5), *letem* (str. 6), *klusem* (str. 6), kraja: *prostřed* (str. 9), s konverzijo samostalnika v predložnih sklonih tudi krajevni prislovi *nahoru, dozadu, dopředu, odpředu, vepředu, popředu* (str. 5), *pozvýš, poníž* (str. 6). Izpričana je tvorba načinovnih prislovov z izpeljevanjem iz kakovostnih (mernih) pridevnikov s priponskim obrazilom *-o*: *vysoko* (str. 5), *hluboko* (str. 5), *nizko* (str. 6), *daleko* (str. 10), ter s konverzijo pridevnikov iz predložne zveze – prislovi kraja: *nalevo, napravo* (str. 5), *doleva, doprava* (str. 6), *zleva, zprava* (str. 6); načina: *(sed) po krejčovsku* (str. 8).

2. Glede na besedotvorno vrsto so slovenski strokovnoizrazni prislovi:

(1) Izglagolske izpeljanke, tvorjene z razvrščanjem priponskih obrazil *-e* in *-aje* na sedanjiško oz. nedoločniško podstavo nedovršnika, npr. *stojé* (JS, 4/14), *gredé*

---

[32] Pri tvorbi prislova s priponskim obrazilom *-mo* se poleg izpeljave iz glagola, npr. předklon-í- + -mo – *předklonmo*, kot vzporedna tvorbena možnost naglaša tvorba iz samostalnika (glagolnika), npr. predklon-ø + -mo – *předklonmo* (akademijska Mluvnice češtiny 1986: 446), dejansko pa izpeljanka iz predponskoobrazilnega glagola.

[33] Tyršev slovar telovadnih izrazov vsebuje glagol *připatiti* 'anschultern' (str. 3).

(JS, 7/28), *leté* (JS, 8/32), *visé* (JS, 2/8); *skakaje* (JS, 4/14), *plesaje* (JS, 4/14), *stopaje* (JS, 8/23), *priskakovaje* (JS, 8/23); zaznamujejo način.

(2) Izsamostalniške izpeljanke, ki so tvorjene s priponskima obraziloma *-ema/-em*: *križema* (JS, 10/38), *križem* (JS, 2/4); s priponskim obrazilom *-i*, npr. *notri* (JS, 8/32), *doli* (JS, 8/32), *gori* (JS, 8/32).

(3) Izpeljanke z besedotvorno podstavo iz lastnostnih oz. mernih pridevnikov, na katero se razvršča priponsko obrazilo *-o*: *mal-o* (JS, 4/14), *hitr-o* (JS, 4/14), *nizk-o* (JS, 4/14), *visok-o* (JS, 4/14), *globok-o* (JS, 4/14) s pomenom načina. Primer *neprestan-o* (JS, 3/10) je redek časovni prislov, nadomeščen je s predložno imensko zvezo *za trenutek* (JS, 4/14) oz. z besedno zvezo prislov v primerniku in samostalnik (*dalj časa)* (JS, 4/15). Iz vrstnih pridevnikov je npr. *jezdn-o* (JS, 3/10), *ležn-o* (JS, 9/35), *klečn-o* (JS, 4/15), *odnožn-o* (JS, 3/10), *prednožn-o* (JS, 3/10), *koračn-o* (JS, 9/35), v sodobni slovenščini z -oma: *korak-oma*.

(4) Prislovi, tvorjeni s sklapljanjem iz neimenovalniškega samostalnika v predložni zvezi, so krajevni, npr.: *k-višk-u* (JS, 3/10), *k-višk-o* (JS, 6/24), *na-vz-gor-ø* (JS, JS, 2/8), *stran/v-stran/v-stran-ø*[34] (JS, 4/14), *proč (*JS, 4/14); drugi prislovi so načinovni, npr. *vz-* 'navzgor, gor' + *križ-ø – vzkriž* (JS, 4/14); na-+vz-+križ-ø – *navzkriž* (JS, 3/10); *v-znak/znak* (*vъz 'navzgor' + *nakъ 'z navzgor obrnjenimi očmi' (Snoj, SES, 734) 's hrbtno stranjo proti tlem' (JS, 4/14); prislov načina je tudi *vsaksebi*[35] 'narazen', nastal s sklapljanjem zaimkov vsak + sebi (*vsaksebi*).

(5) Prislov kot sklop dveh predlogov: na + okoli – *naokoli* (Snoj, SES, 403). V gradivu *Južnega sokola* je prislov *naokoli* zapisan *naokol* (JS, 9/36) – zapis govorjene oblike kaže redukcija nenaglašenega *i* v izglasju.

(6) Samostalniške zloženke, kjer je določujoči del skladenjske podstave glavni številnik, *enonožno, enoročno* (JS, 10/38), *dvonožno, dvoročno* (JS, 10/38); sestavljenke, kjer se na pridevniško podstavo razvršča predponsko obrazilo *so-* 'skupaj, z' *sonožno, soročno* (JS, 10/38). Ti slovenski prislovi so tvorbene ustreznice češkim (*jednoruč, jednonož, sounožně, souručně)*. Raba prislovnih zloženk *enonožno, dvonožno* se v besedilih večinoma nadomešča s predložno imensko zvezo, npr. *kolebati (mahati) z eno nogo* (JS, 2/6), *kolebati (mahati) z obema nogama* (JS, 2/6), *suvati (brcati) z nogo* (JS, 4/15), *krožiti z nogami* (JS, 4/15), *stati na enej nogi* (JS, 8/32), *stati na obeh nogah* (JS, 8/32), *obrat na enej nogi* (JS, 8/32).

(7) Za prislova načina *vštric* 'nasproti', npr. *hoja vštric* (JS, 9/36), *stoja vštric* (JS, 8/9), navaja M. Snoj (SES, 733), da je prevzet iz češčine, sl. *vštric* je predlog, ki je nastal s sklapljanjem predloga *v* + nem. *Schritt* s prvotnim pomenom 'v korak, z istim korakom'.

---

[34] V gradivu so uporabljeni sopomensko krajevna prislova *stran* in *vstran* ter predložna samostalniška besedna zveza *v stran*.

[35] Prislov načina *vsaksebi* je v strokovnoizraznem gradivu *Južnega sokola* redno zapisan *saksebi*, kar kaže na zapis govorjene (pogovorne) oblike besede.

Če povzamemo: Tvorjeni slovenski prislovi v vlogi športnih izrazov so izpeljanke iz glagolov, samostalnikov, pridevnikov, tvorjenke, nastale s sklapljanjem predlogov in neimenovalniških samostalnikov, manj predlogov ali zaimkov; redkejše so zloženke in sestavljenke. Pomen, ki ga zaznamujejo prislovne tvorjenke, je predvsem krajevni in načinovni, načinovnost in predvsem časovnost sta izražena tudi nadomestno – besednozvezno. Češkim prislovom, izglagolskim izpeljankam s priponskim obrazilom *-mo*, npr. *raznož-mo, prednož-mo, zanož-mo,* ki se uvrščajo med važnejše nosilce Tyrševe strokovnoizrazne racionalnosti in sistemskosti, bi v slovenskem terminološkem gradivu *Južnega sokola* postavili kot vzporednico pri tvorbi prislova lepo izkoriščene slovenske tvorbene možnosti, predvsem izpeljavo in sklapljanje. Prav tako je razvidna slovenskemu jezikovnemu sistemu ustrezna raba številnih krajevnih prislovov, razvrščenih po vprašalnem zaimku (a) kje: *sem – tje, spred – vzad/zad, gori – doli, notri*; (b) kam: *naprej – nazaj, navzdol – navzgor, kviško/kvišku, levo – desno, na levo – na desno, vstran, ven.*

4.2 Sokolsko športno izrazje kasneje

Sokolsko športno izrazje iz *Južnega sokola* (1871) je aktualiziral s svojim vstopom (1896) v sokolsko gibanje Viktor Murnik. V telovadnem programu se je naslonil na Tyrševe telovadne vaje, hkrati pa naglasil, naj bo poleg telovadnih vaj tudi češko telovadno izrazje zgled slovenskemu. Razlogi so predvsem dvoji: (a) prevzemanje izvirnega izrazja oz. njegova prilagoditev sistemu slovenskega jezika naj bi zagotovila avtentičnost poimenovanega; (b) naslovnikova percepcija zaradi sorodnosti slovenske in češke leksike ne bo ogrožena (Murnik 1904: 21-22). Uporabo sokolskega športnega izrazja je poleg načelne odločitve načelnika sokolske organizacije zagotavljal tudi sokolski časopis *Sokol* (1904-1914, ena številka l. 1919); sokolsko športno izrazje je ohranjala in razvijala tudi *Sokolska knjižnica*, ustanovljena leta 1920, katere temeljna naloga je bila izdajati sokolsko literaturo, stare in nove sokolske vaje ter zgodovino sokolstva.[36]

4.2.1 Športno izrazje, ki poimenuje v ženski športni gimnastiki (ŽŠG) strokovna pojma *hoja* in *tek*,[37] kaže, da so se tipološke lastnosti športnega izrazja, ki smo ga naglasili pri sokolskem izrazju, ohranile. Nekaj zgledov:

(1) Enobesedni športni izrazi, besedotvorno izglagolske samostalniške izpeljanke, ki imajo priponsko obrazilo (a) *-ø: tek-ø* (ŽŠG, 28), *korak-ø* (ŽŠG, 29), *skok-ø* (ŽŠG, 29), *predskok-ø* (ŽŠG, 31), *krog-ø* (ŽŠG, 29), *klek-ø* (ŽŠG, 29), *obrat-ø* (ŽŠG, 30), *val-ø* (ŽŠG, 30), *čep-ø* (ŽŠG, 31), vzpon-ø (ŽŠG, 32); (b) *-a,* npr. *ho-(j)a* (ŽSM, 28), *sto-(j)a* (ŽŠG, 29); (c) *-(a/-e)nje*, npr. *skrč-eva-nje* (*nog*)

---

[36] Prim. naslove: L. Pivko, Telovadne igre I, Telovadne igre II (1920), S. Bajželj, Vaje na bradlji (1920), St. Vidmar, Simbolično-ritmiške vežbe, proste vaje za člane in članice za l. 1920, A. Schaup, Prosti skoki (1920), L. Pivko, A. Schaup, Telovadba (1921), (1922), L. Pivko, Lučalne igre z žogo (1922), P. P., Sokolski evangelij (1922), G. Sajovic, Miroslav Tyrš (1922). – Najlepše se zahvaljujem g. Darji Debelak, vodji knjižnice Fakultete za šport, ki mi je omogočila dostop do potrebne strokovne literature.

[37] Športno izrazje je izpisano iz knjižice J. Vazzaz, Športna gimnastika (Ljubljana, 1968).

(ŽŠG, 28), *gib-a-nje* (*z laktmi*) (ŽŠG, 29), *krož-e-nje* (*z nogo*) (ŽŠG, 30), *prednož-e-nje*, *odnož-enje*, *zanož-e-nje* (vse ŽŠG, 32).

(2) Strokovne besedne zveze:

(a) s samostalniškim jedrom in levim prilastkom; v vlogi levega prilaska je tvorjeni izsamostalniški vrstni pridevnik: *prisunski korak* (ŽŠG, 28), *galopni skok* (ŽŠG, 28), *poskočni korak* (ŽŠG, 28), *polkin* korak (ŽŠG, 28), *valčkov korak* (ŽŠG, 29), *mazurkin korak* (ŽŠG, 29), *kadetni skok* (ŽŠG, 32);

(b) s samostalniškim jedrom in desnim prilastkom, ki je

(b_1) neujemalni rodilniški: *kroženje z nogo* (ŽŠG, 32);

(b_2) prislovni iz predložnega samostalnika, npr. *hoja v krogu* (ŽŠG, 28), *tek v krogu* (ŽŠG, 28), *hoja v stran* (ŽŠG, 28), *predskok v čep* (ŽŠG, 31), *skok z obratom* (ŽŠG, 31), *skok s korakom* (ŽŠG, 31);

(b_3) prislovni iz prislova, npr. *hoja nazaj* (ŽŠG, 28), *skok skrčno* (ŽŠM, 31), *skok prednožno* (ŽŠG, 31), *skok raznonožno* (ŽŠG, 31), *skok enonožno* (ŽŠG, 31), *obrat obenožno* (ŽŠG, 32), *obrat spiralno* (ŽŠG, 32), *obrat enonožno* (ŽŠG, 32);

(c) s samostalniškim jedrom z levim ujemalnim in desnim prislovnim prilastkom, npr. *valovita gibanja z lehtmi* (ŽŠG, 29), *valovita gibanja s trupom* (ŽŠG, 29), *galopni skok v stran* (ŽŠG, 30).

4.2.1.1 Primerjava sokolskega in sodobnega športnega izrazja

Strokovna poimenovanja so prekrivna v naslednjem:

(1) Največji delež izglagolskih samostalniških izpeljank z besedotvornim pomenom dejanja, so enobesedna poimenovanja in jedrne sestavine samostalniških besednih zvez. Razvrstitve priponskih obrazil *(-a/-e)nje)* ne omejuje vidskost, podstavni glagol tvorjenk je dovršni oz. nedovršni, npr. *za-nožiti, od-nožiti, skrč-eva-ti, gib-a-ti*. Pri izpeljankah s priponskim obrazilom -ø je v podstavi predponskoobrazilni glagol, npr. *od* 'stran' : *odskok* (*od-skočiti*), *po-* 'malo': *poskok* (*po-skočiti*), *se-* 'dol' : *se-skok* (*se-skočiti*).

(2) Ob samostalniškem jedru je bil levi prilastek vrstni pridevnik, tvorjen iz glagolov, npr. *plesalna (stoja)* (JS), *poskočni (korak)* (ŽŠG), samostalnikov, npr. *križna (stoja)* (JS), *valčkov (korak)* (ŽŠG), predložne samostalniške zveze, npr. *prednožni* (*korak*) (JS, ŽŠG), vrstni konverzni iz kakovostnih (mernih) pridevnikov, npr. *mali/nizki (počep)* (JS), *visoko/nizko (skrčevanje), visoki, nizki (skok)* (ŽŠG).

(3) V strokovnih besednih zvezah so prislovi načina v vlogi desnega prilastka (izglagolskega) samostalniškega jedra, npr. *(korak, skok) spiraln-o/pred-nožn-o/en-o-nožn-o/ob-e-nožn-o*; zloženke z določujočo besedotvornopodstavno sestavino, ki je količinski pridevnik (*en-, oba-*), in konverzno neimenovalniško medpono (-o-), npr. *en-o-nožn-o* 'z eno nogo'.

(4) Namero opisati dejanje, položaj, stanje, gib itd. uresničuje opisni značaj strokovnih besednih zvez s samostalniško jedrno sestavino in njenima razvijajočima členoma, tip *galopni skok v stran.*

NAVEDENKE

BAJŽELJ, I., 1925: *Slovarček sokolskih telovadnih nazivov*. Ljubljana.

BEZLAJ, F., 1976, 1982: *Etimološki slovar slovenskega jezika* I (A–J), II (K–O). Ljubljana: SAZU.

BREZNIK, A., 1944: *Jezik naših časnikarjev in pripovednikov*. Priredil Jakob Šolar. Ljubljana: Družba sv. Mohorja.

CEGNAR, F., 1861: Parlamentarni jezik. *Kmetijske in rokodelske novice*. 386.

GESTRIN, F., MELIK, V., 1966: *Slovenska zgodovina od konca osemnajstega stoletja do 1818*. Ljubljana: DZS.

HAVRÁNEK, B., 1936: *Spisovný jazyk český a slovenský*. Československá vlastivěda. Praga.

HONZAK JAHIČ, J., 1996: Češko-slovensko povezovalno delo kot predano (vz)trajanje. Delo KL. 15.

– – 1996a: Slovenski knjižni pogovorni jezik v interpretaciji Boža Voduška. *Jezik in čas*. Ljubljana: Znanstveni inštitut. 311–318.

HORECKÝ, J., 1956: *Základy slovenskej terminológie*. Bratislava: SAV.

CHALUPNÝ, E., 1921: *Přední tvůrcové národního programu: Jungmann, Havlíček, Tyrš, Masaryk*. Tyršův sborník. Praha: Československá obec sokolská.

JANEŽIČ, A., 1863: *Slovenska slovnica za domačo in šolsko rabo*. Nova, vsa predelana in popravljena izdava. Celovec.

– – 1867: *Nemško-slovenski slovar*.

Južni Sokol. 1871.

MACHEK, V., 1957, 1997: *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Nákladatelství Lidové noviny.

Mluvnice češtiny 1. Fonetika. Fonologie. Morfonologie. Tvořeni slov. Praha. 1986. Academia.

MURNIK, V., 1904: Slovenski sokol, letnik 1/št. 1. 5–26.

OSTANEK, F., 1964: Šolske knjige. Slovenska matica 1864–1964. *Zbornik razprav in člankov*, ur. France Bernik. Ljubljana: Slovenska matica. 399–429.

Ottův slovník naučný. Praha. 1906.

PLETERŠNIK, M., 1894, 1895: *Slovensko-nemški slovar*.

Pravnik slovenski, 1870, letnik 1, št. 1.

Slovar slovenskega knjižnega jezika I–V.

Slovník spisovného jazyka českého.

SNOJ, M., 1997: *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

STEPIŠNIK, D., 1968: *Oris zgodovine telesne kulture na Slovenskem*. Ljubljana: DZS.

– – 1974: Telovadba na Slovenskem. Ljubljana: DZS.

STICH, A., 1996: Novinář Karel Havlíček očima následujicíh generací a očima dneška. *Od Karla Havlíčka k Františkovi Halasovi* (lingvoliterární studie). Praha: Torst.

SVETEC, L., 1862: Še nekaj o parlamentarnem jeziku. *Kmetijske in rokodelske novice*. 131.

TYRŠ, M., 1868: *Názvosloví tělocvičné*. Dle Ravensteina nové a úplné spracováno. Praha.

– – 1868: Základové tělocviku. V: J. V. Jahn a M. Pokorný. *Kronika práce, osvěty průmyslů a nalezů*. Praha.

– – 1926: *Tělocvik v ohledu esthetickém*. Knihovna Tyršův odkaz. Praha.

TYRŠOVÁ, R., 1932: *Miroslav Tyrš – jeho osobnost a dílo*. Praha: Český čtenář.

TOPORIŠIČ, J., 1982: *Nova slovenska skladnja*. Ljubljana: DZS.

URBANČIČ, B., 1973: *O jezikovni kulturi.* Ljubljana: CZ.

VAZZAZ, J., 1968: *Športna gimnastika ženske*. Mala športna knjižica 11. Ljubljana.

VODUŠEK, B., 1958/59: Historična pisava in historična izreka. *Jezik in slovstvo*. 193–200.

VIDOVIČ MUHA, A., 1981: Pomenske skupine nekakovostnih izpeljanih pridevnikov. *Slavistična revija* 1/29. 20–41.

– – 1988a: *Slovensko skladenjsko besedotvorje ob primerih zloženk.* Ljubljana: Partizanska knjiga, Znanstveni tisk.

– – 1988b: Jezikovnosistemske lastnosti strokovnih besednih zvez. *XXIV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 83–91.

– – 1993: Glagolske sestavljenke – njihova sladenjska podstava in vezljivostne lastnosti. (Z normativnim slovensko-nemškim vidikom). *Slavistična revija* 41/1. 161–192.

ZALETEL, V., 1933: *Zgodovina telesne vzgoje in sokolstva.* Ljubljana: Učiteljska tiskarna.

SUMMARY

Following the demise of Bach's absolutism (1859), with more promising social conditions, national institutions and societies were established, one of them being the Southern Falcon gymnastics society, established in 1863 in Ljubljana as the first Falcon society outside Bohemia. The Czech model influenced the Slovene gymnastics society in two ways, i.e., in form (organization of the society, its rules, external emblems of the Falcon movement) and in content (gymnastics as a means of educating the nation and as an individual responsibility of national awakening). The Falcon movement brought to the Slovene lands through Tyrš's original program a new conceptual world and its terminology.

The Southern Falcon gymnastics society published its newsletter under the same name (Southern Falcon, 1871). A complete excerption of sports terminology from this newsletter showed the following characteristics:

1) On the level of word formation:
   a) The most common among one-word sports terms are nouns–deverbatives denoting action, which is consistent with the conceptual world they denote (sports, physical education); they are terminologically systematic and economical by employing suffixes and prefixes.
   b) Verbs as one-word sports terms display two formative strategies: prefixation and suffixation; prefixes and suffixes (with deep meaning of adverbs) alternate the meaning of the original verb. The repertoire of verbal prefixes and suffixes also shows the use and realization of the linguistic and structural possibilities of the word, possessed by Slavic languages in comparison with German, which had been presented by Czech and Slovene linguists, e.g., Rosa, Dobrovský, Jungmann, Pohlin, Vodnik, Bleiweis, Janežič, Levstik, as normative.
   c) There is a prevalence of terms with a clear intention to describe an act, action, position, state, etc., as the sports terminology included in this analysis mainly denotes various types of exercises (configurations) and methods of their performance. Among two- and multi-word sports terms the majority have a deverbal noun or verb as the headword. The result is what one would expect, since in the conceptual world of sports movement is essential, and the word class expressing acts and action is the verb.
   d) An adverb or adverbial phrase as a common ingredient of technical phrases is circumstantial (in terms of locality, method, and, to a lesser extent, time) complement of the head verbal or nominal element. The repertoire of the

word-formational types and means, used in formation of adverb as a technical term shows that (unlike in other technical fields) the adverb is well employed in the conceptual world of sports.

2) The influence of Czech is evident on the lexical level as well as on the level of patterns of formation and nominalization.

A comparison with contemporary sports terminology has shown that the Falcon terminology has largely remained alive.

UDK 821.163.6.09-31
Alojzija Zupan Sosič
Filozofska fakulteta v Ljubljani

PRAVLJIČNI ROMAN

Prisotnost pravljice v literaturi ob koncu tisočletja je potrdila priljubljenost te najstarejše prozne vrste tudi v Sloveniji, hkrati pa nakazala možnost novega žanrskega poimenovanja – pravljični roman. Njegova vpetost v primerjalni kontekst ljudske in sodobne pravljice ter kratek pregled sodobne slovenske pravljice sta v romanu devetdesetih let 20. stoletja odkrila zanimive pripovedne preobrazbe pravljičnosti.

The presence of the fairy tale in literature at the end of the millennium confirmed the popularity of this oldest prose genre in Slovenia, while indicating the possibility of a new genre term–the fairy-tale novel. Its incorporation in the comparative context of folktale and modern fairy tale and a brief survey of contemporary Slovene fairy tale revealed in the novel of the 1990's interesting narrative transformations of the fairy-tale features.

Nekoč, v davnih časih, ko je bila pravljica še sveti govor, so tudi odrasli verjeli vanjo. Danes, ko je mitološki svet v njej razdrobljen in zastrt, mu še vedno radi prisluhnemo, njena fantastičnost in drugačnost od sodobne resničnosti pa pravljici ohranja priljubljenost.

Pravljica se je naselila celo v ostale prozne vrste, v Sloveniji pa je v zadnjem desetletju 20. stoletja preoblikovala najpogostejšo literarno vrsto – roman. Vanj se je vgradila kot osrednji ali stranski strukturno-vsebinski element. Pravljičnost je roman razgibala s posebno fantastiko ljudske pravljice, v štirih romanih pa postala celo odločilna za (novo) žanrsko poimenovanje: »pravljični« roman. To so romani: *Óštrigéca* in *Zrno od frmentona* (Marjan Tomšič), *Tanaja* (Sanja Pregl) in *Nekdo je igral je igral klavir* (Boris Jukić).[1] Za pregledno opazovanje posebnega položaja pravljice v sodobnem slovenskem romanu pa je potrebno najprej razmejiti ljudsko in knjižno pravljico, vzporedno pa zasledovati njuno povezavo v slovenski prozi. Pravljičnost modernih pripovednih tekstov, pogosto celo eksplicitno deklariranih kot »pravljica«, je samo v izjemnih priložnostih mogoče povezati z zakonitostmi ljudske pravljice. Lažje jo določimo z obeležji umetniške pravljice kot znatno bolj odprtega žanra, čeprav predstavlja genealoški problem. Umetniško pravljico namreč genealogija opazuje kot zgolj stilno transpozicijo ljudske pravljice, ki se je začela in končala v romantiki. Odprtost oziroma nezadostna opredeljivost

[1] Pravljično besedilo sem obravnavala v smislu večžanrskih določil, kjer sem sledila znani Barthesovi tezi (S/Z, 1970) o besedilu kot tkanini različnih kodov oziroma kasnejši Genettovi o večžanrskih sestavinah besedila. Predhodno literarno delo ali žanrsko stilni kod sta mi (Genette 1982: 9, 450, 451. V: Juvan 2000: 169) pomenila poimenovalno podlago, iz katere je »drugostopenjsko« besedilo narejeno in od nje odvisno, ne glede na to, da jo preoblikuje in ji spreminja funkcije. Tako so obravnavani pravljični romani zmes različnih romanesknih oblik (npr. *Zrno do frmentona* je pravljični, družbenokritični in psihološki roman, *Nekdo je igral klavir* pa je pravljični in erotični roman). A njihova pravljična perspektiva in določujoča pravljična pripovedna ravnina, zgrajena na shematični dinamiki boja med dobrim in zlom, sta tako organizirali besedila, da je postala v njih prevladujoča pravljičnost, ki opravičuje poimenovanje pravljični roman.

strukturnega modela je umetniško pravljico privedla do pomenske polivalentnosti pojma pravljičnosti. Ravno njena naslonitev na ljudsko pravljico ji je na začetku odrekala samostojnost in jo proglasila za odvisni oziroma posnemovalni žanr. Razdiranje shematičnih razmerij med pravljičnimi elementi in izraba ustaljenih obrazcev za medbesedilne konotacije sta njeni najbolj očitni strukturni spremembi. Vezani sta na romantično nagnjenost k napuščanju tradicionalnih geneoloških tipov (Horvat 1986: 341–358). Umetniki so si namreč prizadevali, da bi ustvarili »popolno« umetniško delo, nastalo s povezovanjem in kombiniranjem že obstoječih književnih vrst.

Ljudska pravljica

Ljudska pravljica, zelo stara literarna vrsta, je povezana še z mitom; Propp (1982: 179) celo trdi, da je neposredno odvisna od njega. Njene prvobitne in osnovne oblike so očitno v zvezi z davnimi religijskimi predstavami, tako da je mitološki svet[2] (po drobcih) še danes prisoten v njej. Ko je pravljica prenehala biti sveti govor, sodelujoč v vzdrževanju in upravljanju kozmosa, je niso več zanimale naravne ali kulturne dobrine (Goljevšček 1991: 103 in Leyen 1958: 105), ki jih mitični heroj pridobi za svoje pleme – iskati je začela srečo, prilagojeno enostavni predstavnosti običajnih ljudi (ne herojev): sitost, varnost, spolna zadovoljenost. Časovna in krajevna nedoločenost (nekoč, nekje) še ohranja zvezo z mitom: v permanentni pravljični sedanjosti odmeva mitotvorna zavest o večnem vračanju enakega. Osvoboditev zgodovinskih pojmov sedanjega in preteklega naredi v pravljici čudežno za nekaj povsem naravnega in razumljivega (Klotz 1970: 4, Lüthi 1947: 6). Ljudska pravljica se mora namreč čimbolj oddaljiti od empirične resničnosti, da bi se dokopala do harmonične slike sveta (Horvat 1986: 344), hkrati pa ne sme dopustiti, da se izgubi povratna zveza s to (z isto) resničnostjo. Max Lüthi (1947: 106) meni, da predstavlja urejenost ljudske pravljice protiutež nedoločeni, zapleteni, nejasni in preteči stvarnosti. Ta švicarski raziskovalec,[3] ki ima nedvomno največ zaslug za dokončno uveljavitev ljudske pravljice kot literarne vrste, je takole naštel njene elemente (abstraktnega) stila: stalne formule, stalna števila, ritmični in rimani začetki in konci, ponavljanje epizod. M. Bošković-Stulli (1982: 116) pa je poiskala linearni in stilizirani obliki pravljice več izvorov:

1) Ploski značaj pravljičnih likov: liki so tipizirani, črnobeli in karakterizirani po zakonu polarizacije. Tudi poimenovanje pravljičnih likov je tipizirano, saj so brez lastnih imen (kraljica, mlinar, starka) ali pa imajo le tipična narodna imena (Janez). Namesto osebnih imen se pojavijo splošna ali opisna imena. Uporaba

---

[2] Wilhelm Grimm (Lüthi 1976: 70) je zapisal: »Vsem pravljicam je skupno, da so ostanki verovanja, ki seže v najstarejšo dobo in ki se prikazuje v slikovnem razumevanju nadsmiselnih stvari. Mitsko je podobno okruškom razbitega dragulja, ki leži razmetan na tleh, obrasel s travo in cvetjem. Odkrije ga lahko samo natančno oko; njegov pomen je že zdavnaj izgubljen, a se še vedno občuti.«

[3] Med njegova najbolj odmevna dela sodijo: Das europäische Volksmärchen: Form und Wesen (1947), Volkmärchen und Volkssage. Zwei Grundformen erzählender Dichtung (1961), Märchen (1962).

razširjenih imen pa se spreminja v generične pojme (Bettelheim 1979: 54), ki označujejo kateregakoli človeka. Pravljica jasno razkriva, da govori o običajnih ljudeh, ki so nam zelo podobni. Med nosilci dogajanja obstajajo samo odnosi, ki so povezani z dogajanjem; vse ključne pravljične osebe pa so opredeljene glede na glavnega junaka, njihove lastnosti so projicirane na dogajanje.

2) Enodimenzionalnost: dogajanje poteka samo na eni ravni, na kateri resničnost in čudežnost tvorita neločljivo celoto.
3) Stroga struktura: težišče ljudske pravljice je v dogajanju; značilen je hiter razvoj dogodkov in kopičenje dogajanja, ki se odvija po znanih obrazcih, kot so zakonitost ponavljanja, stopnjevanja. Dejanje se odvija od zunaj (Tancer-Kajnih 1993: 34), za motivacijo služijo prepovedi, pogoji, tabuji in nasveti.

Pravljična oseba se po principu izbranosti na koncu pravljice vedno povzpne z dna na vrh: pri tej spremembi pa njene zasluge niso pomembne. Njena izbranost ni motivirana, opravljanje preizkušenj (ponavadi izven doma) pa potrjuje arhaične vrednote. Ljudska pravljica[4] zato (vedno) ne nagrajuje delavnosti, lenobo ali tatvino pa ne razume za prekršek. »Miselna pasivnost« (nikoli ne razmišlja o pravilnosti svojih dejanj) junaka osvobodi začudenosti, zaprepadenosti, vedoželjnosti ali strahu. Alenka Goljevšček (1986: 686) določi za enega od ključnih vzvodov pravljičnega dogajanja nemotiviranost začetka, ki mu ponavadi sledi junakov odhod od doma. Selitev junaka sproži vrsto avantur, ki delujejo na nas kot šifrirano sporočilo, za katero smo izgubili ključ. Zdi se, kot da je tudi pravljična oseba izgubila ključ, saj ne ve, kaj jo bo doletelo. Ker ljudska pravljica samo niza doživljaje glavne osebe, nima strnjenega dogajanja. Pojavnost glavne osebe ni zanimiva, privlačne so le napete preizkušnje (Grahek 1995: 32), ki jim je izpostavljena. Glavna oseba določa ostale podobe v pravljici. Izhaja iz tostranstva, nadnaravne lastnosti dobi od drugih. Njene magične značilnosti so utemeljene s posebnim darom ali z nenavadnimi dejanji (Becker, Hallenberger 1993: 147). Za razliko od junakov junaške pesnitve so pravljični junaki predstavljeni kot neprivlačni, neopazni, izkušeni in trpeči, kot utelešenje »pomanjkljivega« človeka. Ker se junak v svojih pravljičnih dogodivščinah obnaša moralno nevtralno, je zanimiv bolj z vidika uspeha kot pa zaradi svojih junaških in erotičnih kvalitet (Becker, Hallenberger 1993: 147).

Če pravljični svet raziščemo ontološko, se (skoraj) ne razlikuje od resničnega sveta. Pravljični svet ni svet absolutnih naključij, čeprav je čudovitejši od našega sveta (Dobrzynska 1974: 267). Čudovito v pravljici je sredstvo posredovanja, ki dopušča nove perspektive (Becker, Hallenberger 1993: 148). Pravljične modifika-

---

[4] Alenka Goljevšček (1986: 683–686) je podvomila v enotno moralo pravljičnih oseb in celotne ljudske pravljice. Kodeks kreposti in časti, ki mu je pravljična tematika podrejena, ceni preudarno treznost prav tako kot zvito izogibanje delu in dobiček na tuj račun. Vrednost dejanja torej ne določa neko enovito, splošno veljavno načelo, ampak se vzpostavlja sproti, odvisno od junaka in zmeraj v odnosu do nečesa konkretnega. Namesto o enem vrednostnem načelu piše Goljevškova (1991: 51–122) o vrednostnih stalnicah v pravljicah: izročenost pravljičnega junaka, selstvo (nomadstvo), zajedalstvo, milenarizem, preizkušnje…

cije so pravzaprav vedno utemeljene znotraj svojega sveta, zato njihove omejitve spominjajo na realni svet (Dobrzynska 1974: 167), čeprav so bolj zgoščene. Če pravljica hoče poudariti nek dogodek, ga ponovi, dogajanje pa zgosti v zaključni formuli, ki pove nekaj o usodi stranskih oseb ali vsaj glavnih junakov (ponavadi, da so živeli srečno in zadovoljno do konca dni – Leyen 1958: 100).

Literarna veda je pravljico poskušala natančneje določiti še (poleg primerjave pravljičnost: resničnost) z vzporejanjem sorodne vrste ljudskega slovstva: pripovedke. Pri označevanju besedila še danes nekateri literarni raziskovalci ne ločijo med tema dvema oblikama (primerjaj npr. različne določitve *Óštrigéce* v poglavju »Pravljični« roman.) Zelo natančno ju je razmejil Max Lüthi (V: Leyen 1958: 96), ko je opisal pripovedko kot poročilo o božanski resničnosti. Pripovedka namreč pripoveduje o palčkih, velikanih, zemeljskih duhovih in o hudiču, razložiti pa hoče tudi profano resničnost. Predstavlja osamljenega človeka, ki prihaja v stik s tostranstvom in mu podleže, človek iz pravljice pa je vedno povezan s silami onostranstva. Pravljica predstavlja svoj svet abstraktno (ga ne razlaga in opisuje kot pripovedka), dogajanje in podobe so idealizirane. V pravljicah se onostranskost ne pojavi zato, da bi nam pričarala predstavo o onostranstvu – nadnaravne sile so sovražne ali prijazne, junaka vodijo k vnaprej določenemu cilju. Pravljico in pripovedko razlikuje tudi vloga darov: v pravljici so darovi določeni s postavitvijo naloge, v pripovedki pa so plačilo za določen dosežek. Pripovedka je v svojem bistvu resna, medtem ko se pravljica spreminja iz resnobnosti v šaljivost, ki se ji pridruži še grozljivo in groteskno z nežnimi in prefinjenimi podobami (Leyen 1958: 96).

Umetna pravljica

V umetni pravljici nastopata (dve) popolnoma zgrajeni in osamosvojeni področji fikcionalne stvarnosti.[5] Fantastična raven je postavljena nasproti drugi, omejeni z zakonitostmi izkušenjske resničnosti (Horvat 1986: 347–350). Eksotični označitivi (nekoč, nekje) umetna pravljica skoraj vedno zamenja z določeno prostorsko in časovno omejenostjo (Horvat 1986: 350–356). V njej postaja razcep (Apel 1978) v nekoč skladnem svetu vse večji, spor med subjektom in objektom pa čedalje bolj nepremostljiv. Umetna pravljica je začela tematizirati tudi odnos do konkretne družbene realnosti svojega časa, kar ji je močno razširilo skalo izraznih možnosti. Ljudske in umetne pravljice pa se ločijo med seboj tudi glede izoliranosti junakov – v umetni pravljici je izoliranost reducirana samo na socialno dimenzijo. Čudaki, posebneži in odpadniki se izogibajo okolici, družba pa njim. Psihologizacija pravljične osebe zapisuje njene psihične reakcije ob stiku z neresničnim ali nepričakovanim. Umetno pravljico lahko imenujemo tudi umetniška ali knjižna, v 20. stoletju pa tudi moderna ali sodobna pravljica. Ta se razlikuje od ljudske pravljice, ker jo (kot zapisano različico) reducirajo literarna

[5] Romantika je začela programsko ločevati realno in fantastično raven pripovedi, saj je hotela z odmikom od enodimenzionalnosti ljudske pravljice poudariti samostojnost novega žanra. Postromantična umetna pravljica pa je spet nagnjena k spajanju obeh področij, ki se združujeta s komiko ali z grotesko – groteskna slika sveta je rezultat večine pravljic 20. stoletja (Horvat 1986: 350–356).

merila določenega obdobja. Umetne ali knjižne pravljice prav zato nekateri imenujejo tudi umetniške pravljice, saj je njihova zavest o načinu oblikovanja in pripovedovanja močno načela lastne shematizme. S takšno modifikacijo pravljičnih elementov umetna pravljica ni več naklonjena cenenim, bleščečim in redkim predmetom ter poenostavljeni viziji sveta. Pogoste preobrazbe ljudskega pravljičnega v umetni pravljici sprožajo vprašanje, kaj sodobno pravljico še utemeljuje za pravljico, kaj je torej enotnega v tej siloviti različnosti. Goljevščkova (1991: 45) predlaga, da je to boj med dobrim in zlim, v katerem dobro vedno zmaga (vendar avtorica tudi to uveljavljeno distinktivnost problematizira).

V slovenski književnosti se je umetna pravljica[6] razvila pozno (Kos 1995: 227), sledila je prvim zapisom ljudskih pravljic po zgledu nemških izdaj. Enosmeren stik s pravljico preko nemških zapisovalcev in oblikovalcev Jakoba in Wilhelma Grimma ter njunih posnemovalcev se je obogatil šele po drugi svetovni vojni, ko smo se srečali še s predromantično pravljico Perraultovega tipa (Rotar 1976: 27). Ravno v tem obdobju pa se je začela razvijati tudi iracionalna mladinska proza (Tancer-Kajnih 1993: 5), ki je v zadnjih desetletjih doživela izjemen ustvarjalni in umetniški razcvet. Ta najbrž ni naključno povezan s pojavom intimizma[7] kot odklonom od objektivne stvarnosti oziroma poetike socialističnega realizma.

V umetni (knjižni) slovenski pravljici realizma je bilo najbolj opazno socialno vprašanje (Orožen 1982: 97–115) ob prizadetosti pripovednika, skrito v številnih digresijah in aluzijah. Tako je Janez Trdina rad uporabljal varovalni okvir pravljice (Orožen 1983: 100,101) za osvetljevanje družbenih razmer na Dolenjskem ob koncu 19. stoletja. Njegova tenkočutna stilistična oplemenitev je pravljice približala satiram.[8] Še bolj (estetsko) je pravljice preoblikoval Ivan Cankar, ki je osamosvojil ljudski lik in mu pripisal novo, simbolično idejno vsebino (Kralj Matjaž, Kurent, Peter Klepec, Lepa Vida).[9] Stilistične jezikovne postopke in literarno filozofska jedra slovenskega simbolizma opazimo tudi v literarni pravljici

---

[6] Slovenska literarna veda (Tancer-Kajnih 1993: 8) termin pravljica samoumevno enači z ljudsko pravljico, kar pa spet zoži njeno recepcijsko polje večinoma na otroško občinstvo. Poimenovanje pravljica se še danes lahko zamenjuje s pripovedko, kar se je v preteklosti dogajalo z bajko. V slovenski publicistiki je Kobetova (1987: 109–164) dokazala ohlapnost poimenovanja za »nerealistično« pripoved, kjer prevladuje temeljni termin pravljica. Sinonimno se pojavljajo še naslednji izrazi: sodobna pravljica, moderna pravljica, fantazijska pravljica, domišljijska zgodba, domišljijska pripovedka. V študijah o pravljici nekateri raziskovalci uporabljajo termin knjižna pravljica, uveljavljena pa je tudi delitev umetne pravljice na pravljico in fantazijsko pravljico oziroma pravljico in čudežno pravljico.

[7] Obrnjenost subjekta navznoter se je na zanimiv način povezala s pravljico tudi pri naslavljanju. Že v *Pesmi štirih* (1953) se je kar petkrat pojavila beseda pravljica v naslovih pesmi (kasneje pa »pravljični« naslov nemladinske književnosti zaznamuje predvsem nepravljično vsebino: G. Strniša, *Večerna pravljica*; A. Brvar, *Pravljica*; M. Rožanc, *Pravljica*).

[8] To velja tudi za Janeza Mencingerja, ki je svoj prvi satirični oziroma utopični roman *Abadon* (1893) podnaslovil z »Bajko za starce«. Sama zgodba romana kaže na zanimiv splet pravljičnih postopkov, ki vežejo stvarno pripovedno dogajanje z alegorično domišljeno navidezno fantastiko (Orožen 1983: 102).

[9] Tudi besedilo Milan in Milena (1913), brez prave povezanosti z ljudsko predlogo, je Cankar (v svojih pismih) določil za pravljico. Ta Cankarjev roman radikalno odstopa od harmonično urejene slike sveta in prinaša zelo antipravljično, celo dekadenčno sporočilo.

F. Milčinskega (*Pravljice,* 1913; *Tolovaj Mataj,* 1919), Ljudmile Prunkove[10] (*Pravljice*, 1913) in mladinski pripovedi Frana Ksaverja Meška (Orožen 1983: 105).

Ker popisuje pravljica pot navadnega človeka od nesreče k sreči, od revščine k bogastvu, namenjena pa je ravno takšnemu bralcu, se je tudi socialno angažirana proza tridesetih in štiridesetih let ogrela zanjo (Mitrović 1987: 324). Zanimiv pa je bil predvsem takšen tip uporabe pravljičnih elementov, ki je nasprotoval in se upiral programskim zahtevam socialnega realizma. V Kranjčevem romanu *Povest o dobrih ljudeh* (1940) nas pisatelj opozarja, da pripoveduje pravljico,[11] čeprav v njem ni nobenega pravljičnega napredka: Koštrčeva ostaneta revna, Katica slepa (na koncu utone v močvirju), Ivan, Marta in Peter se izgubijo v svetu. Kljub zavedanju, da beremo pravljico (torej ne pričakujemo dosledne motivacije oseb, hiperboličnost pa prevajamo v simboličen jezik – Mitrović 1987: 326), razberemo v romanu kompleksen svet, poln nasprotij in nerazrešenih dilem. Takšen se razkrije tudi v pravljičnih romanih devetdesetih let: *Óštrigéci* in *Zrnu od frmentona* (Marjan Tomšič) *Nekdo je igral klavir* (Boris Jukić) ter *Tanaji* (Sanja Pregl).

»Pravljični« roman ob koncu 20. stoletja

V sedemdesetih letih se je v evropsko ameriškem prostoru povečal delež fantastičnosti (Graevenitz 1973: 149), v slovensko književnost pa jo je vnesla t. i. »nova proza«[12] (Zorn 1991), ki je začela obnavljati nekatere nepriljubljene, necenjene ali pozabljene literarne žanre (kriminalko, vohunski roman, grozljivi roman, znanstveno fantastiko, antiutopijo, pravljico, družinski roman, potopis) in jih stapljati med seboj s pomočjo fantastike.[13] Ta se je naselila predvsem v kratko prozo in poezijo, najpogostejši literarni vrsti tudi v osemdesetih letih. Postmodernistična kratka proza je pri preigravanju z že uveljavljenimi literarnimi oblikami,

---

[10] Marija Stanonik (1997: 67) je postavila pravljice Ljudmile Prunk za začetnice književne pravljice. Statične in nedogajalne bajke (tako jih avtorica poimenuje) opisujejo vzdušje, psihološko stanje in estetsko doživljanje okolja tako intenzivno, da zanemarijo dogajanje. Takratnemu meščanskemu vzgojnemu modelu je ustrezala njena naslonitev na priljubljeno živalsko zgodbo, tipični okrasni pridevniki impresionizma in ritmiziran nerealističen dialog. Njihova posebnost pa je bila izpustitev nasilnih prizorov.

[11] Stanonikova (1997: 80–83) je ugotovila, da Kranjcu pravljica ne pomeni žanrske oznake, ampak pripovedno prespektivo. S ponavljanjem samostalnika pravljica Kranjec poglobi resničnost. Pri tem izhaja iz ljudske rabe besede pravljica, ki pomeni nekaj zelo lepega (najlepšega), neponovljivega, skrajno harmoničnega. Franc Zadravec (1972: 242) utemelji pravljičnost Kranjčevega romana na temelju treh elementov: časa, prostora in ljudskih verovanj, ki so determinirani s pravljično vsebino in strukturo.

[12] »Nova proza« je skupno ime, ki je bilo najprej mišljeno samo kot začasno ime generacije na začetku sedemdesetih let: Marko Švabič (1949), Uroš Kalčič (1951), Emil Filipčič (1951), Vladimir Kavčič (1953), Branko Gradišnik (1951), Boris Jukić (1947), Tone Perčič (1954) in Milan Kleč (1954).

[13] V preteklosti je veljala ostra ločnica med fantastiko ter pravljico in znanstveno fantastiko, danes pa se je v umetni pravljici razrahljala. V širšem smislu je fantastično vse nadnaravno, tudi pravljično. V ožjem smislu pa je pravljično predvidljivo, saj obsega ponovljive klišeje: tipe s stalnimi funkcijami, stereotipne lastnosti in načine pojavljanja ter ustaljen dogajalni prostor (Grahek 1995: 36).

motivi, osebami ali klasičnimi zgodbami posegla tudi v pravljično tradicijo. V umetni pravljici sta Aleksa Šušulić (*Smrduljčica.* V: *Kdo mori bajke in druge zgodbe*, 1989) in Tamara Doneva (*In ona je kurila, kurila, kurila...* V: *Lenorina jahalna šola*, 1990) ironično predelala izbrani izsek (dveh) knjižnih pravljic (*Trnuljčica, Deklica z vžigalicami*). Drastično ukinjanje pravljične perspektive in zgolj izraba nekaterih njenih pripovednih elementov za nepravljično besedilo sta se pojavili tudi v romanu devetdesetih let.

Pravljice se v sodobnem pravljičnem romanu pojavljajo na dva načina: kot zgodbeni okvir ali/in zgodbena sestavina, v ostalih sodobnih romanih (nepravljičnih) pa le kot strukturna popestritev oziroma pomenska zgostitev. Tako je pravljico kot strukturni element vnesla v svoj roman *Milovanje* (1998) Nina Kokelj. Fragmentarno zgodbo o duševno moteni deklici Rivi je pravljica o treh bratih in njihovi bolni sestrici poetično povezala in semantično razprla. Podobno vlogo – utrjevanje liričnosti – ima v romanu *Namesto koga roža cveti* (1991) pravljičnost bele violine in mižečega dečka Halgata, drugačen, demitologizirajoč prizvok (kot v romanu *Nekdo je igral klavir,* 1997), pa svetopisemska zgodba o Kajnu in Abelu, zapolnjena s pravljičnimi klišeji v romanu *Harmagedon* (Tone Perčič, 1997). Njen ironizacijski potencial je blizu podobnim predelavam pravljic v slovenski postmodernistični kratki prozi (npr.v že omenjeni *Smrduljčici* ter *In ona je kurila, kurila, kurila...*).

Romaneskna novost zadnjega desetletja 20. stoletja, pravljični romani, so z žanrskim sinkretizmom razgibali enodimenzionalnost pravljične perspektive. To velja predvsem za štiri (že omenjene) romane, ki jih bom osvetlila z vzporejanjem tipičnosti ljudske in umetne pravljice.

Romansirano pravljico **Marjana Tomšiča** (1939) ***Óštrigéca*** (1991) so ob izidu pospremile različne vrstne oznake:[14] Andrijan Lah jo je označil za povest ali kratki roman, Andrej Blatnik za kratki roman, Milan Vincetič je v svoji oceni zapisal pripovedka in kratki roman. Tomo Virk jo je obširneje razložil kot novelo, Taras Kermauner kot mit, Marija Mercina pa je nihala med oznakama pripovedka in pravljica.

Pravljičnost Óštrigéce je potrebno navezati na umetno knjižno pravljico, ki se v dvajsetem stoletju imenuje tudi sodobna ali moderna pravljica. Ta je elemente ljudske[15] pravljice preoblikovala primerno svojemu sporočilu, največkrat je njen notranji harmonični red sprevrnila v bivanjsko negotovost modernega subjekta (v Óštrigéci se izraža v identitetni krizi Boškina, ki se ob cikličnem osveščanju

---

[14] Vse vrstne oznake za *Óštrigéco* povzemam po članku Marije Mercine: *Boškinova vrnitev* (1992: 789, 790).

[15] Razvidni elementi ljudske pravljice v Óštrigéci so: ploščatost stranskih pravljičnih likov (baba Štafura, Vitica), stroga struktura (hiter razvoj dogodkov pospeši kopičenje dogajanja), splošnost prikazovanja (Tancer-Kajnih 1993: 34), ki ponuja osnovno shemo osrednjega dogajanja, kot v evropski ljudski pravljici: premagati težave in doseči srečen konec. Eden od ključnih zgodbenih vzvodov, prisoten tudi v Óštrigéci, je nemotiviranost začetka (Goljevšček 1986: 686), ki mu ponavadi sledi junakov odhod od doma. Selstvo junaka sproži vrsto avantur, ki delujejo na bralca kot šifra brez ključa.

sprašuje, kdo je, kam gre, kaj dela, in ljubezenskem hrepenenju). V sodobni pravljici se namreč na vsak pomembnejši pravljični element prilepi njegovo nasprotje, tako da se skozi zgodbo počasi relativizira ljudska pravljičnost, ki pa ni na ta način nikoli popolnoma izbrisana. Formula sodobne pravljice je torej zmanjševanje pravljičnosti zaradi vdora sodobne problematike oziroma njuna nova (medbesedilna) povezava. V Tomšičevi sodobni pravljici poteka dogajanje na dveh osamosvojenih področjih (tako kot je značilno za fantastično literaturo – Chanady 1985: 5) fikcionalne stvarnosti: eno tvori arhaična Istra z verovanji in magijo, drugo pa dogajalni prostor tistih literarnih oseb, ki vztrajno zavračajo čudežno in pravljično. Prepletanje resničnosti (resnični kraji v Istri, prepričljiv etnološki opis ljudskih običajev in načina življenja) in pravljičnosti (čudežne ozdravitve, izganjanje zlih duhov, vračanje mrtvih, poosebljene živali in stvari) pa nima takšnega učinka kot v fantastični literaturi,[16] kjer nenavadni elementi osupnejo prav zaradi popolne vsakdanjosti, ustaljenosti in navadnosti sveta, v katerem se pojavijo. Že uvodna karakterizacija obeh glavnih pravljičnih oseb (Boškina, Štafure) je signal za drugačno – pravljično – perspektivo romana, ki se združi z antropomorfizacijo rastlin, živali in nežive narave. Tako nas je že po začetnih Boškinovih čudežnih dejanjih (ozdravitev krave in kmetice Šavranke) avtor opozoril na neobičajno eksistenco glavnih junakov, ki bo sprožala pravljične dogodke. Povezovalni člen med pravljično in nepravljično dogajalno strukturo pa je arhaičnost prostora. Opazovanje tradicionalnih vzorcev življenja Istranov je v svoji folkloristični naravnanosti izpostavilo prav ljudsko verovanje. Večina nepravljičnih junakov namreč ne ločuje magije od resničnosti, kdor pa jo, je za to kaznovan, tako da na koncu opusti svojo nejevernost in se prepusti nadnaravnim bivanjskim zakonom. Če jih prevedemo v krščanski kod, jih prepoznamo kot pojmovanje vesti, katere glavna odrešitev je kazen za greh. Ljudska vera v štrige, štrigone in duhove, vračanje mrtvih, moč zdravilnih rastlin in starodavnega zdravljenja realni Istri doda primesi nerealnega, čudežnega in celo mitskega. V takšni pokrajini so pravljični junaki skoraj nevpadljivi, postavljeni pa v takšne pripovedne situacije, ki od njih zahtevajo pravljično reakcijo.

Manj prepoznaven (čeprav iz opisov pokrajine in dejanj razviden čas pred vojno) je čas,[17] ki je pravljično napovedan: »Pisalo se je kdove katero leto in bil je mesec maj ...« Pripoved bi zlahka zdrsela v pravljičnost ljudske[18] pravljice, če je ne

[16] Stanislav Lem (*Phantastik und Futurologie*, 1984. V : Kordigel 1994: 28) pravi, da je pravljični svet dvakrat nadzorovan: lokalno in nelokalno. Lokalni čudeži so sezami, leteče preproge, čudežni prstani, ipd., nelokalni čudež pa je apriorna harmonija vseh realizacij – svet v pravljici je uravnotežen.

[17] Glede na to, da je v ljudski pravljici čudežno povsem samoumevno, je potrebno ustvariti odmik od časovnoprostorske sedanjosti pripovedovalca in poslušalca (nekoč, nekje – Horvat 1986: 348). Razumevanje prostora in časa dolgujejo pravljice mitu. Oba sta razlomljena, dimenizije enega se razpršujejo v drugega. Uvodni stavek pravljic (»Nekoč, pred davnim časom«...) ne predstavlja preteklosti, ampak večno vračanje enakega (Goljevšček 1991: 98).

[18] Najbrž je bil vzrok, da je pri vrstni označitvi Óštrigéce izpadla njena najprimernejša oznaka (sodobna oziroma romansirana pravljica), ravno napačno stališče slovenske literarne vede do razmerja med ljudsko in umetno pravljico. Ta samoumevno enači termin pravljica z ljudsko pravljico

bi zavirali presojevalni racionalni mehanizmi. Fantastične pojave Tomšič v besedilu sam poimenuje prividi, videnja (zgodba o senu, ki je skakalo z voza in soli, ki se ni hotela tovoriti) ali pa jih tako estetizira, da zaradi estetskega učinka izbrane podobe in ritmičnega proznega zapisa izstopajo iz osrednje pripovedne linije. Pisatelj enigmatičnost nadnaravnih prizorov razlaga (v intervjuju) s primeri delovanja paranormalnih sposobnosti Istranov: »V svojih knjigah to v veliki meri ironiziram. Čeprav vem, da je veliko res, pišem, češ, no ja… Ne vem, to delam nezavedno. Kot da bi se ves čas zagonetno smehljal. So pa to resne stvari, zelo resne. Nekaterih se ne da razložiti.« (Pavlič 1994: 41)

Glavno gibalo narativnega toka je Boškinovo selstvo,[19] ki je bilo že v ljudski pravljici kategorija za »odpiranje« prostora in časa. Dom je namreč ravnotežje, mirovanje, vsakdanjost; »pot pa je avantura, srečanje, dogajanje«. Tudi v *Óštrigéci* odhaja junak na pot brez načrta, »kamor ga nesejo oči.« (Goljevšček 1991: 67) Po pravljični logiki, ki uči, da lahko izgubljeno najdeš samo, če potuješ. *Óštrigéca* je tu sodobnejša zaradi krajevne določenosti in drugačne motiviranosti potepanja. Pravljični junak kot medij magičnih sil še vedno ni subjekt,[20] saj ga usmerjajo neznane sile, katerih izvori povzročajo v njem pravo identifikacijsko krizo. Boškin ne pozna svojega porekla, nejasno se spominja otroštva, ne more določiti svoje starosti. Junakova izbranost in določenost za nalogo sta še vedno pravljični, vendar sta motivirani zelo nepravljično, saj se o njuni primernosti nenehno sprašuje celo sam, zaradi njiju pa se prepira tudi personificirana narava (veter, listi, drevje).

Vsa dogajanja, ki jih sproži dvom (Boška ali vaščanov), sestavljajo nepravljično pripovedno ravnino, ki opravlja retardacijsko vlogo poteka zgodbe. Bistvena in določujoča pa je, seveda, pravljična pripovedna ravnina, zgrajena na shematični dinamiki boja med dobrim in zlom, ki se prenaša na naravo. Osuplja celo Boškina (kot vaški posebnež-potepuh se ne trudi dovolj, da bi natančno spoznal pojave in stvari), saj ne more razumeti hitrih prehodov iz dobrote v hudobijo. Vzorčna nestalnost čustvene naklonjenosti je najlepše vidna na primeru reke, ki jo Boškin večkrat srečuje. Do njega je zelo prijazna, ga pomiri ali celo osveži, nato pa ga nepojasnjeno hoče prestrašiti ali celo utopiti. Njen govor in zapeljivo obnašanje personificira žensko naravo, po tradicionalnem ljudskem verovanju razumljeno kot muhasto, nestanovitno in nevarno. Reka s svojim večnim pretakanjem ponazarja čas, takšno klišeizirano branje simbola pa je prenovljeno z njenim govorom.

Ravno antropomorfizacija (ta postopek približa pravljico otrokom zaradi njihovega zgodnjega nagnjenja k animizmu – Kordigel 1991: 36) žive in nežive

---

(Tancer-Kajnih 1993: 7).

[19] Alenka Goljevšček v knjigi *Pravljice, kaj ste?* (1991: 60–68) obravnava selstvo kot eno izmed vrednostnih stalnic ljudske pravljice. Primerjava upošteva njene posplošitve, vključuje pa še ostali določitvi pravljičnega junaka: izročenost pravljičnega junaka in preizkušnje.

[20] Tudi ta lastnost je dokaz (poleg ostalih) za pravljičnost tega romana, ki jo kmalu nadgradi njeno nasprotje: racionalna motiviranost Boškinovega samospraševanja. Ta je najbolj nepravljični element, saj je v ljudskih pravljicah že vnaprej jasno, da človek sam ne zmore nič; če ga naselijo magične onstranske sile (Goljevšček 1991: 124), zmore vse.

narave je poleg opisov arhaične Istre Tomšičev dominantni pravljični postopek. Predmeti pridobijo s personifikacijo določeno mero fantastičnosti, ki ni vezana samo na delovanje glavnega junaka, saj so lahko »oživljene« stvari v popolnem sožitju z osebami. Njihova primarna vloga ostaja neokrnjena, počlovečenost pa jih celo karakterizira. Tako bekači[21] rastejo, njihove veje šumijo, nudijo senco, hkrati pa so to maskulizirana drevesa. Njihov posmeh in način razpravljanja jih označi za robate, privoščljive rastline, popolnoma drugačne od boljših kuštravih borov.

Pravljično oživljanje narave ima poleg osnovne strukturne in zgodbeno oblikovalne naloge tudi poseben estetski pomen. Skoraj vsakemu antropomorfiziranemu pojavu pripiše izbrano in polepoteno podobo. Reka npr. tolaži Boškina s šelestenjem tisočerih zvezd (10); zemlja oddaja omamne »opijske« vonjave (69), nebo mahne s črnimi krili (10), luna sipa na zemljo polne brente svojega blišča in pobeli pokrajino, kot da bi snežilo (92).

Zelo intenzivne pokrajinske slike dihajo prijazno naklonjenost Istri. Najbolj inovativne so tiste, ki so si izbrale za svojo strukturno načelo sinestetičnost. Najpomembnejšo sestavino – barvo – so uskladile z vonjalno-okušalno in zvočno podobo. Tomšičev sinestetičen posluh lahko preverimo že v prvi pripovedi: slika rumene, zacvetele Istre se poveže z vonjem in okusom medu. Najbolj izpostavljena bela svetloba (Cergol-Bavčar 1993: 111) simbolizira delovanje nebeških sil in človekovo vključenost v neko višje, univerzalno delovanje, v harmonični red. Barvna vizualizacija ostro ločuje sodobno pravljično besedilo od ljudske pravljice, skrajna polepotenost pa pretvori fantastičnost v magično in samozadostno (mestoma ritmizirano) sporočilo.

Istra je simbolični prostor, kjer, kot v resničnem življenju, zlo napreduje kljub miroljubnosti človeških želja. Boškinov boj s črno magijo[22] je vsebinsko zajet v ljubezensko zgodbo med potepuhom in Vitico. Njegov odnos do babe Štafure pa se največkrat (vsaj na začetku romana) kaže kot čutna obsesija (Cergol-Bavčar 1993: 112). Pri tem skušnjava spominja na ljudske pripovedi (Štafura se namreč spreminja v lepe ženske, ki ga premamijo in zapeljejo), ki velikokrat izenačijo hudiča in žensko, v kateri se poosebijo spolne želje. Čeprav ima roman nekaj zelo lepih erotičnih prizorov, je v njem vendarle dominantno hrepenenje po duhovni ljubezni. Njen največji prerok je potepuh Boškin, ki jo ne/zavedno deli po Istri. Še najbolj jo občutijo ženske – zaznajo jo kot sladko vznemirjenje in pomirjujočo toploto, enakopravno pa mu jo lahko vrača le Vitica, vilinsko bitje. Z njo ljubezenska zgodba ponudi pravljično rešitev[23] za tipično razklanost med duševno

---

[21] Najpogosteje omenjena drevesa v tem romanu so posebne istrske vrbe, ki navadno rastejo ob vinogradih.

[22] Črno magijo predstavlja Štafura, ki ji Boškin na koncu romana odreže rep in uniči njeno moč. Skozi celotno zgodbo se je bal, da je rep njegov in da mu ga je Štafura ukradla. Čarovnijo pa je lahko presekal le s pomočjo svoje ljubice Vitice (predstavnice bele magije).

[23] Prav takšno rešitev (nadomestek duševne ljubezni za telesno ljubezen) zasledimo tudi v Tomšičevem ljubezenskem romanu *Ognjeni žar* (1995). Ko se Emanuel in Noemi v tej eksaltirani pripovedi odločita za ločitev (previsoka starostna razlika in zakonolom), Noemi obžaluje, da mora njena ljubezen potekati skozi objeme. Po Emanuelovih sanjah o beli svetlobi (pojavi se že v Óštrigéci) se dokončno odloči za duhovnost.

in telesno ljubeznijo: po svoji smrti se naseli Vitica v Boškinovo notranjost. Postane njegova zbrana usmerjevalka in simbol harmonične ljubezni. V njem živi še po njegovi smrti in ponovnem rojstvu. Boškin namreč ne umre – kjer bi se pravljična zgodba morala končati, se nadaljuje.

Ciklični[24] čas, fantastični liki in presenetljivi pripovedni obrati so literarno kritiko navedli na oznako magični realizem, ki jo je Tomšič (Pavlič 1994: 45) popravil: »To ni magični realizem Márqueza, to je moj magični realizem.« Uvajanje nadnaravnih pojavov v *Óštrigéci* namreč ne poteka kot nekaj samoumevnega, brez komentarja ali fokalizatorjevega (Virk 1996: 195) čudenja. V delih magičnih realistov (Márquez, Cortázar in Fuentes) je nadnaravno prikazano kot naravno, obe plasti resničnosti se komplementarno prekrivata. Čeprav je njuna podoba sveta radikalno drugačna,[25] je predstavljena kot enakovredna z logično in običajno pojavnostjo. Nadnaravno ostane skrivnost tudi v fantastiki, vendar ne iz istega razloga (poenotenja) kot v magičnem realizmu – v fantastiki mora biti ohranjena antinomija (Virk 1996: 195) med naravnim in nenaravnim oziroma hkratna prisotnost dveh konfliktnih kodov v tekstu (Chanady 1985: 12).

Tudi ostala Tomšičeva dela ne spadajo v magični realizem,[26] saj nadnaravne dogodke (predvsem) pripovedne osebe zaznajo in razumejo kot nekaj nenavadnega.[27] To je še en dokaz za sodobno pravljičnost (zaznala sta jo že Matej Bogataj in Taras Kermauner), ki je preverljiva tudi v Tomšičevem zanimanju za ljudsko izročilo. Kot slavist in pedagog je v osemdesetih letih vzpodbudil učence za zbiranje istrske ljudske dediščine. Istočasno pa se je tudi sam začel »odpirati« istrski tematiki,[28] ki je usodno zaznamovala njegovo literarno ustvarjanje. V

---

[24] Ciklično ponavljanje, značilno za mitološke pripovedi, utemelji Tomšič z večnim kroženjem: »Óštrigéco sem najprej končal z Boškinovo smrtjo, potem sem čutil, da je nekaj narobe. Óštrigéca je hkrati zemeljski in kozmični tekst, izraža zakonitosti zemeljskega in kozmičnega bivanja, zato v njej ne more biti smrti. Zame je Óštrigéca vodnjak brez dna, v tem romanu je ogromno skrivnosti, ki so se izrazile prek mene, ne da bi jaz konkretno kaj imel pri vsem tem. Ena od skrivnosti je večno kroženje.« (Pavlič 1994: 44).

[25] Bralec se sicer zaveda, da obstajata v besedilu magičnega realizma dve obliki resničnosti (običajna in nenavadna), a se prilagodi zahtevam njunega stapljanja in začne nadnaravni dogodek doživljati podobno, kot je opisan: kot naravni pojav. »Magični realist predstavi podobo sveta, ki je radikalno drugačna od našega, kot enako veljavno. Ne cenzurira je niti ne kaže presenečenja. Ta avtorski molk – ali odsotnost očitne sodbe glede resničnosti dogodkov in avtentičnosti podobe sveta, izražene s strani junakov v besedilu, je naš tretji kriterij za določitev magičnega realizma.« (Chanady 1985: 41. V: Virk 1996: 195).

[26] V magični realizem so Tomšičevo literaturo uvrščali Feri Lainšček, Branko Gradišnik, Andrej Blatnik in Taras Kermauner. Prav tako je v magični realizem literarna kritika uvrstila še besedila Vlada Žabota in Ferija Lainščka. Natančne raziskave njihovega literarnega opusa, ki so poleg formalnih upoštevale tudi vsebinske kriterije, predvsem pa sociološko optiko (magični realizem je pretežno latinskoameriški literarni pojav, odsev postkolonializma – Virk 1996: 289), so to določitev zanikale.

[27] Štrigo Boškin je vedno znova presenečen nad svojimi nenavadnimi sposobnostmi. Prav tako so literarne osebe začudene, ko si Bert sname in ponovno natakne glavo (Óštrigéca, 85,86), vnebovzetje Remedios, prelepe, v *Sto let samote* pa je nekaj samoumevnega (Virk 1996: 304).

[28] Njen opus obsega romane: *Šavrinke* (1985, 1991), *Óštrigéco* (1991) in *Zrno od frmentona* (1993) ter kratko prozo (novele, krajše pripovedi in delne predelave pravljic): *Olive in sol* (1983); *Noč je moja, dan je tvoj* (1989); *Kažuni* (1990); *Glavo gor, uha dol* (1993); *Vruja* (1995).

slovenski književnosti je obstajala predvsem kot motiv morja, istrske vasi in istrskega človeka, Tomšič (že prej pa pesnik Alojz Kocjančič) pa jo je poglobil do univerzalnih razsežnosti, ne da bi pri tem okrnil njene lokalne posebnosti. »Revitalizacija« Istre v osemdesetih letih (pričela se je s črpanjem iz ljudskega izročila) se je nadaljevala v devetdeseta leta, ko je sociološki projekt[29] z naslovom *Med razvojem in tradicijo* želel približati to premalo znano pokrajino celotni Sloveniji.

Najbolj umetniško prepričljivo podobo magične Istre je Tomšič izoblikoval v Oštrigéci, najbolj pretresljivo pa v romanu ***Zrno od frmentona*** (1993). Ta zadnji roman istrskega opusa ni sodobna pravljica (kot Òštrigéca), marveč roman s pravljičnimi lastnostmi. Struktura romana upošteva sodobne načine eksistiranja pravljic v literarnem besedilu: vgrajevanje pravljic kot celot ali samo nekaterih njihovih elementov v kompozicijo določenega literarnega dela (Drndarski 1978: 18). Osrednja junakinja Tonina[30] se namreč bori proti povsem zemeljskim silam: omejenosti in hudobnosti ljudi, zaslepljenih od političnega sistema. Obrat od mitske Istre k realistični in konkretni ni tako radikalen, da ne bi mogli v njem začutiti ostankov vaške skupnosti, osnovne družbene sredine prejšnjih Tomšičevih besedil. Ta je tudi izvir pravljic in fantastičnih zgodb, razporejenih po celem romanu. Njihov povezovalni okvir tvori pripovedovanje – Tonina in njene sojetnice si na takšen način v zaporu krajšajo in lajšajo čas. Dogajalna statičnost preusmeri pripovedno pozornost na literarne osebe. V romanu značajev (prostitutke, izdajalke, morilke, tatice, zastrupljevalke, politične zapornice, pazniki) so liki predstavljeni kontrastivno: vsaka značajska slabost zapornice še bolj osvetli Tonine vrline. Klasična karakterizacija je postopna: zunanji opis jetnic pove veliko o njihovi psihološki zasnovi. Ker pa je tretjeosebna pripoved zožana na Toninino perspektivo, se ženske predstavljajo večinoma same: z resničnimi ali lažnimi zgodbami. Njihovo obnašanje in dopolnilne (ponavadi skrivne) zgodbe iz preteklosti ostalih pa ustvarijo pravo podobo literarnih junakinj. Zatekanje v preteklost (spomine) in izredni vitalizem ohranita Toninino psihično zdravje, ki so ga v zaporu največkrat ogrožali. Motivno je boj za preživetje izražen v mrzličnem umivanju telesa in potrebi po gibanju (Tonini niso dovolj obvezni sprehodi, nenehno koraka po celici). Antonija Pavlič je namreč Šavrinka, zato je hoja njeno bistvo, pot pa kot osrednji kronotop povezuje vse tri Tomšičeve »istrske« romane (*Šavrinke, Óštrigéco, Zrno od frmentona*). Popotniški status glavnih oseb vseh treh

---

[29] V projektu so mladi raziskovalci z Oddelka za sociologijo na Filozofski fakulteti poskušali odgovoriti na mnoga vprašanja o kulturnih in ekoloških spremembah vsakdanjega življenja v Istri (Saksida 1994: 15).

[30] Njena karakterizacija črpa iz ljudske pravljičnosti pri črnobeli konfrontaciji likov in zakonu polarizacije (to Lüthijevo označitev sem prevzela po Tancer-Kajnih 1993: 34). Prizadeva si urediti in uravnotežiti svet oziroma ustvariti protiutež nejasni in preteči stvarnosti (Lüthi 1947: 106). Ostalih značilnosti ploščatih pravljičnih likov (tipizirane osebe brez individualnih lastnosti in čustvenega sveta so samo nosilci močno izpostavljenih lastnosti, ki so udejanjene v skrajno nasprotnih pravljičnih figurah, njihove lastnosti pa projecirane na dogajanje – (Tancer-Kajnih 1993: 34)) pisatelj pri karakterizaciji Tonine ni upošteval, zato je le delno ljudsko pravljična oziroma sodobno pravljična.

primerjanih romanov je drugačen. Boškinov potovalni nemir ni vezan na zagotavljanje eksistence, ampak na pravljično izbranost in določenost. V *Šavrinkah* (1985) so etnografske zgodbe o potovanju »jajčaric« med obema vojnama povezane po dogajalni pripovedni osi, v *Zrnu od frmentona* pa so samo retrospektivno gradivo. Na poti domov Šavrinka Katina (glavna oseba v *Šavrinkah*) zagleda neznansko povečavo Šavrinke, to videnje ohrani svojo simboličnost[31] še v ostalih Tomšičevih delih. Šavrinka namreč postane simbol notranje nezmotljivosti pri premagovanju sveta oziroma simbol človekove združitve (Cergol-Bavčar 1993: 784) z večnostjo. Tu se torej napaja pravljična moč Tonine (*Zrno od frmentona*), harmonično ujeta v krščansko[32] moralno čistost ženskematere. Duhovna rast prave Šavrinke poteka samo v pozitivno smer, vsako odstopanje od moralnega kodeksa se didaktično kaznuje. Hudobne, spletkarske in značajsko šibke Šavrinke Tomšič izrine iz njihove sredine z izgovorom, da je niso več vredne. V primerjavi z negativnimi stranskimi liki je Toninina krščanska etika neomajna, saj ji uspe celo premagati sovraštvo do krivcev ter pokazati sočutje tistim, ki ga niso vredni.

Tonina zlahka premaguje nečloveške napore (kot v pravljicah) tudi zaradi nezavednega stika z arhaično skupnostjo in naravo. Delovanje magičnih, onostranskih sil napovedujejo slutnje, naključja, sanje, znamenja. Tistim, ki niso odtujeni od zemlje in vere, lahko znamenja[33] pomagajo in jih obvarujejo pred nesrečo ali smrtjo. Močno idealizirana podoba matere (opravlja drugačno socialno vlogo kot v tematsko podobnih Prežihovih *Samorastnikih*) še dodatno povzdigne Tonino iz

---

[31] Šavrinke so bile »potovke« oziroma pogumne prekupčevalke z jajci med Istro in Trstom, hkrati pa glavne prehranjevalke družine. »Pri tem se je dejanska zgodovinska oseba zaradi težkega življenja čedalje bolj mitologizirala, jajčarica pa je postajala zgolj Šavrinka – v smislu identifikacije (kot doživljanje lastne preteklosti) in prezentacij simbola (kot predstavitev sebe, torej območja med Rižano in Dragonjo), s svojo dejansko in ponotranjeno zgodovino navzven.« (Rogelja, Ledinek 1997: 141) V Šavrinki so današnji slovenski Istrani našli v realni zgodovini osnovan ideal preteklosti. V času novih meja je nastala potreba po samoidentificiranju slovenskih Istranov proti Hrvatom in Italijanom, obenem pa tudi proti ostalim slovenskim pokrajinam. Pogoj za simbolizacijo pa je vedno hiperbolizacija in idealizacija (Rogelja, Ledinek 1997: 142). Tudi same Šavrinke se zavedajo svoje notranje moči. Tako Tonina v pogovoru oziroma samopredstavitvi reče, da so Šavrinke: »Od kamna, od zemlje, ma anka od zvezd.« (*Zrno od frmentona*: 339).

[32] Katoliški moralizem je viden v stopnjevanju čustvene razklanosti ob moralnih in fizičnih napakah ljudi v zglednih zgodbah, kjer so »grešniki« kaznovani ali pa se sami spokorijo. Paraboličnі učinki implicitnega ali eksplicitnega nauka, odkritega na zgodbeni ravnini, temeljijo na emocionalni napetosti skrajnih situacij, predvsem na izboru nedolžne žrtve. Ta je ponavadi vzorna mati ali naivni otrok: Mihelca, Filip, Tonina, Simon, Miro Poč… Na bralčev čut usmiljenja in vrednotenja vplivajo tudi opisi pomanjkanja. Njihova krona je anekdota o koruznem zrnu, po kateri dobi roman celo naslov. Dogajanje poseže dva rodova nazaj (Tomšičev značilen postopek arhaizacije), ko je Toninin ded moral pri bogatem kmetu tri dni orati za eno samo koruzno zrno (zrno od frmentona). V treh letih pa so iz njega pridelali toliko koruznih zrn, da so z njimi posadili celo njivo.

[33] Po drugi svetovni vojni Tonina ostane jajčarica (druge zaposlitve tako ne bi našla), čeprav je postalo trgovanje po razdelitvi ozemlja na cono A in cono B kar naenkrat prepovedano. Šavrinke so se tako »spremenile« v tihotapke in »protidržavne elemente«. Ker pa jo samo zaradi nezakonite trgovine ne bi mogli toliko časa zadržati v zaporu, so jo po nedolžnem obsodili še za »kontrabant«. Njeno težko življenjsko pot že na začetku romana napove jata nenavadno splašenih golobov in hude sanje. Pred nesrečo na poti v Trst posvarita Tonino čudna negotovost in stokajoči zvon, v jezik psihologije prevedena kot nadnaravna intuicija in parapsihološka dejavnost.

običajnosti. Njen primarni vitalizem je tudi prispeval k pravljični karakterizaciji Tonine, še prej pa Katine (Šavrinke). Obe ženski premagujeta nečloveške napore, njune težave večkrat razrešijo naključja, v zgodbo vgrajena kot prehitri preskoki iz ene pripovedne situacije v drugo. Nemotiviranost nekaterih dogajanj, črnobela karakterizacija, pravljični zasuki zgodbe in stalni antagonizem dobrega in zla so formalni pravljični elementi Tomšičevega romana, vsebinske pa vnese zgodbeni okvir pripovedovanja (vraž, pravljic, nenavadnih zgodb). Nepredelana pravljična perspektiva bi vodila k enodimenzionalnemu dojemanju sveta (razlaga ga A. Goljevšček (1991: 44)), ki pa se mu Tomšič (spet) poskuša izogniti z racionalno skepso, vdelano v tretjeosebno pripoved. Pravo zaupanje v nadnaravne sile je prisotno samo v pripovedovanju zgodb, saj je utemeljeno v arhaičnem verovanju istrskih pripovedovalcev. Avtor shematično, kot ljudski pripovednik, napoveduje: »To štorijo je Tonini pravil Valerijo iz Puč« (188); »Tako ji je govoril« (189); »Nono Pavlo je večkrat pravil Tonini« (196); »Čujte, jaz vam bom povedala, kar nisem nobenemu« (197); »Tudi Albinu Primožiču se je zgodilo nekaj podobnega« (179); »Te zanima, zakaj sem tu? Ben, posluši!« (192).

Na drugačen način vstavlja pravljice v svoj roman ***Nekdo je igral Klavir*** (1997) **Boris Jukić** (1947). Tudi ta primorski pisatelj v okvirno zgodbo[34] (metazgodbo – Bošković-Stulli 1994: 98) pripovedovanja (glavni protagonist pripoveduje različne pripetljaje, zapisuje in preoblikuje pa pravljice) vplete ljudske pravljice. Njihove pripovedovalce ali zapisovalce pa odreši kakršnekoli zavezanosti arhaičnim verovanjem, ker izžene iz besedila vsakršno fantastiko ali mistiko. V romanu ne gre več za prisvajanje pravljične perspektive, ampak za modernistično izrabo že obstoječih besedil (ljudskih pravljic). Pravljice na začetku fragmentarnega romana predstavljajo homogen, samozadosten svet, ki se z modernističnimi postopki (asociativni nizi, razbita časovna logika, uvajanje sanjskih prizorov, kolažna tehnika lepljenja različnih – neuravnoteženih – dogodkov, razdrobljena zgodba) vztrajno sesuva. Pisatelja so namreč pritegnile samo krajevnočasovne[35] določnice pravljice in nostalgično razpoloženje, ki ga z evokacijo arhetipskega, mitskega in (minulega) otroškega zanašajo v roman.

Erotizacija pravljic je izpeljana kot v popularni književnosti (natančno jo popisuje Bacchilega 1997: 127). Najbolj omejeni, zavrti ali čednostni literarni liki obstajajo v pravljici samo zato, da se jih spolno izkoristi oziroma zapelje v spolni akt – njihova implicitna erotična logika se naslanja na Freudovo spoznanje (pripovedovalec ga v uvodu romana sam razkrije) o zatrtosti spolne energije, ki jo lahko

---

[34] Romaneskni okvir je zgodba o hiperseksualnem junaku, ki zbira pravljice, kocka in nagovarja ženske, dokler ena izmed njegovih deklet ne zanosi. Vanj je vloženih veliko zgodb in pravljic, ki jih v diktafon govorijo različne osebe. Hermetičen roman kljub pravljicam ohranja osnovno erotično razpoloženje oziroma temo ostalih Jukićevih romanov: *Ukleta graščina,* 1980; *Mavrica in kukavičja pesem,* 1985. Metazgodba deluje (kot v ljudski pravljici) kot stiliziran, pa tudi zaigran del zgodbe (Bošković-Stulli 1994: 99–101), delno celo sugerira določen pomen ostalim fragmentom.

[35] Časovna nedoločljivost in pastoralnost podeželskega okolja sta značilni za vse Jukićeve fragmente: pravljične in nepravljične. Vseeno pa je časovna odprtost bolj vztrajna kot prostorska, saj iz krajevnih opisov lahko uganemo tolminsko okolje, predvsem tamkajšne hribovske vasi.

vedno sprožimo. Vneto ponavljanje istih obrazcev (kot v pornografskih priredbah znanih pravljic: *Sneguljčica, Rdeča kapica, Trnuljčica* – in filmskih ali stripovskih izvedbah) zapeljevanju v pravljicah (kot tudi v ostalih erotičnih fragmentih romana) izbriše bistvo erotike.[36] Različne ljudske pravljice so erotizirane na podoben način. Pripovedovalec jih začne govoriti v diktafon, a mu jih zunanje okoliščine ali preusmerjen tok zavesti prekinejo. Na brisanje besedilnih/pravljičnih meja poleg erotizacije vpliva tudi vstavljanje novih elementov ali nerazvidno stapljanje starih. Tako težko poimenujemo pravljično medbesedilno osnovo – najbolj prepoznavne so ljudske pravljice: *Janček Ježek, Pepeluhar, Pravljica o lisici, Kaj je najlepše, najmočnejše in najdebelejše na zemlji* – (*Ljudske pripovedi* 1972: 261–263). Zadnja pravljica zaradi raztegnjenosti čez celotni erotični roman (od str. 25 do 226) predstavlja osrednji pravljični okvir. Njeno pripovedovanje je zadrževano z vračanjem nazaj oziroma popravljanjem že izrečenega. Kljub erotičnim modifikacijam je pravljica ohranila svoje glavno sporočilo: revno dekle s pametjo premaga bogatega kmeta in prekine njegovo tožbo, hkrati pa si pridobi sodnikovo naklonjenost in ljubezen. Ko se z njim poroči, se pred zadnjo preizkušnjo spet reši na isti način: s pametjo. Ženska je tako dvakrat razvozlala uganki: kaj je najlepše, najmočnejše in najdebelejše na svetu ter kaj najbolj potrebujem, ljubim in s čim se najraje igram. Jukić se je tej pravljici najbolj posvetil, širil je predvsem odnos revna hči : oče (z incestom), zadnjo uganko pa je pustil nerazrešeno: »Nikdar sodnik zvedel ni, s kom najraje se igra in koga najraje ima. Tako je srečno živel do konca svojih dni.« (226) Nabuhlost zapeljevanja na zgodbeni ravni prehaja tudi na zunajbesedilno razmerje pripovedovalec – bralec. Na vsak način hoče prvoosebni pripovedovalec, ki neopazno prehaja v tretjeosebnega, pritegniti bralčevo pozornost (ga zapeljati), zato se celo obrne nanj kot personificirani prvoosebni (vsevedni) pripovedovalec. Ko se začnejo proti koncu romana vse hitreje odvijati pravljične in nepravljične zgodbe, skrajni pripovedni manierizem[37] ni več selektiven, posveča se tudi najmanjšim podrobnostim in »pozabi« na izhodišče ali pomensko jedro. Tudi njegova protiutež – pogovorni vulgarizem[38] – ga ne razgiba dovolj.

---

[36] Erotična literatura poudarja erotično napetost in trajanje ter zavlačevanje končne realizacije. Postopnost in pomenska nasprotja vzpostavljajo dramatičnost, ki pogojuje navzočnost klimaksa. Mimezisu se erotični zapis odmika z estetsko refleksijo in kognitivnimi jedri. Tako se omeji identifikacijski princip, ki pri pornografiji agresivno usmerja bralčevo percepcijo. Vizualne soodnosnice (stisk roke, dotik, poljub) morajo paziti, da si duševnost elegantno podrejajo, a je s tem ne izključijo (Zupan Sosič 1996: 66–68).

[37] Zapleteno, ponarejeno arhaizirano (pri branju si moramo pomagati vsaj s Pleteršnikovim slovarjem) in preobloženo predstavljanje ponovljivih pripovednih zasnov, situacij in zgodb oblikuje vsebinski in stilni manierizem. V njegovem kontekstu tudi avtorefleksivna ironija zvodeni: »okrog jezera pa breze rasejo, breze, same breze, ob bregu je griček, na gričku cerkvica, bela cerkvica, cukrček od cerkvice…« (74) Jukić okvire in apokrife dosledno meša in pripoveduje eno ob drugem; iz drobnih fragmentov moramo vedno znova (kar ni vedno lahko) rekonstruirati trenutno pripovedno lego (Bogataj 1998: 13).

[38] S kletvicami in jezikovno brutalnostjo želi Jukić demitologizirati pravljično strukturo, predvsem pa njen srečen konec. Npr. v pravljici o lisici in drozgu lisica prevara drozga, nato ga še prekolne: »Meni ne bo nihče jagod kradel! Drozg že ne, pizda mu materna!« (136).

Osrednja sestavina nepravljičnih prizorov je govor (monolog, dialog). Bralčevo recepcijo otežuje nedosledno zapisovanje premega govora (podobno kot v Deklevovem *Pimlicu,* Čarovi *Igri angelov in netopirjev* ter *Milovanju* N. Kokelj ni dvopičij in narekovajev). Bralni ritem je s tem pospešen, bralci pa prisiljeni, da pogledajo nazaj in preverjajo govorne vrivke, saj izgledajo zelo pretrgani in monološki. Govorna komunikacija je tudi glavno sredstvo karakterizacije, ki ostro ločuje moške in ženske like. Ženske oziroma dekleta govorijo zelo malo, ne dajejo nobenih pobud, kratko odgovarjajo na vprašanja. Patriarhalna zavezanost družini jih je namreč naučila poslušnosti, ubogljivosti, pasivnosti, prestrašenosti in sramu. Ženska podoba (tipična za Jukićeve romane, razen za zadnjega *Pardon, madame,* 1999) je torej arhaična, takšna, kakršno zrcalijo tudi ljudske pravljice (Bacchilega 1997: 6): pametni in marljivi fantje, garaška in nesvobodna (od nekoga odvisna) dekleta ter lepo vzgojeni otroci. Govorna blokada je značilna tudi za hribovske moške, če čutijo socialno, intelektualno, starostno ali značajsko premoč nad sabo. Vpogled v proces literarnega ustvarjanja je bralcem simuliran z več različicami ene pravljice ali z njeno prekinitvijo in s kasnejšim nadaljevanjem. Napovedi o tem, da se pravljice pripovedujejo, narekujejo, zapisujejo in erotizirajo, so enakovredne samim »apokrifnim« izvedbam. Modifikacija pa se poloti tudi pripovedovalca, katerega negotovost postane večkrat eksplicitna: »No, vran zaokroži, se spusti in sede na sleme, na konec nad vhodom, pozorno se ozira, očitno iščoč sledi, ker ni mogel očem verjeti, na koncu vzpne krila in zaplivka v nebo, mašnik pa v beg. Kdo je to? Menda ne jaz? Šibam na žive in mrtve in nič me ni sram.« (174)

Dvom v linearnost zgodbe in tipična modernistična obrnjenost k jeziku (igra z jezikom ustvari številne leksikalne amplifikacije; pogovorni in narečni izrazi ter arhaizmi in neologizmi) sta pravljicam odvzela njihovo arhaično moč. Zgolj preigravanje z njimi prisega na igro in pravljico kot njeno literarno možnost. Čeprav na začetku (v motu) pisatelj napove, da je v njej resnica,[39] mu seveda ta ni pomembna toliko kot sama literarnost.

Sodobne pravljice se kot strukturni elementi pojavljajo tudi v romanu **Sanje Pregl** (1970) ***Tanaja*** (1996). Formalno in vsebinsko jim je najbolj podobnih petindvajset osnovnih zgodb, ki si sledijo po abecednem redu.[40] Sporočilno neuravnotežene pravljice usmerjajo k plitvi enoplastnosti tudi začetna pojasnila (naslova) ali naslovne teme v oklepaju, ki naj bi delovala kot moto.[41]

[39] Na zadnji strani romana (246) to eksplicira takole: »Resnica pa, hej, resnica zna biti pretežka in zato so, zlato moje, zato so pravljice in sanje in igra in vino.«

[40] Preigravanje z modeli pravljic v *Tanaji* ni tako zapleteno, kot je bilo v modernističnem romanu *Nekdo je igral klavir*. Pravljice (ali pravljične zgodbe) so glede na prvo črko abecede nanizane od A do Ž, prva (z naslovom Abeceda) pa s temo pomnoževanja črk napove glavno kompozicijsko načelo povezovanja pravljic ali pravljičnih zgodb: ponavljanje. Leto ima drugačno vlogo kot v pravljicah, kjer potrjuje moč oziroma pogum protagonista, v *Tanaji* pa samo variira iste/enake vsebinske elemente.

[41] Nekaj uvodnih pojasnil v oklepaju: Barva (»Barva je zame dobra volja.« str.10), Cilj (»Cilj je tisto, kamor vodijo vse poti, če si zadosti močan, da vztrajaš.« str. 19). Čevlja in deklica (»Kaj, kaj je čeveljčevelj je tisto, kar si obuješ na nogo, seveda. In deklica, to sem jaz.« str. 37); Energija (»To je tisto, kar vidiš, da se pretaka, ko sta dva zaljubljena.« str. 46).

Iskanje identitete in potrjevanje individualnosti vnese v pravljične zgodbene okvirje sodobno tematiko (kot je značilno za sodobno umetno pravljico) – ravno tu vsebinski element združuje tudi kratke zgodbe, ki nimajo klasičnega pravljičnega začetka (nekoč, nekje), imajo pa podobno strukturo. Tudi v njih shematizirani človeški odnosi premostijo tipični generacijski prepad v korist otrok, zmernejših, dojemljivejših in pametnejših od staršev. Anonimnost literarnih oseb (Lüthi jo navezuje na ploščatost pravljičnega značaja – V: Tancer-Kajnih 1993: 34) povzroči okrepitev občih poimenovanj: dedek, babica, deček, deklica, mamica, ljubica, prijatelj, miličnik, gospodarica. Stvari in živali so personificirane in vplivajo na boljše razpoloženje literarnih likov, vendar zanje niso usodne. Na prvi pogled izgleda pravljično tudi hlastanje po sreči, ki je zajeto v podobo izgubljenega raja (izbrana hrana in brezdelje), kjer ga trivialni ljubezenski obrazci hitro razkrinkajo. Popreproščeni hedonizem se namreč začne ponavljati v številnih stereotipnih predstavah romantičnosti: lepo oblečena neznanca (moški in ženska) se zbližujeta pri večerji ob svečah in poltihi glasbi. Počasen (erotičen) ples in nočni sprehod ju napeljeta k ljubljenju. Ta večerna ljubezen se zjutraj seveda ohladi, a se ob naslednjem (istem) večernem scenariju (a z drugim moškim) spet razplamti na isti način. Pisateljica »edinstveno« in intenzivno ljubezen v vseh situacijah podobno interpretira: »Ona začuti neko energijo. Pretaka se med vama. Pa ne ve, če se ji to morda samo dozdeva. Tudi ti čutiš energijo.« (85) V podobnih emocionalnih vrhuncih romana frazerski besednjak najbolj naraste, začini pa se še s patetično sentimentalnostjo. Tako variacije[42] zgodb, ki hočejo izpeljati osnovno zamisel – svojskost in svobodo nezakonske matere – nasedejo na čeri konvencionalnosti, ki so se jim skozi ljubezensko zgodbo motivnotematsko upirale.

Pravljičnost *Tanaje* temelji na shematizmu enostavnih in predvidljivih zgodb, časovnem in krajevnem oddaljevanju (nekoč, nekje), občnem poimenovanju in hitrih vsebinskih preskokih. To, kar je v ljudski pravljici implicitno (želja po sreči), je v sodobnih pravljicah Preglove eksplicirano v najstniškem umovanju. Predmeti in pojmi (abeceda, barva, hiša, norost, list papirja…), čeprav personificirani, ne prinašajo čudežnosti ali fantastičnosti, kar je značilno tudi za vse njene literarne osebe. Pravljično fantastičnost sta v roman devetdestih let vnesla Tomšičeva romana (najbolj *Óštrigéca*), Jukićev roman pa ji je z dosledno erotizacijo modificiral presenetljivost nenavadnosti v zgolj literarno erotično igro.

Prisotnost pravljice v literaturi ob koncu tisočletja je potrdila priljubljenost[43] te najpogostejše vrste ljudskega pripovedništva tudi v Sloveniji, hkrati pa pokazala možnost novega žanrskega poimenovanja – pravljični roman. Pravljična perspektiva in določujoča pripovedna ravnina, zgrajena na shematični dinamiki boja med

---

[42] Roman je sestavljen iz stoene kratke zgodbe, ki so zaključene, skupaj pa tvorijo zgodbo o Tanaji, njenem nezakonskem (a zaželjenem sinu) Taneju in njegovem neznanem očetu Tanaju. Nenavadna zunanja zgradba romana in nekaterih pravljičnih zgodb postaja zaradi tolikšne množičnosti in ponovljivosti le nefunkcionalna dekoracija. Takšen je tudi paralelizem členov, ki je sicer ritmotvoren, a zaradi vsebinskojezikovnega minimalizma moteč in banalen: »Bil je božični večer. Na ta večer so vsi s prijatelji. Ali z družino. To je družinski praznik. Praznik, ko so ljudje skupaj. Ljudje, ki se imajo radi.« (97).

dobrim in zlim, sta v pravljičnih romanih tako organizirali besedila, da je postala v njih prevladujoča pravljičnost. Ta je kljub dvostopenjskosti izpeljanega besedila zadostovala za poimenovanje (pravljični roman), čeprav je pravljične shematizme razrahljala žanrska hibridnost (npr. *Zrno od* frmentona je pravljični, družbenokritični in psihološki roman). Fantastičnost sodobnih pravljičnih besedil se je napajala iz ljudske pravljice. Podredila se je nareku pravljičnih konvencij: predvidljivost čudežne zgodbe, junakova izbranost in določenost za (pravljično) nalogo, antropomorfizacija žive in nežive narave, težko določljiva prostorsko-časovna umestitev. V pravljičnih romanih (*Óštrigéci*, *Zrnu od frmentona*, *Nekdo je igral klavir*, *Tanaji*), spoju ljudske in sodobne pravljice ter nekaterih romanesknih žanrov, je pravljičnost potrdila Tomšičevo (1999: 1173) misel o pravljici: »Pravljice so resnična uspešnica vseh časov, so didaktično branje, a hkrati umetnost v najžlahtnejšem pomenu.«

Literatura

Freidmar Apel, 1978: *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur theorie und geschichte des Kunstmärchens*. Heidelberg.

Brian Attebery, 1991: Fantasy and the narrative. *Style 1*. 28–44.

Cristina Bacchilega, 1997: *Postmodern fairy tales. Gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania press.

Siegried Becker in Gerd Hallenberger, 1993: Konjunkturen des phantastichen. Anmerkungen zu den Karrieren von Science Fiction, Fantasy und Märchen sowie verwandeten Formen. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 92. 141–155.

Bruno Bettelheim, 1979: *Značenje bajki.* Beograd: Prosveta.

Vladimir Biti, 1981: *Bajka i predaja, povijest i pripovijedanje.* Zagreb: Liber.

Matej Bogataj, 1998: Boris Jukić: Nekdo je igral klavir. *Delo* 103. 13.

– – 1994: Preganjana nedolžnost. Marjan Tomšič: Zrno od fermentona. *Delo* 63. 5.

Maja Bošković-Stulli, 1994: Pričanje o pričama. *Umjetnost riječi* 2. 97–111.

– – 1982: Bajka. *Umjetnost riječi* 12. 111–123.

Ines Cergol-Bavčar, 1993: Prozni opus Marjana Tomšiča. *Dialogi* 6/7. 110–113.

Amaryll Beatrice Chanady, 1985: *Magical realism and the fantastic. Resolved versus unresolved antinomy.* New York, London: Garland publishing.

Teresa Dobrzynska, 1974: Die Metapher im Märchen. Walter Kroll, Aleksander Flaker: Literaturtheoretische Modele und komunikatives System. *Skripten Literaturwisenschaft* 4. 261–297.

Mirjana Drndarski, 1978: *Narodna bajka u modernoj književnosti.* Beograd: Nolit.

Slavko Gaberc, 1998: Marjan Tomšič. *Sodobnost* 5. 328–340.

---

[43] Pravljici se je zmanjšalo občinstvo le ob vzponu meščanstva, ko je postala predvsem literatura za otroke (Goljevšček 1991: 52), njena popularnost v (severni) Ameriki in Evropi pa je skokovito narastla v drugi polovici 20. stoletja. Njene različice so vzgajale otroke in zabavale odrasle v risankah, šalah in reklamah (Bacchilega 1997: 2). Naraščajoče število odraslih ljubiteljev pravljic je vedno bolj zahtevalo vrnitev k prastarim in znova ponavljajočim se izkušnjam človeštva, kar je prišlo v ospredje preko profesionalizacije (rudi potrošniške komercializacije) pravljičnega pripovedništva (Graevenitz 1975: 149). Različne preobrazbe in prilagoditve pravljice so poskrbele za nihanje prepoznavanja in razumevanja pravljičnosti, kar je bilo za pravljico značilno že od romantike naprej.

Alenka GOLJEVŠČEK, 1991: *Pravljice, kaj ste?* Ljubljana: MK. (Zbirka Kultura).

– – 1986: Vrednostne konstante v pravljicah. *Sodobnost* 6/7. 683–686.

Gerhart von GRAEVENITZ, 1973: *Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Sabina GRAHEK, 1995: Fantastično, pravljično in nonsensno. *Otrok in knjiga* 39-40. 24–37.

Dragutin HORVAT, 1986: Umjetnička bajka – pokušaj genološkog određenja. *Umjetnost riječi* 4. 341–358.

Marko JUVAN, 2000: *Intertekstualnost.* Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 45).

Volker KLOTZ, 1970: Weltordnung im Märchen. *Neue Rundschau* 1. 2–12.

Marjana KOBE, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost. Fantastična pripoved.* Ljubljana.

Metka KORDIGEL, 1991: Pravljica in otroška fantazija. *Otrok in knjiga* 32. 34–42.

– – 1994: *Znanstvena fantastika*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 41).

Janko KOS, 1995: Pravljica. *Enciklopedija Slovenije.* Ljubljana: MK. 227.

Monika KROPEJ, 1995: *Pravljica in stvarnost. Odsev stvarnosti v slovenskih ljudskih pravljicah in povedkah ob primerih iz Štrekljeve zapuščine*. Ljubljana: ZRC SAZU.

Andrijan LAH, 1991: Marjan Tomšič: Óštrigéca. *Srce in oko* 30. 532.

Friedrich von der LEYEN, 1958: *Das Märchen.* Heidelberg: Quelle&Meyer.

Ljudske pripovedi, 1972. Ljubljana: MK. (Zbirka Naša beseda).

Max LÜTHI, 1947: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Bern.

– – 1976: *Märchen.* Stuttgart.

Marija MERCINA, 1992: Boškinova vrnitev. Marjan Tomšič: Óštrigéca. *Primorska srečanja* 139. 789, 790.

Marija MITROVIĆ, 1987: Pravljica in legenda v prozi socialnega realizma. *Obdobja* 7. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 323–329.

Martina OROŽEN, 1983: Oblikovno-pomenske preobrazbe ljudskih slovstvenih oblik v knjižni pravljici, legendi in pripovedki na koncu stoletja. *Obdobje* 4 (Simbolizem). Ljubljana. 97–115.

Darja PAVLIČ, 1994: Umetnik deluje kot kristal. Intervju z Marjanom Tomšičem. *Literatura* 35. 36–47.

Vladimir PROPP, 1982: *Morfologija bajke.* Beograd: Prosveta.

Nataša ROGELJA, Špela LEDINEK, 1997: Šavrinka kot oseba in simbol. *Etnolog* 7. 131–143.

Janez ROTAR, 1976: *Povednost in vrsta pravljice, balade, basni, povesti*. Ljubljana: MK.

Iztok SAKSIDA, 1994: Od Črnega Kala dol je drug svet, ne? Pogovor: V koprskem in tržaškem zaledju nastaja projekt z naslovom »Med razvojem in tradicijo«. *Primorske novice* 15. 15.

Marija STANONIK, 1997: Slovenska avtorska pravljica v prvi polovici 20. stoletja. *Slavistična revija* 1-2. 67–84.

Zlata ŠUNDALIĆ, 1991/92: O aktualizaciji pravljic v umetni književnosti. *Jezik in slovstvo* 6. 149–157.

Darka TANCER-KAJNIH, 1993: Slovenska pravljica po drugi svetovni vojni. *Otrok in knjiga* 36. 5–13; 38. 33–38.

Zora TAVČAR, 1993: Delež Primorske v slovenski literaturi. *Dialogi* 67. 12.

Marjan TOMŠIČ, 1999: Literatura na pragu novega tisočletja. Oglata miza. *Sodobnost* 12. 1153–1173.

Tomo VIRK, 1996: *Slovenski roman in Evropa. Usoda slovenskega romana v dobi postmodernizma*. Doktorsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Franc ZADRAVEC, 1972: *Zgodovina slovenskega slovstva* VI/1. Maribor: Založba Obzorja.

Aleksander ZORN, 1991: Opojni časi brezmejne literature. *Vidčevo sporočilo. Slovenska nova proza*. Ljubljana: MK. 215–232.

Alojzija ZUPAN, 1996: Užitek branja in pisanja. Razmišljanje ob Svetinovih erotičnih pesmih. *Literatura* 58. 64–88.

Milojka ŽIŽMOND-KOFOL, 1994: Pravljica o Tonini. Zrno od frmentona Marjana Tomšiča. *Primorske novice* 4. 29.

SUMMARY

In the second half of the 20th c. the interest in fairy tales grew in Europe and America, expressed in adaptations of folktales, their modernization or the incorporation of fairy-tale elements into other literary genres, and production of contemporary, from the genre point of view, hybrid fairy-tale texts.

Fairy tales are included in the contemporary Slovene novel of the 1990's in two ways: as a framework for the story or/and the story element and as a structural variegation or, rather, semantic condensation. In the latter case (N. Kokelj: *Milovanje*, 1998; F. Lainšček: *Namesto koga roža cveti*, 1991; and T. Perčič: *Harmagedon*, 1997) the fairy tale has lyrical and demythologizing role, in the former it determined a new genre term, i.e., the fairy-tale novel.

The fairy-tale perspective and the determining narrative plane, based on the schematic dynamics of the conflict between the good and evil, organized the text of four fairy-tale novels (*Óštrigéca, Zrno od frmentona, Nekdo je igral klavir, Tanaja*) in such a way that the fairy-tale features became prevalent in them, although the fairy-tale schematisms were loosened by the genre hybridness (e.g., *Zrno od frmentona* is a fairy-tale, socio-critical, and psychological novel).

For a transparent analysis of the special position of the fairy tale in the contemporary Slovene novel the author first separated the folk fairy tale from the contemporary (that is, art, literary, artistic, modern) one, and at the same time briefly surveyed their interconnection in Slovene prose from Realism to Postmodernism. Contemporary fairy-tale novels have taken into consideration the fairy-tale conventions of the folk fairy tale: predictability of the fairy-tale story, the fact that the main character is chosen and destined for his (fairy-tale) task, anthropomorphization of animate and inanimate nature, indefinite place and time. Slovene fairy-tale novels, like the contemporary fairy tales of the 20th c., turned the inner harmonic order (the folktale takes place on a single level, on which reality and magic form an inseparable whole) into the existential uncertainty of the modern character. The modern fairy-tale formula is a reduction of magic because of the proliferation of modern issues and/or their new (intertextual) connection.

In *Óštrigéca* (1991) by Marjan Tomšič (1939) action takes place in two independent areas (what is characteristic of the fantastic literature–Chanady 1985: 5) of fictional reality: one is archaic Istria with its beliefs and magic, the other is the action scene of those characters who persistently reject the fantastic and magic. The structure of Tomšič's second novel *Zrno od frmentona* (1993) relies on contemporary methods of including fairy tales into literary works, i.e., the incorporation of fairy tales in their entirety or only some of their elements into the composition of a literary work (Drndarski 1978: 18). The source of fairy

tales and fantastic stories, which are distributed throughout the entire novel, is still the archaic village community. The novel *Nekdo je igral klavir* (1997) by Boris Jukić (1947) has a different kind of incorporation of fairy tales. The frame story (the protagonist narrates about various events while recording and adapting fairy tales) includes folk fairy tales, which are eroticized. Contemporary fairy tales as structural elements also appear in the novel *Tanaja* (1996) by Sanja Pregl (1970), where magic is based on the schematism of simple and predictable stories, temporal and local distance (some day, some place), common names, and rapid jumps between topics.

All four fairy-tale novels, which combine folk and contemporary fairy tale with some novelistic genres, along with other contemporary Slovene novels, demonstrate the popularity of the fairy tale in Slovenia as well as prove that the oldest narrative genre can successfully renew traditional novelistic frameworks.

UDK 821.163.6.09
Matevž Kos
Filozofska fakulteta v Ljubljani

ŽUPANČIČ IN NIETZSCHE

Razprava evidentira in analizira najbolj značilna Župančičeva pesniška besedila in nekatere izjave, ki omogočajo razpravljanje o odmevih Nietzschejeve filozofije oziroma o tistem sestavu ideološko kulturnih in idejno estetskih prvin, ki ga povzema izraz ničejanstvo. Tematska sklopa, ki Župančiča najizraziteje približujeta Nietzscheju, predvsem v zbirkah *Čaša opojnosti* in *Čez plan*, sta kritika krščanstva in kult umetnika oziroma ustvarjalnosti.

The article records and analyzes the most typical of Župančič's poetic works and some statements that allow the discussion of the echoes of Nietzsche's philosophy or, rather, the system of those ideological-cultural elements and of ideas and aesthetics that are encompassed by the term Nietzscheism. The thematic complexes that brought Župančič closest to Nietzsche, particularly in the volumes *Čaša opojnosti* and *Čez plan*, are the criticism of Christianity and the cult of the artist and artistic creativity.

Nietzschejevo ime srečamo v večini primerjalnozgodovinskih razprav, ki si prizadevajo izmeriti literarno obzorje Otona Župančiča in v mreže tradicionalne literarnovedne pojmovnosti zajeti različne avtorje, ob katerih je, kar zadeva Župančiča, moč razpravljati o njihovem vplivu, recepciji in, ne nazadnje, odmevih. Po ustaljeni sodbi v Župančičevih literarnih besedilih poleg nekaterih imen slovenske poezije (Prešeren, Gregorčič, Aškerc) in izročila ljudskega pesništva (ob slovenskem še srbskega, hrvaškega in ukrajinskega) tako ali drugače *odmevajo* Heine in Goethe, po letu 1896, tj. po pesnikovem odhodu na Dunaj, zlasti Verlaine, Baudelaire, Dehmel, mlajši predstavniki tako imenovane »dunajske moderne« in Nietzsche, pozneje pa Verhaeren, Whitman in drugi (prim. zlasti Pirjevec 1959–1960; Mahnič 1964; Pogačnik 1987: 193–211; Kos 1979: 335–345; Kos 1987: 192–197). Po Župančičevih lastnih besedah, kakor jih je leta 1911 zabeležil Izidor Cankar v *Obiskih*, sta bila *njegova* avtorja tudi filozofa Bergson in Schopenhauer (Cankar 1969: 209). Nietzscheja, malce presenetljivo, ne omenja. Postavlja se nam lahko podobno, bolj ali manj naivno vprašanje kot ob Ivanu Cankarju in njegovem »molku« v zvezi z Nietzschejem; takšni pogovori – in *Obiski* Izidorja Cankarja niso bili nikakršna izjema – so nameč zvečine namenjeni ravno temu, da avtor s pomočjo spretnega spraševalca radovedni bralski javnosti pojasni, kolikor se to pač da, kaj je »pravzaprav« hotel povedati, zakaj je tako povedal, s čigavo pomočjo, kaj je bral v tej ali oni »fazi« svojega ustvarjanja itn. Preprosti odgovori na preprosta vprašanja, skratka. In če za odločujoč kriterij vzamemo Župančičeve izjave o samem sebi, Nietzsche ne sodi med pesnikove privilegirane avtorje.

Drugačno je stališče literarne zgodovine. Zagovarja ga – ne pa tudi podkrepljuje s tekstno empirijo – na primer Jože Mahnič v Matičini *Zgodovini slovenskega slovstva*. Ko Župančiča postavlja ob bok Cankarju, med drugim zapiše:

> V letih od 1897 dalje se je Cankar precèj ukvarjal tudi s sočasno pretežno neoidealistično filozofijo, zlasti z Emersonom, Maeterlinckom in Nietzschejem. Njihove eseje je ob koncu svojega življenja prebiral tudi Kette, toda pritegnili so ga le Maeterlinckovi. Mlademu Župančiču je bil nasprotno še najbližji Nietzsche, kasneje, v zrelih letih, pa ga je močno prevzela Bergsonova filozofija. (Mahnič 1964: 25)

Nietzschejev vpliv na Župančiča v slovenski literarni zgodovini še ni bil predmet samostojne razprave, vsaj ne natisnjene v knjižni ali revialni obliki,[1] zato pa je nemalo dragocenih podatkov, ki omogočajo lažje razumevanje Župančičevega odnosa do Nietzscheja, zbral Dušan Pirjevec v študiji *Oton Župančič in Ivan Cankar*. Pirjevec si v tej razpravi postavlja tudi vprašanje, »ali niso bile morda prav Nietzschejeve ideje tista zunanja spodbuda, ki je povzročila, da so se nekatere Župančičeve povsem prirodne težnje tako hitro uveljavile« (Pirjevec 1959–1960: 67). Vendar obenem že svari pred mehaničnim razumevanjem Nietzschejevega vpliva na avtorje slovenske moderne. Cankar in Župančič, pa tudi tedanji mladi nemški pisci, zlasti pripadniki »dunajske moderne«, tega, čemur Pirjevec pravi »Nietzschejeva ideologija« (Pirjevec 1959–1960: 5),[2] niso prevzemali kot zaokroženega »pogleda na svet«, temveč so pri soočanju z Nietzschejem bili selektivni, verjetno pa tudi *inovativni* (to je seveda lahko tudi posledica produktivnega »napačnega razumevanja«). Za Župančičevo srečevanje z Nietzschejevo filozofijo potemtakem bolj ali manj velja vse tisto, kar lahko ugotavljamo že ob Cankarju. Sicer pa Pirjevec, ne nazadnje, opozarja tudi na to, da imajo »Nietzschejeve ideje« svojo predzgodovino:

> Dolga je vrsta avtorjev od Schillerja in Chamforta pa do Stendhala in Emersona, pri katerih je našel Nietzsche marsikatero zelo pomembno pobudo. [...] Tako je morda tudi naš pesnik utegnil najti marsikatero misel, ki se izraža v njegovem etičnem idealu, pri avtorjih, ki nimajo nobene zveze z Nietzschejem. To velja zlasti za Emersona, ki ga je skoraj gotovo poznal, medtem ko ga je Cankar podrobno študiral. (Pirjevec 1959–1960: 75)

Ne glede na te, gotovo upravičene pomisleke Pirjevec takoj nato izreče svoj »pa vendar«. Zagovarja namreč stališče, da je, kar zadeva Župančiča in njegov odnos do Cankarjeve pasivnosti, »nekje v ozadju vendarle ravno Nietzschejeva ideologija« (Pirjevec 1959–1960: 76).

Pirjevec pripominja, da se izrazitejši sledovi Nietzschejeve filozofije kažejo predvsem v »vitalističnem in voluntarističnem imoralizmu«, ki pri Župančiču

---

[1] Prim. dipl. delo Andreje Mohar *Župančič in Nietzsche* (Mohar 1984).

[2] Pirjevčeva sintagma »Nietzschejeva ideologija« meri morda na »ničejanstvo«, ne pa na Nietzschejeva besedila sama po sebi – razen če seveda Pirjevec v Nietzscheju bolj kot filozofa vidi ideologa. Vendar se zdi, da bi bilo takšno poimenovanje problematično oziroma bi zahtevalo posebno argumentacijo, ki bi tematizirala podobnost/različnost *filozofije* in *ideologije*. Sicer pa je odpravljanje meje med obema pogost prijem marksističnih analiz družbenih razmerij, zlasti odnosov med, če uporabim ta besednjak, »ekonomsko bazo« in »družbeno nadstavbo«. O Nietzscheju ideologu je v tem kontekstu izčrpno razpravljal Georg Lukács, ko se je spopadal s tako imenovano »meščansko filozofijo« (prim. zlasti: Lukács 1960).

doseže vrh »v njegovi podobi ustvarjalca« (Pirjevec 1959–1960: 76). Pirjevec, sicer (so)urednik Župančičevega *Zbranega dela*, v tem kontekstu omenja tudi *Jeralo*, besedilo, ki ga je pesnik sam, kot beremo pri Izidorju Cankarju, imenoval »satirični epos« (Cankar 1969: 211). Nastajanje tega (nedokončanega) Župančičevega besedila ima daljšo zgodovino, ki sega v leto 1902, ko je avtor začel pisati prvo poglavje (izšlo je šele leta 1911 v *Ljubljanskem zvonu*, drugo poglavje pa že tri leta prej).

Na tem mestu me ne zanima podrobnejše ozadje nastajanje *Jerale*, temveč predvsem verzi, v katerih je ubesedeno pojmovanje umetnika in umetnosti, ob katerem bi morebiti lahko govorili o kakšnem izmed impulzov Nietzschejevega mišljenja. V *Intermezzu*, ki stoji med drugim in tretjim poglavjem (izšel je, prav tako v *Ljubljanskem zvonu*, leta 1915), je med drugim rečeno:

> Moj dragi, to ti je umetnik širokih potez,
> izravnanih tehtnic in zamotanih zvez:
> brezčutno mirnó
> iz trikotnika gleda vedno odprto oko
> pod seboj svetóv mušičji ples –
> ve sam, zakaj in čemu in doklej vse to?
> Kdor ustvarja, moj dragi, ta govori iz viharja,
> z nameni, z moralo in srečo se nič ne ukvarja,
> on trga in lomi in reže in gnete snovi –
> kaj to, če kdaj med prsti mu kaj zaječi!
> On pije navdušenje iz ognjenih čaš,
> zato je resnica, vidva pa oba sta laž! (ZD II: 112)

Tu morda ni odveč opozorilo na manj znano mesto iz Župančičevega opusa, ki ima posredno zvezo z *Jeralo*. Okrog leta 1903, ko se je pesnik že ukvarjal s svojim »satiričnim eposom«, je nastajala tudi psihološka črtica, ki, po besedah Jože Mahniča v opombah k pesnikovemu Zbranemu delu, »obravnava cankarjansko vprašanje skrajne, neusmiljene odkritosti do samega sebe« (ZD VII: 286). V Župančičevem besedilcu oziroma v odlomku, ki se je ohranil, stoji tudi (nedokončani) odstavek, ki se glasi takole:

> Nietzsche pripoveduje v svojem »Zaratustri« o človeku, ki si mora stopiti na glavo ali čez glavo, tega ne vem natanko. Sicer imam kot moderen človek njegovega Zaratustro v mezincu, a baš tisti list je iztrgan. In pri vojakih, na manevrih, po pet, šesturnem maršu, kadar me je jermenje ... (ZD VII: 286)

Tekst – če ga razumemo *tudi* kot prvoosebni literarnozgodovinski *dokument* in ne samo kot prvoosebno leposlovno *fikcijo* – potrjuje sodbo o posebnem mestu, ki ga je imel Nietzsche, predvsem seveda njegova knjiga *Tako je govoril Zaratustra*, med *modernimi*. Ponuja pa še nekaj argumentov v prid tezi o delni notranji povezavi med *Zaratustro* in *Jeralo* – vsaj kar zadeva navedene pesnikove besede o ustvarjalcu, ki gre kot nosilec elementarne moči čez moralne predsodke in je zato, če formulacijo zaostrim z Nietzschejevo pomočjo, »onstran dobrega in zlega«. Ta sintagma je v neposredni zvezi z Nietzschejevim stavkom iz tretje knjige *Vesele*

znanosti, ki zatrjuje, da je »Bog mrtev« (Nietzsche 1994: 2–3). Bog pa je za Nietzscheja predvsem *ime* za svet idej in idealov, se pravi za svet *nadčutnega*, ki od Platona naprej velja za pravi, *resnični* svet – v nasprotju s čutnim, tj. neresničnim, navideznim svetom. Kot pravi Nietzsche v uvodu v spis *Onstran dobrega in zlega*, je bila »najhujša, najdolgotrajnejša in najnevarnejša vseh zmot« v zgodovini filozofije

> Platonova iznajdba o čistem duhu in dobrem na sebi [...] Tako spregovoriti o duhu in o dobrem, kakor je storil Platon, se vendar pravi postaviti resnico na glavo in zatajiti *perspektivnost*, sam temeljni pogoj vsega življenja ... (Nietzsche 1988: 8)

Nietzsche v nadaljevanju zatrjuje, da je boj s Platonom predvsem boj s krščanstvom – to ni namreč nič drugega kot »platonizem za 'ljudstvo'« (Nietzsche 1988: 8). Nietzschejeva destrukcija tradicionalne filozofije oziroma »platonizma« je predvsem upor proti prisvojenim občutkom vrednosti. Izvor te destrukcije je v Nietzschejevem vpogledu v »bistvo življenja«; to je namreč, kot eksplicitno pravi na številnih mestih, predvsem »volja do moči«. Če je vse, kar je živo, predvsem izkazovanje moči, in če je »dobro na sebi«, Platonov nadčutni svet, svet idej, samo ena izmed fikcij, »predsodkov metafizikov« (Nietzsche 1988: 11), potem z razgaljenjem tega predsodka odpadejo tudi tradicionalna etika in vsi na njej temelječi moralni nauki, kategorije, kot so pravica, enakost, dobro (in – posledično – njegov protipol: zlo). Filozofija, ki ima v sebi moč za tovrstno destrukcijo obstoječih vrednot, se, po Nietzschejevih besedah, »že samo s tem postavlja onstran dobrega in zlega« (Nietzsche 1988: 13). Temu, čemur Nietzsche pravi »onstran dobrega in zlega«, bi lahko rekli tudi »onstran resničnega in lažnega«. Vprašanje resnice se mu namreč pokaže kot *psihološko* vprašanje. Seveda pa tu ne gre za psihologijo v smislu starejše racionalistične ali novejše empirične znanosti: Nietzsche razume psihologijo kot enega od pododdelkov svojega nauka o volji do moči, kot »*morfologijo*« in kot »razvojni nauk volje do moči« (Nietzsche 1988: 30). V luči tega nauka je zavest predvsem nagonska dejavnost: resnica, denimo, je svojevrstna oblika »laži«, ki rabi rasti, vzdrževanju določene vrste, načina življenja: »Saj je samo moralni predsodek, da je resnica več vredna kakor videz ...« (Nietzsche 1988: 42). Še natančneje Nietzsche to misel pojasnjuje v enem izmed fragmentov tako imenovane *Volje do moči*:

> *Resnica je vrsta zmote*, brez katere bi določena vrsta živih bitij ne mogla živeti. Vrednost za *življenje* navsezadnje odloča. (Nietzsche 1991: 286)

»Obstaja *samo* perspektivično gledanje, *samo* perspektivično 'spoznavanje',« je Nietzsche še določnejši v spisu *H genealogiji morale* (Nietzsche 1988: 305). Perspektivičnost, perspektivizem Nietzscheju pomeni: gledati vse bivajoče v luči volje do moči in večnega vračanja (enakega), s tem pa tudi »onkraj dobrega in zlega«. V perspektivizmu, kot ga pojmuje Nietzsche, ne gre za to, da bi gledali na življenje iz perspektive razvoja v smislu eshatološkega napredovanja h kakemu cilju, temveč izhajajoč iz volje do moči kot temeljnega »ustroja« narave, »gona«

bivajočega – kot »večnega vračanja enakega«.[4] Moč je moč le, če in dokler je stopnjevanje moči, tj. svoje samopreseganje.

»Zaratustra« se, na primer, v svojem uvodnem govoru sprašuje (in si hkrati že odgovarja):

> »Glej dobre in pravične! Koga najbolj sovražijo? Tega, ki razbija njihove table vrednot, razbijalca, razbojnika: – to je pa ustvarjalec.« (Nietzsche 1984: 22)

Razbijanje table vrednot v *Zaratustri* – gre za samosvojo Nietzschejevo navezavo na svetopisemski kamniti plošči postave[5] – bržkone odmeva v podobi viharnega ustvarjanja, ki trga, lomi, reže in gnete snovi v *Jerali*. Še več povezav med Nietzschejem in Župančičem, tematsko širših, seveda, lahko odkrivamo v pesniških zbirkah *Čaša opojnosti* (1899) in *Čez plan* (1904). Razmeroma obsežno dodatno argumentacijo v tej smeri ponujata tudi Župančičeva pisemska korespondenca in drugo gradivo iz tega obdobja.

* * *

Šolska oznaka, s katero literarna zgodovina zgoščeno povzema poetiko Župančičevega pesniškega prvenca, je »esteticizem«. Rabo tega pojma je moč upravičiti z razlago, da v središču *Čaše opojnosti* stoji samozadosten subjekt, ki se mu svet kaže kot totaliteta brez razpok in v katerem je sam sebi ne samo preužitek, temveč predvsem užitek. Prva kitica druge pesmi v zbirki se na primer glasi:

> Moje srce je
> polje široko.
> V njem so cveteli
> krasni cvetovi,
> z bujnimi vetri
> so kramoljali,
> s sončnimi žarki
> so se igrali ... (ZD I: 12)

Podoba sveta, kot jo izrisuje večina pesmi v *Čaši opojnosti*, je svet brez razlik, brez tistega razcepa, ki mu običajno pravimo razkol med jazom in svetom, subjektom in objektom. Razcepljenost bomo zaman iskali tudi v samem jazu. Še več: pravzaprav je središče, *iz* katerega pesni jaz, kar »on sam«. Je, heglovsko rečeno, substanca, ki je obenem subjekt, ta subjekt pa iz svojega lastnega preobilja občasno preplavlja celotni univerzum in s svojo monološko naravnanostjo, ki v *drugem* vidi le sebe, tj. samopodobo, vnaprej onemogoča kakršno koli bolečino razlike:

> Vesoljnost se razgrinja pred menoj ...
> V vesoljnost odpotuje moja duša
> in melodije zvezd nebeških sluša. (ZD I: 22)

---

[4] »Vsak gon je vrsta teženja po vladanju, vsak ima svojo perspektivo in bi jo rad vsilil kot normo vsem drugim gonom.« (Nietzsche 1991: 281).

[5] »Bili sta Božje delo in pisava je bila Božja pisava, vrezana vanju.« (2 Mz 32).

Erotično-ljubezensko usmerjenost zbirke *Čaša opojnosti* bi lahko poimenovali tudi s sintagmo »samouživanje jaza«, tj. kot uživanje jaza, ki odkriva prvobitno bogastvo svoje »najnotranjejše notranjosti«. Ta »notranjost« je pri Župančiču našla najbolj znano čutnonazorno upodobitev v pesmi, ki se začenja z verzom »Ti skrivnostni moj cvet, ti roža mogota«. Pesnik ga je, ne po naključju, seveda, postavil tudi v motto svojega prvenca. Druga kitica nato govori o »mojem srcu«, ki je zaslutilo »tvojo tajno moč«, tretja in četrta kitica pa se glasita takole:

In v moji duši zacvelo je
zakladov nebroj,
vse bitje mi zahrepenelo je
za teboj, za teboj,
ti skrivnostni moj cvet, ti roža mogota ...

O, jaz sem bogat –
pomagaj, pomagaj mi dvigniti
moje duše zaklad! (ZD I: 23)

Skoz večji del zbirke srečujemo sintagme, kot so »duša moja«, »moje srce«, »o duša moja«, »o srce grešno«, »moje sanje«, »v mojem srcu«, »vrt mojih sanj«, »jaz hočem, hočem«, »prost, svoboden« itn. Podoben besednjak srečamo na primer tudi pri Cankarju, vendar je pri njem največkrat uglašen z govorico *bolečine*. V primerjavi s Cankarjevimi pesmimi Župančičeve ne govorijo *iz* razcepljenosti ali celo neodpravljivega nasprotja med »dušo« in »telesom«; to nasprotje je v Cankarjevem pesništvu največkrat upodobljeno kot vir bolečine, trpljenja in tistega duševnega stanja, ki mu avtor *Erotike* pravi tudi »strast nepoštena« (ZD I: 62). Pri Župančiču je ravno nasprotno: izvir njegove pesniške govorice je subjektova samo-zavest, radost njegovega pogleda samega nase. Kategorični imperativ takšne poetsko-eksistencialne naravnanosti je *vera vase*:

...Srce, to moje mlado srce,
ne obupuj!
Dokler si lačno, dokler si žejno,
vase veruj! (ZD I: 31)

Šele ta vera, vera samo-zavesti, omogoča grešnost *brez* kesanja. Ta naravnanost je v eni izmed Župančičevihi pesmi iz cikla *Steze brez cilja* upesnjena takole:

... imeti v srcu polno nad
in grehóv vse polno, a kesanja nič! (ZD I: 47)

»Esteticizem« sicer je beseda, ki ustreza poetski uglašenosti Župančičeve *Čaše opojnosti*, vendar v tej knjigi srečamo tudi pesmi, ki zapuščajo sfero zgolj-lepe-notranjosti, s katero je prežet tudi univerzum. Najizrazitejši sta *Nočna melodija* in pa *Moje barke*. Razumemo ju lahko že kot teksta prehoda v pesniški svet zbirke *Čez plan*.

Prvi kitici pesmi *Nočna melodija*, če si jo ogledamo pobliže, izrisujeta stanje eksistencialne negotovosti. Najbolj nazorno ga poimenujeta (malodane cankarjanska) verza

v mojih očeh – temà,
v moji duši – bolest.

Tretja kitica vnese v pesem – in v *Čašo opojnosti* nasploh – novo razsežnost, ki jo jaz sicer sprejme vase, vendar jo »duša trpeča« sprejme kot nekaj *različnega* od sebe. Predvsem pa: *močnejšega*.

... Kaj je to švignilo
z néba na zemljo skoz noč?
V duši trpeči nenadoma
nekaj se dvignilo:
Moč!

S pritegnitvijo Moči kot novega »elementa« (v prvi objavi v *Ljubljanskem zvonu* je četrti verz tretje kitice vseboval še besedo *silnega* – »nekaj se silnega dvignilo« –; v korekturi za knjižno izdajo je pesnik to besedo opustil) se je Župančičevemu pesništvu odprla možnost, da zapusti svet jaza, tj. svet samozadostne *opojnosti*, v katerem je jaz, kamor koli je odpotoval, srečal le sebe. Pot v novi svet je *svobodna pot*, tlakovana z življenjsko močjo:

Glej, in ceste se križajo
vsepovsod, vsepovsod –
vôli – svobodna je pot –
zvezde nebeške se bližajo,
čuvajo potnika zmot ... (ZD I: 52)

Moč je instanca, ki človeka šele usposablja za svobodo. Svobodni človek je tisti človek, ki se je odpravljen odpreti moči. Biti svoboden pomeni biti pripravljen za *več* moči. Tudi tako bi lahko, bolj ali manj v Nietzschejevem duhu, brali te Župančičeve verze. Takšno branje pa dobiva svojo poznejšo potrditev v lapidarni formulaciji, ki si jo je pesnik zapisal v svoj dnevnik poleti 1909:

Ali je potemtakem svoboda posledica moči, ne moč posledica svobode? Je. (ZD VIII: 215)

* * *

Na tem mestu je potrebna krajša digresija. V pesništvu slovenske moderne srečamo namreč tudi tekst, za katerega se na prvi pogled zdi, da – upoštevaje posebno tematsko naravnanost naše razprave – malodane zahteva primerjavo z Župančičevim. Gre za znani Kettejev sonetni cikel *Moj Bog*. Nastal je poleti 1898 in bil še istega leta natisnjen v *Ljubljanskem zvonu* – tako kot Župančičeva *Nočna melodija*. V Kettejevem ciklu nas zanima predvsem šesti sonet. Še natančneje: njegovi zadnji kitici. Glasita se takole:

Brez dogem in brez vaših energij
sem vedel bolje nego zdaj nekoč,
da On je vir vseh zemeljskih moči,

da v slednjem žarku, plamenu in zvoku,
magnetnem toku in rastlinskem soku
deluje v mislih On, prvotna moč. (ZD I: 149)

»On, prvotna moč« v tej pesmi ni župančičevska Moč kot univerzalni princip, ki je obenem zanikanje Boga kot *osebe*. »Moč« je pri Ketteju eden izmed atributov Boga, ta pa je porok sveta kot sklenjene in zaokrožene celote. Bog, kakor je nagovorjen v prvi kitici tretjega soneta, ni »objekt« dvomečega spraševanja, temveč malodane čutnonazorne gotovosti:

O Bog svetlobe, stvarnik harmonije,
tvoj izgubljeni sin je zopet tu:
o daj mu izgrešenega mirú
v bližini svoje svete domačije!

Beseda *harmonija* se pojavi še na koncu petega soneta:

Kako sem ljubil te, o harmonija,
o Bog, o Stvarnik, o svetá Mesija!

Iz poletja 1898, tj. iz mesecev, ko je verjetno nastajal cikel *Moj Bog*, se je ohranilo tudi Kettejevo pismo Franu Stamcarju. Pesnik je prijatelju med drugim zapisal:

> Pri Murnu sem dobil Mickiewiczeve sonete, Micheletovo 'Die Frau', 'Moderne Probleme', neko paralelo mej Nitschejem in Chopinom, torej dovolj duševne hrane. Pisal bom sonete. Vsebino si moreš misliti. (ZD II: 143)

Niko Grafenauer v spremni študiji h Kettejevim *Pesmim*, spodbujen tudi s tem navedkom, razpravlja o posebnem pomenu Nietzschejeve filozofije za formiranje Kettejevega pesništva (Grafenauer 1983: 159–199). Če pustimo ob strani trivialno pripombo, da Kettejev napačni zapis filozofovega priimka v pismu – »Nitsche« – govori prej o pesnikovem študijskem *mimogrede* kot pa o resnejšem ukvarjanju z Nietzschejem,[6] se zdi, da je Nietzscheju veliko bliže kot Kette Župančič. Pesem *Moj Bog* je namreč prej kot ubesedeno bogoiskateljstvo pesem premagane eksistencialne stiske in s tem verske gotovosti. Bog, ki ga upesnjuje, je krščanski Bog, ne pa gola Moč kot temelj elementarne naturnosti in, morebiti, panteistične

---

[6] Pirjevec zagovarja stališče, da je tekst, ki ga Kette omenja v zvezi z Nietzschejem, bržkone Przybyszewskega študija *Nietzsche und Chopin*. Kette jo je dobil od Murna, ta pa od Cankarja, ki jo je prinesel z Dunaja, poroča Pirjevec (Pirjevec 1959–1960: 71).
V ta, pogojno rečeno, bibliografsko-biografski sklop, bi lahko uvrstili še memoarsko opazko Frana Šeška, Kettejevega novomeškega prijatelja, ki se je pesnikovega obiska s konca septembra 1898 spominjal takole: »Pred odhodom v Trst je priromal še v Novo mesto z Nietzschejem: 'Also sprach Zarathrustra' v roki.« (nav. po: Kette ZD II: 310).

zasnove sveta. Kettejev cikel nagovarja Boga, ne nazadnje, kot *osebo*, do katere je sam v sinovskem odnosu. Ta odnos opisuje s svetopisemskim besednjakom:

> O Bog svetlobe, stvarnik harmonije,
> tvoj izgubljeni sin je zopet tu. (ZD I: 146)

Moč, o kateri je govor v šestem sonetu Kettejevega cikla, je atribut Boga – »On je vir vseh zemeljskih moči« – in ne najvišji, osamosvojeni Princip, ki bi bil, denimo, slepa sila narave. Podobno je s sintagmo »On, prvotna moč«, ki jo moramo razumeti bržkone v *stvariteljskem* pomenu, tj. kot takšno »moč«, ki se izogiba zajetju v mreže razuma, a se obenem manifestira kot misterij izvorne »kreacije«: *creatio ex nihilo*.

Na začetku sedmega soneta srečamo tudi verz, ki za poimenovanje Boga uporabi – znotraj dotedanje slovenske pesniške tradicije skorajda neznani – besedi »neizraženi« in »neizrazni«. Upoštevaje pesemski kontekst tega poimenovanja lahko sklepamo, da, pogojno rečeno, ne sodi na raven »negativne teologije«, temveč da meri bolj na konkretno izkušnjo bogoiskateljskega dvoma, na podlagi katerega je – v Kettejevi pesmi, zdi se, kot nečesa že preseženega – moč zagovarjati življenjsko držo, ki približevanje Bogu vidi predvsem kot zadevo srca:

> O Ti!... O kdo? Ah, neizraženi
> in neizrazni, naj srce te čuti. (ZD I: 146)

Nekaj argumentov v prid takšnemu razumevanju ponujajo tudi izsledki primerjalne analize Kettejevega sonetnega cikla *Moj Bog* in Verlainovega *Mon Dieu m'a dit*, ki so v prid tezi, da gre Verlainu »za neposredni pogovor z osebnim Bogom v okviru dekadenčnega konvertitstva, medtem ko se Kettejevi soneti s svojo splošno refleksijo o načelu in pojmu boga gibljejo po zgledu Maeterlinckove mistike v območju estetskega panteizma, ki pa z moralistično idejo osebne etične rasti vendarle ostaja pripet na tradicionalne katoliške ideje« (Kos 1987: 152). Po tej razlagi bi Maeterlinckov vpliv morali razumeti bolj kot nekaj »zunanjega«, in to ne glede na motto k pesmi *Moj Bog*, v katerem srečamo misel iz Maeterlinckovega eseja *La vie profonde*, ki govori o tem, da si mora vsak človek poiskati neko svojo, avtentično možnost višjega življenja – kljub prebivanju v razmerah nižje, tj. vsakdanje realnosti (réalité quotidienne).[7] Višje, nadčutno življenje (vie superieure), o katerem govori Maeterlinck, je človeku dosegljivo edino prek njegove »duše«, ta pa ni individualizirana v pomenu psihološke »kategorije«, temveč je njena narava univerzalno-mistična oziroma božanska (l'âme divine).

Kette maeterlinckovskim načelom, zapisanim v mottu k ciklu *Moj Bog*, sam potem ne sledi, saj se njegovo besedilo tematsko suče predvsem okrog vprašanja *poti* do Boga in, ne nazadnje, etično-spoznavnih dilem, ki se na tej poti odpirajo

---

[7] *Il faut que tout homme trouve*
pour lui-même une possibilité
particulière de vie superieure dans
l'humble et inévitable réalité quotidienne.

posamezniku. To pesnikovo prepričanje po svoje pojasnjujejo tudi besede, ki jih je zapisal 27. julija 1898 v pismu prijatelju Francu Stamcarju:

> Predvsem pa glej, da si dobiš trdnih načêl, po katerih si boš uravnal svôje življenje. A tu je treba dôsti premišljevanja, da ne padeš iz ekstrema v ekstrem. Zlata srednja pot je – žal – takó malokomu, da ne rečem nikomur znana. In vendar je baš v sedanjem času velicega pomena, da ni človek pojednostranski. To pa ne bó, če se drži načela, da se mora *vedno*, *brez nehanja* popolnjevati *telo* in *duh naš* in naših *bližnjih zató*, da se bolj in bolj približamo *vsi* ônemu visokemu *vzôru*, ki se zove *Bog*, ki je sam večna *harmonija*, izvór *vseh prikaznij* na svetu, izvór umetnostij, znanostij, vsegà, vsegà ... (ZD II: 144)

Takšna naravnanost pomeni seveda še korak stran od *vitalistične* konstitucije sveta, o kakršni bi lahko razpravljali ob Župančičevi pesmi o Moči, s tem pa, seveda, tudi o Nietzscheju kot enem izmed »virov« takšnega vitalizma.

* * *

Župančičeva pesem *Nočna melodija*, če se od Ketteja vrnem k avtorju *Čaše opojnosti*, napoveduje prehod k pesnikovi drugi zbirki. Ali je posledica uvida v Moč kot temelj življenja tudi predstava o pesniku kot izpostavljenem *apologetu* življenjske moči – in s tem »zdravja« v Nietzschejevem pomenu? Če je odgovor na to vprašanje pritrdilen, bi v ta – ničejanski – kontekst gotovo sodila tudi pesem *Moje barke*, ki, če si dovolim grob »vsebinski« povzetek, izreka kritiko krščanstva, in sicer kot vere šibkih. Kritika, ki krščanstvo prepoznava kot zavetišče šibkih, je, kajpada, lahko izrečena samo iz pozicije moči in samozavesti. Presežek moči je obenem tisto, kar omogoča pohod stran od povprečnosti in ustaljenih življenjskih oblik, po drugi strani pa izstop iz subjektove samozadostne »notranjosti«:

> Moje barke so razpele jadra,
> zapustile varne so pristane,
> moje barke plavajo v brezbrežnost ...

»Moje barke« lahko razumemo tudi kot simbolično ubeseditev hrepenenjske naravnanosti pesniške subjektivitete, ki želi preseči okvire obstoječe družbenosti, predvsem pa tej obliki družbenosti, njenim konvencijam in ritualom postavlja nasproti svobodno individualnost in njeno poudarjeno samotnost:

> Ah, vi cilji, moji zlati cilji,
> kak bleščite v daljni se samoti!
> K vam ne vodi cesta uglajena,
> k vam ne hodi romarjev krdelo –
> vi ste daleč proč od tega ljudstva.

Do »zlatih ciljev«, o katerih govori Župančičeva pesem, ne vodi kraljevska cesta, temveč so privilegij svetih trenutkov »po megli tavajoče duše«. Besede o »krdelu romarjev« dobijo svojo globljo utemeljitev v četrti kitici, ki prinaša jasno protikrščansko ost, verjetno v okviru Nietzschejeve kritike krščanstva kot vere šibkih in poškodovanih:

Sezidáli gotsko katedralo,
pod oboke mrzel mrak zaprli
pa prižgali lučko so bolehno –
večna luč jo zovejo kristjani.

Peta kitica nato distancirano opisuje verniško prakso, ki je predvsem praksa »tihe nade«, »grehote«, »vesti pijane« in kesanja ter molitve. Pogled z distance je pogled pesniškega Jaza, njegove svobodne volje in občutka moči, ki jo zanosno ubeseduje zadnja kitica. »Cilji«, h katerim se glasno odpravljajo pesnikove *barke*, ostajajo neimenovani (rečemo lahko le, da so nekaj *lepega*, tako lepega, da bleščijo »v daljni se krasoti«):

Jaz pa zbežal sem iz te trohnobe,
moje barke so razpele jadra,
zapustile varne so pristane,
moje barke plavajo v brezbrežnost,
k mojim cljem ... Ah, vi moji cilji,
kak bleščite v daljni se krasoti ... (ZD I: 54–55)

Plovba razmahnjene pesniške subjektivnosti po svobodnem morju doživi svoj vhunec v Župančičevi zbirki *Čez plan*. To naravnanost napoveduje seveda že sam naslov knjige, takoj nato pa njen motto, katerega prvi verz se glasi: »Predaj se vetrom – naj gre, kamor hoče!« Župančičeva *poezija življenja* prihaja do svoje besede v številnih pesmih zbirke kot manifestacija moči. V *Vseh živih dan* srečamo na primer verz, ki skorajda brezprizivno zatrjuje, da »kar je čilega, to obvelja« (ZD I: 127). Za to pesem je obenem značilna *močna* metaforika (»skriti gromi«, »krvavordeč plamen«, »žar novega dneva«, »meč krvavi« itn.), ki dodatno stopnjuje ekstazo subjektivnosti. V pesmi *Kvišku plava* ... je kategorični imperativ te naravnanosti upesnjen takole:

Moja mlada moč
naj razvije, naj razmahne krila,
naj premaga noč. (ZD I: 151)

Podobna je pesem *Meni se hoče* ..., v kateri srečamo verze, kot sta »Meni se hoče širokih ravnin / in svobodnega obzorja« ali še izraziteje, »Meni se hoče čarobnih moči / in neba, ki se koplje v zarji« (ZD I: 183).

(Samo)podoba pesnika pa ni ubesedena le v patetičnih, temveč tudi v šaljivih tonih. Zadnja kitica pesmi *Raznim poetom*, ki prinaša nekakšen protidekadenčni »program«, se na primer konča s kitico, v kateri ni težko prepoznati namiga na Baudelaira. Avtor *Rož zla* je očitno prepoznan kot nekaj preseženega, če ne – iz perspektive življenjskega *zdravja*, seveda – že kar *bolnega*. Kolikor je bil Baudelaire (ob Verlainu) med avtorji, ki so vplivali na poetiko Župančičeve *Čaše opojnosti*, lahko v tej pesmi prepoznamo tudi elemente »pesniške samokritike«:

Po strani klobuk, pokonci glavó,
krepkó udarjaj ob tlak –

tak bodi poet – a rože bolné
naj vrag si zatakne za trak! (ZD I: 163)

Seveda pa te in podobne Župančičeve pesmi ne omogočajo neposrednega sklicevanja na Nietzscheja. Te navezave zvečine ne moremo podpreti z neposredno tekstno analizo ali vzporednicami, ki bi pričale o neposrednem *dialogu* slovenskega pesnika z nemškim filozofom. V tem primeru lahko ugotavljamo le to, da kar nekaj pesmi iz zbirke *Čez plan* – zlasti seveda tiste, ki sem jih pritegnil v obravnavo – omogoča razpravljanje o ničejanskem horizontu, tj. o horizontu, na ozadju katerega odmevajo nekatere najbolj znane teme Nietzschejeve filozofije. Skoz kakšno sito so prišle do Župančiča (ali drugih slovenskih avtorjev), pa lahko, kot je ugotavljal že Pirjevec, zvečine le ugibamo. Z drugimi besedami: ostajamo »na načelni ravni«.

In na tej – načelni – ravni, kar zadeva relacijo Župančič – Nietzsche, moramo ostati tudi ob najbolj znani pesmi zbirke *Čez plan*: *Ob Kvarneru*. Svoji načelnosti navkljub – ali pa celo z njeno pomočjo – jo lahko opredelimo kot ubeseditev ene izmed vélikih tem Nietzschejeve filozofije: kritike krščanstva. Obenem je poudarjeno *tematska* naravnanost poglaviten razlog za to, da je *Ob Kvarneru* eno najbolj tendenčnih in retorično prenapetih Župančičevih pesniških besedil. Gre namreč malodane za enoznačno ubeseditev »svetovnega nazora«.[8] Ob tem moram pripomniti, da ničejanska tema, ki jo upesnjuje Župančičeva pesem – »kritika krščanstva« –, pri samem Nietzscheju nikakor ni artikulirana tako preprosto, črno-belo in odrešena *notranje* ambivalence (prim. M. Kos: 1999).

Ob Kvarneru postavlja drugega nasproti drugemu dva velika simbola: *križ* in *morje*. V primerjavi s tistimi, ki so se pred križem »odkrili, / sklonili glavé in molili«, je izbira prvoosebnega lirskega subjekta drugačna: »... in tebi, morjé, / sem odkril se jaz!« Nasprotipostavljenost morja in križa je v pesmi nato le še stopnjevana. Začetni verzi druge, tretje in četrte kitice se na primer glasijo: »Ti, morjé, si vse lepše kot sveti križ –«, »Ti, morjé, si starejše kot sveti križ –«, »Ti, morjé, si močnejše kot sveti križ –«.

Križ je simbol, ki »pokriva« celotno območje krščanstva: od duhovnega do institucionalnega, tako vero kot Cerkev, tako mistično izkustvo kot obredno prakso. Križ simbolizira že *Križanega*, tj. Kristusa, njegovo trpljenje, smrt, pa tudi vstajenje – od tod razlikovanje med križem trpečega Kristusa in križem poveličanja, tako imenovanim križem paruzije, tj. ponovnega prihoda (prim.

---

[8] Josip Vidmar, sam svobodomislec, ob tem ugotavlja: »Vse pesnikove simpatije so v skladu z njegovimi ranimi miselnimi izpovedmi na strani morja, ki mu je lepše, starejše, močnejše kot sveti križ. Njegova kritičnost pa se pokaže zlasti pri dokazovanju zadnjh dveh atributov. Morje je od vekomaj, ni ga '*ustvarila bojazen ljudi*' in je močnejše od križa, ker '*noče vernih krvnikov*' in ker '*brez vnetih pomočnikov samo v svojem imenu mori*'. Vtem ko je prva misel o nastanku religij stvar osebne moralne sodbe, nosi druga o '*vernih krvnikih*' itd., ki se bolj obrača zoper cerkev kakor pa proslavlja morje, določno žig tedanje tako imenovane '*svobodne misli*'. Zato ti stihi nekoliko kale mogočni zanos, ki se dvigne v drugi polovici pesmi, dasi jih takoj pregluši mogočno bučanje neurnih rogov in dasi njih izhojeno misel zabriše poetovo tako veliko, tako človeško in sveže čustvo, kakor sta njegovo radostno občudovanje in ekstatična skrušenost pred neizmernim in svobodnim elementom.« (Vidmar 1978: 62–65).

Chevailer, Gheerbrant 1993: 271–278). Seveda pa križ v Župančičevi pesmi predstavlja samo eno stran življenja. Morje, ki mu stoji nasproti, pomeni zanikanje krščanskega duha.[9]

V četrti kitici je morje prepoznano tudi kot elementarna sila, ki je »onstran dobrega in zlega«, saj »ne bojiš se pravice, postave«, »ti sámo v svojem imenu moriš«. Morje je manifestacija svobode kot čiste samovolje.

Tematsko in retorično stopnjevanje doseže svoj vrhunec v zadnji, himnično intonirani kitici. Pesniški subjekt še zmeraj nagovarja *morje*, ki se mu je kot *jaz* poklonil že na začetku pesmi (»in tebi, morjé, / sem odkril se jaz!«), v sklepnih verzih pa prepozna svoje *jazstvo* kot izpostavljeno, a že omahujočo individualnost:

Ti samo si pišeš zakon svoj.
In tvoj zakon je mir in tvoj zakon je boj,
tvoj zakon je tvoja volja.
Pozdravljam te, velika volja,
pozdravljam te, svôbodna moč,
jaz, bilka nemirna sred polja,
trst v vetru omahujoč ... (ZD I: 189–190)

V zadnjem in predzadnjem verzu lahko prepoznamo odmev na Murnovo pesem *Ko dobrave se mrače*, na njena znana verza

glas vpijočega v puščavi,
trs samotni to sem jaz! (ZD I: 19)

Pripomniti pa moramo, da podoba sveta, ki jo izrisuje Župančičeva pesem, ni uglašena z Murnovo. Župančičevski jaz je »bilka nemirna sred polja«, samega sebe vidi kot »trst v vetru omahujoč«, a se hkrati priklanja veliki volji, svobodni moči, murnovski jaz pa je poudarjeno *eksistencialen* – »trs samotni«, katerega glas je »glas vpijočega v puščavi«.[10] Sam si sicer želi nove življenjske sile, ki bi mu napolnila srce (»Pridite, nevihte ve, / pridi, burno ti življenje, / pridi, šumno koprnenje, / in prevpijte mi srce!«), a obenem se zaveda, da je ta vizija bolj privid melanholičnega večera kot pa uresničljiva življenjska možnost:

Tiho, tiho dalje sanja
noč z bleščečimi očmi.

»Kritika krščanstva«, o kateri se da razpravljati ob Župančičevi pesmi *Ob Kvarneru*, večinoma ostaja na himnično-abstraktni ravni. Konkretnejše nastavke za takšno kritiko ponuja pesem *Daj, drug, zapoj*, prav tako iz zbirke *Čez plan*. Ta pesem je zanimiva zato, ker svojo *kritičnost* dopolnjuje s psihološko karakte-

---

[9] Ob Župančičevem motivu morja kot prvinske sile v pesmi *Ob Kvarneru* primerjalna literarna zgodovina opozarja zlasti na Verlainovo pesem *Le mer est plus belle que les cathedrales*, ki jo je Župančič bral verjetno že leta 1898 (Kos 1987: 336–337).

[10] Prim. Pascalove besede o človeku kot trstu: »Človek je trst, v vsej naravi najšibkejši; in vendar trst, ki misli. Da se zlomi, ni treba, da vse vesolje zgrmi nadenj: sapica, kapljica vode ga more ubiti.« Moč človekove samote je po Pascalu v *miselni* moči. Človek je res trst, ki ga brezmejno vesolje »požira kakot točko«, toda človek – »*misleči trst*« – vesolje zaobsega z mislijo. (Pascal 1988: 148).

rizacijo. Gre namreč za razlago Črtomira, Prešernovega junaka iz *Krsta pri Savici*. Župančičeva pesem Črtomiru očita – po njegovem sprejetju krščanske vere – slovo od *junaškosti* kot temelja njegove eksistence, in sicer v pomenu notranje nepripravljenosti za moč. Črtomir je v prvi kitici upodobljen kot junak, ki gre brezkompromisno v boj:

Daj, drug, zapoj,
kak gre na boj,
kak v smrt prepeva toreador.
V smrt gre junak
in njegov korak
gre kot potres od gôr do gôr.

Četrta kitica pa ga prikazuje kot zlomljeno, *šibko* eksistenco:

In iz groba je vstal
on, ki je pal
ne od meča, od lastne nemóči –
in bežal je skozi les in mrak
in režal se mu v obraz je vrag
in vrani, sramoto vpijoči ... (ZD I: 201)

Drugi tematsko-vsebinski sklop Župančičevega pesništva, ki omogoča navezavo na Nietzscheja, je vprašanje umetnika in umetništva nasploh. To vprašanje – dotaknil sem se ga že ob *Jerali* – pri Župančiču ni ločeno od vprašanja moči, temveč ravno nasprotno: umetnost je izpostavljena manifestacija življenjske moči. Nietzsche je, denimo, že na sklepnih straneh *Rojstva tragedije iz duha glasbe* zapisal, da umetnost zanj »ni golo posnemanje naravne dejanskosti, temveč ravno njeno metafizično dopolnilo« (Nietzsche 1995: 135). Pozneje, v tako imenovani *Volji do moči*, v razdelku, ki je dobil naslov »Volja do moči kot umetnost«, je to stališče dodatno pojasnil takole:

> Bistveno na umetnosti ostaja njena *dovršitev* bivanja, ustvarjanje popolnosti in obilja; umetnost je bistveno *potrjevanje, blagoslavljanje, pobožanstvenje bivanja* ... Kaj pomeni *pesimistična umetnost*? Kaj ni to contradictio? – Je. (Nietzsche 1991: 460)

Umetnost pa ni zgolj »metafizično dopolnilo«, temveč tudi »veliki stimulans življenja, oplojenost z življenjem, volja do življenja« (Nietzsche 1991: 475). Umetnost je zato tudi že »gibanje« proti nihilizmu – toliko bolj, ker umetnost, če uporabim Nietzschejeve besede, velja več kot »resnica«: »*Imamo umetnost, da ne propademo ob resnici.*« (Nietzsche 1991: 460). Za Nietzschejev odnos do umetnosti je, ne nazadnje, pomembno, da je umetnost vselej v najtesnejši zvezi z »življenjem«. Natančneje: z »ustvarjalnim« življenjem, saj je v naravi vsega bivajočega, da je sebe ustvarjajoče in na ta način »ustvarjeno«. Princip ustvarjalne volje, kolikor se manifestira v tej ali oni pojavni obliki življenja, je volja do moči. Privilegirani modus volje do moči je umetnost. Krog, ki ga izrisuje Nietzschejeva »filozofija umetnosti«, je s tem sklenjen.

Kar zadeva Župančičev odnos do umetnosti, ga po svoje osvetljujejo tudi besede (nanje opozarja že Pirjevec), ki jih je zapisal septembra 1899 v pismu Alojzu Kraigherju, govorijo pa o njegovih spremenjenih pogledih na literaturo in o tem, kako daleč je od »ljubljanskih literatov«, pri čemer je mišljen zlasti »čredniški rog Aškerčev«. Župančič pojasnjuje svoje novo stališče takole:

> Upam, da so to zame tempi passati kakor ona pretirana in nejasna dekadenca. Upam, da me razumeš. Kako zdrava in krepka poezija mi puhti naprot od ljubljanskega polja in njegovih borštov, od barja in od Krima! To me polni z življenjem in močjo, a ne z zadimljenimi, onemoglimi sanjami, kakor ponočne kavarne. Svežosti in ljubezni je treba našim proizvodom, a zato je treba svežega in čvrstega življenja. (ZD XI: 83)

Med Župančičeve tekste, ki so pomembni za razumevanje njegovega odnosa do umetnosti, sodi tudi daljši osnutek za pismo neugotovljivemu prijatelju – naslovljen je »Dragi monsignor!«. Osnutek tega »neodposlanega pisma« je prvi objavil Pirjevec. Župančič v njem na primer zatrjuje, da zaničuje »literaturo, ki ni znak prekipevajočih notranjih sil«; prava literatura je zanj »tako življenotvorna, kakor so plodni vsi viri resničnega in krepkega življenja«, sam pa ob tem išče »jasnosti na vse strani, zadnje resnice vsega, pa naj bo še tako strašna, hočem ji pogledati v obraz« (nav. po Pirjevec 1959–1960: 40).

V Župančičevem pismu »monsignorju« je v tesni zvezi z Nietzschejevim mišljenjem bržkone tudi formulacija, ki govori o »zdravem človeku«, obenem pa pravi vir *zdravja* odkriva v samem umetniku. Saj:

> kateri človek naj bi bil zdravejši nego umetnik – on izven-človek, nadčlovek. (nav. po Pirjevec 1959–1960: 41)[11]

V Župančičevem opusu je še kar nekaj mest, ob katerih bi lahko razpravljali o Nietzschejevem vplivu oziroma o »ničejanskih prvinah«. *Samogovori* (1908), denimo, so predvsem poezija *krize* in duhovne razcepljenosti, ki so jo napovedovale že nekatere pesmi iz knjige *Čez plan*, obenem pa je ta *kriza* v najtesnejši zvezi z notranjo *logiko* pesništva, raztezajočega se od *Čaše opojnosti* prek zbirke *Čez plan* do *Samogovorov*. Pesništva *Samogovorov*, če ga presojamo iz naše, tematsko zamejene perspektive, razpravljanja o Nietzscheju zvečine ne zadeva. V kakšni pesmi sicer še zmeraj lahko srečamo odmeve te ali one »ideje«, katere izvor je morda njegova filozofija, vendar ta nikakor ni v ospredju. Da apoteoza Moči, ki je svoj vrh doživela v knjigi *Čez plan*, zdaj dobiva povsem drugačne obrise, potrjuje na primer kratka pesem *Geslo*. Ta štirivrstičnica je verjetno »najbolj ničejanska« v *Samogovorih*, obenem pa v njej že lahko

---

[11] Pirjevec ob tej Župančičevi opredelitvi pripominja, da gre za besedilo iz leta 1909, se pravi iz časa, ko je pesnik »že poznal Bergsona in ko je tudi v knjigi *L'évolution créatrice* bral znane misli o nadčloveku« (Pirjevec 1959–1960: 75). Seveda pa je na podlagi teh fragmentarnih Župančičevih zapisov nemogoče rekonstruirati, ali – vprašanje lahko postavimo tudi tako – v ozadju pesnikovih besed močneje odmeva Nietzschejeva ali Bergsonova misel. Na negotovost tovrstnega »identificiranja« sem že opozarjal. Nasploh se zdi, da gre tu za eno izmed konstant, ki spremljajo vstopanje Nietzscheja v svet slovenske literature.

odkrivamo neko temeljno eksistencialno negotovost, ki se skriva za videzom *močnih* besed. Župančičeva pesem se glasi takole:

> Kuj me, življenje, kuj!
> Če sem kremen, se raziskrim,
> če jeklo, bom pel,
> če steklo – naj se zdrobim. (ZD II: 61)

V letih 1906–1907, tj. v dobi med zbirkama *Čez plan* in *Samogovori*, si je Župančič zapisal osamljeno misel, ki omenja Nietzscheja in se od njega na poseben način distancira. Župančičev dnevniški zapis se glasi:

> Nietzsche – zakaj se tako braniš dekadence? In morale? Ker si sam dekadent in moralist. Kdor ima zdrava pljuča, ne zatrjuje vedno, kako je močnih prsi. (ZD VIII: 203)

Župančičeva aforistična opazka, skrita v njegovih zapiskih, je po svojem bistvu *psihološka*. Za slovenske razmere je gotovo nekaj posebnega, saj se Nietzscheja loteva malodane z njegovim lastnim orožjem.

To *distanciranje* od Nietzscheja pa lahko obenem razumemo tudi kot Župančičevo refleksijo pomembnega dela njegove lastne pesniške preteklosti, predvsem najglasnejših verzov iz knjige *Čez plan*. Zadnja kitica pesmi *Ob Kvarneru*, ki sem jo ne dolgo nazaj navedel, omogoča namreč razumevanje natanko v pomenu teh Župančičevih kritično-distanciranih besed o Nietzscheju: da je namreč apoteoza moči in življenjske volje v najtesnejši zvezi z izvorno šibkostjo občudovalca moči.

Literatura

Izidor Cankar, 1969: *Leposlovje – eseji – kritika. Prva knjiga*. Ljubljana: Slovenska matica.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1979: *Slovar simbolov*. Prev. Stane Ivanc. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Niko Grafenauer, 1983: »Pesništvo Dragotina Ketteja«. Dragotin Kette: *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 159–199.

Dragotin Kette, 1949: *ZD* I. Ur. F. Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

– – 1949: *ZD* II. Ur. F. Koblar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Janko Kos, 1969: »Uvod v razumevanje Župančičevih Samogovorov«. Oton Župančič: *Samogovori*. Ljubljana: Založba Obzorja. 113–174 (Iz slovenske kulturne zakladnice 10).

– – 1979: »Oton Župančič v luči primerjalne književnosti«. *Oton Župančič. Simpozij 1978*. Ljubljana: Slovenska matica. 335–345.

– – 1987: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete in Partizanska knjiga.

Matevž Kos, 1999: Nietzschejeva kritika krščanstva. *Tretji dan* XXVIII/6–7. 59–70.

György Lukács, 1960: *Razkroj uma. Pot iracionalizma od Schellinga do Hitlerja*. Prev. Taras Kermauner. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Jože Mahnič, 1964: *Zgodovina slovenskega slovstva V. Obdobje moderne*. Ljubljana: Slovenska matica.

Andreja MOHAR, 1984: *Župančič in Nietzsche*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Josip MURN, 1954: *ZD* I. Ur. D. Pirjevec. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

– – 1954: *ZD* II. Ur. D. Pirjevec, Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Friedrich NIETZSCHE, [2]1984: *Tako je govoril Zaratustra. Knjiga za vse in za nikogar*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica (Filozofska knjižnica 15).

– – 1988: *Onstran dobrega in zlega. Predigra k filozofiji prihodnosti*; *H genealogiji morale. Polemični spis*. Prev. Janko Moder in Teo Bizjak. Ljubljana: Slovenska matica (Filozofska knjižnica 31).

– – 1989: *Somrak malikov (ali Kako filozofiramo s kladivom), Primer Wagner (Problemi glasbenikov), Ecce homo (Kako postaneš, kar si), Antikrist (Prekletstvo nad krščanstvom)*. Prev. Janko Moder in Tine Hribar. Ljubljana: Slovenska matica (Filozofska knjižnica 36).

– – 1991: *Volja do moči. Poskus prevrednotenja vseh vrednot: iz zapuščine 1884/88*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica (Filozofska knjižnica 34).

– – 1994: Vesela znanost. Odlomki. Prev. Dean Komel. *Phainomena* III/7–8. 1–5.

– – 1995: *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Založba Karantanija.

Blaise PASCAL, 1986: *Misli*. Prev. Janez Zupet. Celje: Mohorjeva družba (Religiozna misel 1).

Dušan PIRJEVEC, 1959–1960: Oton Župančič in Ivan Cankar. Prispevek k zgodovini slovenske moderne. *Slavistična revija* XII. 1–94.

Jože POGAČNIK, 1979: »Tema pesništva in Župančičev književni nazor«. *Oton Župančič. Simpozij 1978*. Ljubljana: Slovenska matica. 193–211.

Josip VIDMAR, 1978: *Oton Župančič*. Ljubljana: Partizanska knjiga (Znameniti Slovenci).

Oton ŽUPANČIČ, 1956: *ZD* I. Ur. D. Pirjevec in J. Vidmar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

– – 1957: *ZD* II. Ur. D. Pirjevec in J. Vidmar. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

– – 1978: *ZD* VII. Ur. J. Mahnič. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

– – 1982: *ZD* VIII. Ur. J. Mahnič. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

SUMMARY

The initial reception of Nietzsche's philosophy in Slovene literature and culture in general was mainly ideological and cultural. This holds true for the Catholic-conservative as well as for the liberal-free-spirited side, i.e., for both prevalent (and competing) ideological models in the Slovene lands at the turn of the 19th c. The reason for this kind of attitude towards Nietzsche (and philosophy in general) was that at the end of the 19th c. and at the beginning of the 20th c. philosophical thought was not developed and internally differentiated enough to allow a qualified dialogue with Nietzsche's philosophy: in the Slovene lands this philosophy did not have a *real*, i.e., philosophic interlocutor. This is for the most part noticeable in Slovene–including the literary–reception of Nietzsche.

The reception of Nietzsche in Slovene *fin de siècle* literature is already more relaxed, breaking the established ideological framework, but it is essentially still limited, particularly by the structural features of a nation with its own literature but without its own state. The lack of statehood was one of the key elements that in the insecure first decades of the 19th c. prevented a lasting *radicalization* of Slovene literature, particularly with respect to the nation, literature and its tradition. The author who reflected these dilemmas most

explicitly was Ivan Cankar. In Oton Župančič's poetry one encounters similar questions and dilemmas as he would in the analysis of Cankar's works. Župančič's poetry with its »elemental tendencies« is closer to Nietzsche's philosophy–particularly to those of its general features that justify the characterization »the philosophy of life.« The thematic complexes that brought Župančič closest to Nietzsche–this is also confirmed by an interpretative reading of individual poems from the volumes *Čaša opojnosti* and *Čez plan*–are the criticism of Christianity and the cult of the artist and artistic creativity. In Župančič, art is an exposed manifestation of the power of life. The apotheosis of health, strength, and individuality (and Nietzsche's philosophy clearly is one of their sources) is in the author of *Čaša opojnosti* more unequivocal than in Cankar. In other words: it is less exposed to inner ambivalence–its own as well as Nietzsche's.

OCENE – ZAPISKI – POROČILA – GRADIVO

V spomin

Alois Jedlička
(1912–2000)

Sredi leta 2000 je v Pragi umrl Alois Jedlička, eden najpomembnejših čeških bohemistov in slavistov, profesor na Filozofski fakulteti Karlove univerze v Pragi. Domače in svetovno slavistično prizorišče je zapustil jezikoslovec, ki je skupaj z akademikom Havránkom, katerega učenec in sodelavec je bil več desetletij, s svojim spisi in organizacijsko dejavnostjo razvijal in v sodobnost prenesel misel Praškega lingvističnega krožka. Ko so ga značilnega leta 1987, v času »normalizacije«, upokojili in ni mogel več predavati, je bil potrt, a pisal in organizacijsko je deloval še naprej. Vsa sreča, da ga je ob njedovi 85-letnici, leta 1997, na najlepši mogoč način počastila Masarykova univerza iz rojstnega Brna: podelila mu je častni doktorat filoloških ved.

Dolgoletno znanstveno, pedagoško, organizacijsko in prosvetno delo profesorja Jedličke zajema številna teoretična in aplikativna področja jezikoslovja, obogatil pa je poleg domače bohemistike zlasti mednarodno slavistiko. Znamenita so njegova dela s področja knjižnega jezika in stilistike, jezikovne kuture in jezikovne vzgoje, izrazoslovja, slovaroslovja in slovaropisja ter družbenostnega jezikoslovja. Njegov največji prispevek je delo iz teorije knjižne češčine, popisa njenega stanja in razvoja. Teoretične študije je snoval na podrobnem poznavanju zgodovinskega razvoja knjižne češčine, posebno velik poznavalec pa je bil za dobo narodnega preporoda z izrazito osebnostjo Josefa Jungmanna. Njegova Kratka češka slovnica za srednje šole, napisana skupaj s Havránkom, je od leta 1950 izšla v 25 izdajah, tudi obsežna Češka slovnica (prav tako skupaj s Havránkom) v treh, Pravila češkega pravopisa (Šolska izdaja) pa več kot šestih izdajah. Na jezikoslovja številnih evropskih jezikov so vplivala njegova temeljna dela, usmerjena k oblikovanju teorije knjižnega jezika kot znanstvene discipline, zlasti glede vprašanj norme, kodifikacije, dinamike jezika in variantnosti. Omenimo samo njegovo monografijo Knjižni jezik v sodobni komunikaciji (1974), velik znastveni vpliv pa so imele v tujini, npr. v nemščini objavljene razprave, s katerimi je, navezujoč se na izročilo Praškega lingvističnega krožka, češko jezikoslovje vključil v sodobno svetovno jezikoslovje. V stilistikah zlasti slovanskih jezikov je viden vpliv njegovega novega sistemskega pristopa k stratifikaciji stilov, pri čemer je poleg mnogih razprav vplivala njegova knjiga Osnove češke stilistike (1970, sodelavki V. Formánková in M. Rejmánková). Z organizatorskim slovarskim delom si je pridobil neminljive zasluge ne samo za češko slovarstvo, saj je ustvarjal Priročni slovar češkega jezika in Slovar češkega knjižnega jezika, ampak tudi za slovansko primerjalno slovarstvo, to pa z organizacijsko zasnovo in urejanjem dveh obsežnih knjig Slovarja slovanskega jezikoslovnega izrazja (za slovenski del sta tu sodelovala tudi T. Logar in J. Toporišič). Sem spada tudi njegov Rusko-češki slovar jezikoslovnega izrazja. Veliko je prispeval tudi k češki slovakistiki, obilno sodeloval pri viskošolskem učbeniku slovaščine, pisal o prevajanju iz češčine v slovaščino in o protistavnih vprašanjih med jezikoma.

Na Slovenijo so profesorja Jedličko vezale tople prijateljske in znanstvene, po materinem rodu pa tudi sorodstvene vezi. Sad dolgoletnega prijateljevanja s prof. Urbančičem je učbenik Češčina (soavtor tudi P. Hauser), ki je v Mariboru izšla v dveh izdajah (1980 in 1995), v Jeziku in slovstvu je pisal o teoriji Praške šole in knjižnem jeziku (1965), v Naši řeči (katere dolgoletni urednik je bil) pa je pohvalno in kritično pisal o

Slovarju slovenskega knjižnega jezika (1971). Ker je bil profesor Jedlička zelo dejaven tudi v mednarodni slavistiki (bil je predsednik Mednarodnega slavističnega komiteja za slovanske knjižne jezike in podpredsednik Medarodne terminološke komisije), je v tej funkciji obiskoval Ljubljano, tudi Maribor, tu predaval in opravljal terminološke posvete. Veliko svetoval, učil in še več spodbujal. Zlasti slednjega, nevsiljivega in toplega spodbujanja, ni mogoče pozabiti. To gotovo menijo tudi slovenski delavci akademijskega slovarskega kolektiva.

V začetku šestdesetih let je prišla v Prago na podiplomske študije vrsta slovenistov, nekoliko otajane medržavne politične razmere so to takrat že dovoljevale, a uradna (bolje rečeno, uradniška) češka politika je bila še zadržana. Ni bilo lahko. Profesor Jedlička je to čutil, sicer tam ni bil edini tak, a njegovo zaščitništvo mladim Slovencem na Filozofski fakulteti ostaja nikoli poplačani dolg temu imenitnemu možu neizrekljivo blagega značaja in srčne dobrotljivosti.

Tomo Korošec

M. A. K. Halliday, *An Introduction to Functional Grammar* (Poskus funkcijske slovnice angleškega jezika)

Knjiga *An Introduction to Functional Grammar* (1985, temeljito prenovljena druga izdaja 1994) je nekakšen temeljni povzetek jezikoslovnega dela britansko-avstralskega jezikoslovca M. A. K. Hallidaya.[1] Hallidayeva teorija, danes navadno imenovana sistemska funkcijska slovnica (SFS), gradi na dediščini njegovega učitelja J. R. Firtha in njegove kulturno-kontekstualno usmerjene slovnice, pa tudi drugih funkcijskih slovnic, na primer praškega strukturalizma. Ob nekaterih drugih teorijah, s katerimi je plodno povezana (Lambova stratifikacijska slovnica, Pikova tagmemika) velja za danes vodilnega načelnega nasprotnika formalnih in mentalističnih teorij,[2] med katerimi prednjači misel Noama Chomskega.

Povzetek metodologije sistemske teorije je slovenskim jezikoslovcem v sedemdesetih letih predstavila Milena Milojević-Sheppard ('Sistemska slovnica', *Jezik in slovstvo* XXIII/1, 1977/78), ki je orisala osnovne pojme sistema in strukture, kategorij in lestvic. Medtem ko se je članek Sheppardove osredotočal predvsem na sistemske vidike te teorije – torej na prikaz slovnice jezika kot sistema paradigmatskih izbir –, pa knjiga *An Introduction to Functional Grammar* predstavlja strukturni del, torej sintagmatski opis. To pomeni, da je uporabna predvsem kot metodologija za sociolingvistične, semantične, literarnokritične, izobraževalne, prevodoslovne, kontrastivne in druge jezikoslovne analize, po katerih je SFS posebno znana. Halliday knjigo označuje kot slovnico angleškega jezika, obenem pa kot zgled funkcijskega opisa, kakršnega je mogoče opraviti na katerem koli jeziku.

Osnovna načela SF slovnice so predstavljena v prvem poglavju z naslovom *Sestava* (*Constituency*). SFS vidi jezik kot sestavljen iz več ravnin: vsaka višja ravnina uresničuje nižjo, opis vsake pa je usmerjen h končnemu cilju, tj. pomenu. Kot pravi Halliday: »če pravimo, da slovnico razlagamo funkcijsko, hočemo reči, da postavljamo v ospredje vlogo slovnice kot sredstva za gradnjo *pomena*« (str. 15, poud. A.S.). Osrednjo plast jezika Halliday imenuje **leksikoslovnica**. Zanj sta slovnica in besedišče le »različna konca istega kontinuuma – enak pojav, opazovan iz različnih perspektiv«; tako se nekoliko nonšalantno izmuzne težavam, ki pestijo mentaliste pri opredeljevanju leksikona med skladenjsko in pomensko sestavino jezika. Enote leksikoslovnice so morfemi, besede, besedne skupine in stavki. Ta ravnina se uresničuje v nižji ravnini, namreč v **fonologiji/grafologiji**. Enote te ravnine so na primer glasovi, zlogi, stopice in tonske enote; leksikoslovnici ne nudijo le materialnega gradiva, temveč so tudi same pomembna prvina pomenskega učinkovanja besedila (npr. tvorba naklonov, poudarkov, ločevanje enot ipd.). Leksikoslovnična ravnina pa sama uresničuje višjo ravnino, ravnino **diskurzne semantike**. Njene enote so predvsem različna govorna dejanja (kot bomo videli v nadaljevanju, jih Halliday razume nekoliko drugače kot npr. Searle).

Najpomembnejša značilnost, ki Hallidaya izrazito ločuje od mentalistov, je umeščanje vseh treh jezikovnih ravnin pod četrto, najvišjo raven, to je raven **kulture**. Za Hallidaya je jezik izrazito družben oz. kulturen pojav; kultura je tista, ki v končni fazi določena

---

[1] Kot njegovo drugo temeljno delo lahko omenimo *Language as Social Semiotic*, 1978.

[2] Sicer uveljavljeni izraz »tvorbeno pretvorbena slovnica« je danes dejansko zastarel, saj Chomski v zadnji, minimalistični različici svoje teorije ukinja pojem globinske in površinske strukture in s tem temelj pretvorb, kot so bile prvotno razumljene, danes pa si tudi praktično nobena (niti funkcionalistična) jezikoslovna teorija več ne more privoščiti, da ne bi bila tudi usmerjena tvorbeno.

jezikovna dejanja interpretira, dovoljuje in vrednoti ter pomembno prispeva k tvorbi in učinkovanju jezika. Na tej ravni je za jezikoslovca pomemben predvsem sistem družbenih navodil za rabo jezika, ki jih Halliday opisuje v trojici **področje** (kaj z jezikom delamo, oz. na katerem področju človeške dejavnosti jezik uporabljamo), **ton** (družbeno razmerje med tvorcem in sprejemnikom besedila) in **način** (kako se jezik uresničuje).[3] Skupek teh treh prvin tvori *register* danega besedila, in kulturno ustaljeni registri postanejo *žanri*, ki so v dani družbi mogoči (za slednje gl. predvsem Eggins, *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*, 1994).

Trojica dejavnikov, ki sestavljajo register, po Hallidayu temelji na trojici osnovnih jezikovnih funkcij (ali *metafunkcij*, torej funkcij vseh drugih funkcij). Jezik, ki naj deluje v človeški družbi, mora uresničevati tri naloge. Prvič, sposoben mora biti poimenovati in specifično človeško opomenjati človekovo dejavnost in stvarnost okoli njega; to Halliday imenuje **ideacijska funkcija**. Drugič, sposoben mora biti vzpostavljati, vzdrževati in spreminjati medčloveške odnose; to Halliday imenuje **medosebna funkcija**. In tretjič, samega sebe mora biti sposoben organizirati v koherentno in smiselno celoto: to Halliday imenuje **besedilotvorna funkcija**.

Tri metafunkcije so podlaga za tri pristope k analizi besedila, ki jih Halliday obravnava v treh najobsežnejših poglavjih knjige: *Stavek kot reprezentacija, Stavek kot izmenjava* in *Stavek kot sporočilo*. Vsi trije pristopi so se izkazali kot zelo uporabno orodje različnih posebnih jezikoslovnih področij, npr. pri analizi diskurza (Sinclair in Coulthard oz. birminghamska šola), v kritičnem jezikoslovju (Fowler idr. na univerzi East Anglia; Kress, Cameron idr. na londonski univerzi), v kritični analizi diskurza (Fairclough idr. na lancastrski univerzi) itd.

Pri analizi STAVKA KOT REPREZENTACIJE jezikoslovca zanima predvsem, kako se stvarnost ubesedi v prehodnostni strukturi stavka. Stavek, zbran okoli glagola, namreč vedno izraža določeno vrsto **procesa** (Hallidayev izraz, ki sicer ustreza pojmu glagolskega dejanja). Halliday ugotavlja, da je stavčna struktura, ki ustreza posameznemu procesu, pogojena z naravo tega procesa. Pri **materialnem procesu** (zgled: »Lev je ujel turista«) je tako tipični udeleženec *akter* ali *delovalnik* (*Actor*: tukaj »lev«), včasih pa tudi *cilj* (*Goal*: tukaj »turist«). Potencialni tretji udeleženec je še *koristnik* (*Beneficiary*; npr. »mladičem« v »Lev je turista prinesel mladičem«).

Pri **duševnem procesu** (zgled: »Mary je bilo darilo všeč«) sta udeležena *čutilec* (*Senser*: tukaj »Mary«) in *pojav* (*Phenomenon*: tukaj »darilo«). Duševni procesi se od materialnih ločijo v več značilnostih. Halliday pri duševnih procesih izpostavlja predvsem izmenljivost obeh vlog, ki na svojevrsten način ustreza trpniško-tvorniški pretvorbi pri materialnih procesih: pri večini duševnih procesov je mogoče čutilca postaviti bodisi v aktivno bodisi v pasivno vlogo (»Mary liked the gift« vs. »The gift pleased Mary«). Slovenski zgled take pretvorbe bi bil »temu se čudim« vs. »to me čudi«,[4] »tega se bojim« vs. »to me plaši« itd. Zelo zanimiva aplikacija tega opažanja na slovensko gradivo je, da je

---

[3] Način se včasih poenostavljeno razume predvsem kot vprašanje prenosnika (v vseh njegovih parametrih, kot so sočasnost tvorbe in recepcije, vizualni in slušni stik med udeležencem komunikacije, dvosmernost komunikacije; ti vidiki tvorijo najrazličnejše kombinacije, npr. v romanu, radijskih/televizijskih prenosih, po telefonu ipd.), zajema pa tudi druge vidike načine ubeseditve, npr. *retorični način* – ali jezik opisuje statično stanje, razlaga razmerja med stvarmi, pripoveduje o časovno zaporednih dogodkih ipd.

[4] Nestandardnost strukture *to me čudi* ne vpliva na to, da gre za povsem gramatično in pogosto uporabljano slovensko strukturo.

prav med duševnimi procesi izredno veliko takih, ki postavljajo čutilca v neimenovalniški sklon, torej nekako trpniško vlogo nekoga, ki se mu nekaj dogaja, čeprav pojav v tvorniški (osebkovni) vlogi sploh ni izražen: »slabo, hudo, težko, vroče, prijetno, zoprno, žal mi je«; »zebe, trese, zvija me«; »vrti, toži se mi«, morda tudi »bruha, pleše se mi« itd. Čutilec je torej izrecno zaznamovan kot nekdo, ki na proces nima vpliva, temveč podlega vplivom zunanjih sil.

Relacijski procesi so treh glavnih vrst, **intenzivni**, **okoliščinski** in **posedovalni**, značaj njihovih udeležencev pa je odvisen od tega, ali so **atributivne** in **identifikacijske** narave.

Intenzivni atributivni procesi (zgled: »Miši so plaha bitja«) poznajo *nosilca* (*Carrier*: »miši«) in *atribut* (*Attribute*: »plaha bitja«), intenzivni identifikacijski (zgled: »Naš najbolj strupeni pajek je črna vdova«) pa *identificiranca* (*Identified*: »naš najbolj strupeni pajek«) in *identifikatorja* (*Identifier*: »črna vdova«).

Tudi okoliščinski atributivni procesi (»Bolšji sejem je ob nedeljah«) poznajo nosilca (»bolšji sejem«) in atribut (»ob nedeljah«), okoliščinski identifikacijski (»Sejem je desetega«) pa identificiranca (»sejem«) in identifikatorja (»desetega«).

Podobna delitev velja za posedovalne procese: »Peter ima klavir« (nosilec /posedovalec/: »Peter«, atribut /posedovano/: »klavir«) in »Ta klavir je Petrov« (identificiranec /posedovanec/: »ta klavir«, identifikator /posedovalec/: »Petrov«).

Nekako obrobne so še tri vrste procesov: **vedenjski** (npr. »Peter se smeje«), ki ima navadno le enega udeleženca, *obnašalca* (*Behaver*: »Peter«); **besedovalni** (npr. »Peter je sodišču opisal prizorišče nesreče«), ki ima vedno *govorca* (*Sayer*: »Peter«), lahko pa tudi *besedovano* (*Verbiage*: »prizorišče nesreče«), *prejemnika* (*Receiver*: »sodišču«) in *tarčo* (*Target*, npr. »moja inteligenca« v zgledu »Ne žali moje inteligence«); in **eksistencialni** (npr. »Je bil kakšen klic?«), v katerem nastopa *obstoječe* (»kakšen klic«).

V različnih procesih lahko nastopa še ena vrsta udeleženca, namreč *rang*; ta izraža obseg procesa oziroma tisto, v čemer se proces uteleša, npr. »tenis« v »Peter je igral tenis« ali »gora« v »Mary je preplezala goro«. Poleg udeležencev pa v prehodnostni strukturi seveda nastopa še cela vrsta **okoliščin**, ki po Hallidayu zajemajo obseg, kraj, način, vzrok, pogoj, spremstvo, vlogo, temo in vidik.

Pri analizi STAVKA KOT IZMENJAVE Halliday loči dva osnovna tipa govornih dejanj: izmenjavo informacij (trdilni in vprašalni stavki) ter izmenjavo blaga in storitev (ukazi in ponudbe). Glede na to delitev lahko pomensko podstavo stavka razumemo kot propozicijo (*proposition*) ali predlog (*proposal*). Vsak pravi stavek je sestavljen iz dveh delov: **naklona** (*Mood*) in **preostanka** (*Residue*). Naklon sestavljata dva dela: **osebek** (*Subject*) in **določna prvina** (*Finite*). Slednjo zastopa bodisi glagolska končnica bodisi pomožni glagol bodisi oboje. V stavku »Peter je prodal čajnik« sestavljata naklon osebek »Peter« in določna prvina »je …l«, vse preostalo tvori preostanek. Preostanek sestavljajo **predikator** oziroma povedkov glagol (*Predicator*), **dopolnilo** (*Complement*), kar je Hallidayev izraz za prvine, v slovenskem strukturalizmu označene bodisi kot predmet bodisi kot (samostalniško) povedkovo določilo, ter prislovno **(okoliščinsko) določilo** (*Adjunct*).

V strukturo stavka kot izmenjave pa se uvršča še nekaj pomembnih elementov. Del naklona so tudi **modalna določila** (*Modal Adjuncts*), ki jih Halliday dalje deli na naklonska v ožjem smislu (*Mood Adjuncts*, npr. *probably, usually, already, obviously, simply, almost*) in opombna (*Comment Adjuncts*, npr. *unfortunately*), čeprav, kot priznava, med njimi ni jasne meje. Kot sem navedel v članku *Ogled kohezijske vloge slovenskega členka* (SR 1999/4), je z njimi Halliday iz skupine prislovov izločil tiste, ki jih slovenska jezikoslovna

teorija obravnava kot posebno besedno vrsto, namreč členke, in njegova delitev njihovih funkcij je primerna tudi za opis pomenov slovenskih členkov. Seveda z nekaterimi prilagoditvami, saj v slovenščini obstajajo tudi členki, ki tvorijo skladenjske naklone (*ali, mar, kaj, a*), kakršnih angleščina ne pozna.

Zunaj strukture naklon/preostanek se razvrščajo **povezovalna določila** (*Conjunctive Adjuncts*), ki sem jih v zgoraj omenjenem članku prav tako prepoznal kot slovenske členke, poleg njih pa še **zvalniki** (*Vocatives*) ter **ekspletivi** (*Expletives*).

Pri analizi STAVKA KOT SPOROČILA sta ključna v slovenski teoriji že znana pojma **tema** in **rema**, ki si ju Halliday izposoja od praških strukturalistov. Ker tu Halliday v jezikoslovje ne prinaša veliko novega, se raje posvetimo drugemu delu knjige, ki ga sestavljata poglavji *Pod stavkom: skupine in fraze* ter *Nad stavkom: stavčni kompleks*.

V prvem poglavju Halliday nekoliko spremeni tradicionalno angleško slovnično izrazje, saj med besednimi kompleksi (*word complex*) loči **besedno zvezo** (*Phrase*) in **besedno skupino** (*Group*). Samostalnik na primer tvori *samostalniško skupino*, in ključna lastnost vsake skupine je, da ima svoje **jedro** (*Head*), ki je s **prilastki** (*Modifiers*) razširjeno v besedno skupino. Take skupine tvorijo tudi glagoli (»has been eating«), prislovi (»more easily«), vezniki (»just as, even if«) in predlogi (»right behind«). Predlogi pa tvorijo še drugačno vrsto besednega kompleksa, namreč *predložno zvezo* (*Phrase*); ta nima jedrne besede, katere razširitev bi bila, temveč je pravzaprav sama skrček stavka. To je posledica tega, da Halliday razume predlog kot nekakšen paglagol (*minor verb*); samostalnik, ki sledi predlogu, ustreza dopolnilu (tj. predmetu) glagola.

Podobno kot se besede razširjajo v besedne komplekse, ki gradijo stavke, se tudi stavki povezujejo v stavčne komplekse. Ta pojem (ki ustreza pojmu povedi v slovenskem jezikoslovju) je zapletenejši od besednega kompleksa, saj ga zgolj z modifikacijo (tj. razširjanjem s prilastki) ne moremo opisati. Opišemo pa ga lahko vzdolž dveh osi, namreč glede na (1) vrsto vzajemne odvisnosti (taksa) in (2) logično-semantično razmerje.

Vzajemna odvisnost je lahko **priredna** (parataksa: v Hallidayevi notaciji označena z arabskimi številkami) ali **podredna** (hipotaksa: označena z grškimi črkami). Od prirednega in podrednega razmerja pa Halliday ločuje še tretjo vrsto vzajemnega razmerja, **vlaganje** oziroma znižanje ravni (*embedding* oziroma *rankshifting*), s katerim opiše skladenjski status prilastkovih, osebkovih in predmetnih odvisnikov (npr. »hiša, ki jo je Peter zgradil«, »kar je Peter zgradil«). Od prvih dveh razmerij se loči po tem, da je tu stavek znižan na raven besedne skupine ali le dela besedne skupine (prilastka) in zato pravzaprav ne tvori več pravega stavčnega kompleksa.

Logično-semantična razmerja med stavki v kompleksu se razvrščajo v dva osnovna tipa: **razširitev** in **projekcijo**.

Pri prvem drugi stavek prvega razširi tako, da ga dodela, podaljša ali dopolni; natančnejšo predstavitev vseh treh tipov je mogoče najti v že omenjenem članku *O kohezijski vlogi slovenskega členka*. Vsako od teh semantičnih razmerij je lahko bodisi podredno bodisi priredno, vsaj v osnovnih potezah pa so navzoča tudi pri vloženih stavkih. Čeprav tradicionalna (in običajna strukturalistična) slovnica npr. pozna le vezalno priredje, Halliday tovrstni strukturi (ki jo imenuje dodajalno podaljševanje) vzporedi tudi podredno konstrukcijo: »Hodila je po cesti in si tiho popevala« vs. »Hodila je po cesti, pri čemer si je tiho popevala«.

Druga vrsta tvorbe stavčnega kompleksa pa je projekcija. Tudi tu Halliday loči tri vrste (1) projicirani govor, (2) projicirana misel in (3) projicirano dejstvo. Tudi pri projekciji je opaziti priredna, podredna in vložna razmerja. Projekcija govora ima lahko npr. obliko:

»'Cezar je bil častihlepen,' pravi Brut« (priredje); »Brut pravi, da je bil Cezar častihlepen« (podredje); »Brutova trditev, da je bil Cezar častihlepen« (vlaganje). Projicirana dejstva so vedno vložena (igrajo vlogo osebkov ali dopolnil). Zgled bi bilo npr. dejstvo »da je Cezar mrtev« v stavku »Da je Cezar mrtev, je bilo vsem jasno«; dejstva tu ne projicira noben izrecno izražen govorec ali čutilec, temveč je splošno mišljeno. Konstrukcija je vložna, vendar pa se jasno razlikuje od vložnih stavkov razširitvenega tipa (tj. oziralnih odvisnikov).

Med nadaljnjimi poglavji knjige je eno namenjeno kompleksom besednih skupin in fraz, temu pa sledi poglavje *Poleg stavka: intonacija in ritem*. V njem Halliday izpostavi pomensko funkcionalnost obeh jezikovnih pojavov ter predstavi svojo fonetično terminologijo. Temu sledi pomembno poglavje *Okoli stavka: kohezija in diskurz*. Halliday je ena največjih avtoritet za področje kohezije v angleščini (z Ruqaiyo Hasan je izdal klasično knjigo *Cohesion in English*), in prav v tem poglavju najdemo najpodrobnejšo razlago besedilotvorne metafunkcije jezika. Glavne prvine kohezije po njem so (1) koreferenca (raba zaimkov), (2) elipsa in nadomeščanje (raba pomenljivih izpustov ali nadomestkov *so* /»tako«/ ali *one* /brez slovenskega ustreznika/), (3) konjunkcija (raba veznikov in povezovalnih določil) ter (4) leksikalna kohezija (raba sopomenk, nadpomenk, podpomenk, meronimov /besed z medsebojnim razmerjem del–celota/).

Zadnje poglavje ima naslov *Onkraj stavka: metaforični načini izražanja*. Pojem **slovnične metafore** je v SF slovnici zelo pomemben, saj omogoča funkcionalen opis formalno zelo različnih ubeseditev iste propozicije. Zato si jo je vredno podrobneje ogledati.

Halliday se v tem poglavju previdno odreka pojmoma »dobesednega« in »metaforičnega« pomena, saj je pri slovničnih metaforah dejansko razmerje med dvema formulacijama mnogo teže določljivo kot pri retoričnih figurah. Zato raje govori o (bolj) *kongruentnih* in (bolj) *metaforičnih* oblikah. Slovnične metafore so dveh vrst, **ideacijske** (metafore prehodnosti) in **medosebne** (metafore naklona, vštevši modalnost).

Kongruentni stavek »Ob jutru so bili šele pri vznožju« lahko izrazimo tudi kot »Jutro jih je zalotilo šele pri vznožju«. Bolj kot dejstvo, da je v drugem stavku »jutro« personificirano, je zanimivo dejstvo, da je en proces zamenjal drugega: okoliščinski relacijski proces je postal materialni; »oni«, ki so v kongruentni konstrukciji nosilec, so v metaforični konstrukciji cilj, in »jutro«, ki je v kongruentni konstrukciji okoliščina, je v metaforični konstrukciji delovalnik. Podobno tudi pri stavkih »Mary je zagledala nekaj čudovitega« in »Pred Mary se je odprl čudovit pogled« vedenjski proces – skupaj s svojimi udeleženci – zamenja duševnega. Ta pojav Halliday imenuje metafora prehodnosti.

Ideacijska metafora *par excellence* je posamostaljenje (nominalizacija). V njej iz procesov (glagolov) in lastnosti (pridevnikov) nastajajo metaforični samostalniki. Pri tem Halliday ugotavlja, da je v metaforičnih konstrukcijah navadno nekaj kompleksnega, in da je najbolj kongruentna navadno tista oblika, ki je najpreprostejša in vsebuje najmanjšo gostoto predmetnopomenskih besed. Prav zato je slovnične metafore navadno najti v formalnejših zvrsteh jezika in mnogo pogosteje v pisavi kot v govoru.

Metafore modalnosti (*modality*) so v vsakdanjem jeziku zelo pogoste: mednje se uvršča predvsem raba tako imenovanih naklonskih glavnih stavkov. Halliday stavek »Jutri bo verjetno deževalo« označuje kot kongruenten, stavka »Mislim, da bo jutri deževalo« ali »Lahko pričakujemo, da bo jutri deževalo« pa kot metaforična. To utemeljuje s tem, da je propozicija vseh treh stavkov v resnici »jutri bi deževalo« (z izraženo določeno stopnjo verjetnosti, da je to res), ne pa »jaz mislim (projicirano)« ali »lahko pričakujemo

(projicirano)«. Kongruentni izrazi modalnosti naj bi bili torej predvsem tisti z modalnim določilom (»verjetno«) ali modalnim glagolom (npr. »Jutri utegne deževati«).

Metafore naklona (*mood*) omogočajo, da eno govorno dejanje izrazimo z obliko, ki je značilna za drugo: »Bi rad eno na gobec?« je lahko videti kot ponudba, a je v resnici grožnja. To je verjetno najbolj spolzko področje slovničnih metafor, saj obstaja za kodiranje govornih dejanj tako veliko načinov (glagolski naklon, intonacija, performativni glagoli itd.), da je pogosto nemogoče ločiti kongruentne oblike od metaforičnih. Razlikovanje je nedvoumno edino v primeru projekcije (»Zagrozil mu je, da mu bo dal eno na gobec«), v vsej drugih primerih pa gre nujno za interpretacije posameznega poslušalca.

Hallidayevi slovnici je mogoče s stališča formalnih slovnic očitati marsikaj: na primer, da je pri marsičem precej arbitrarna in zlahka pristaja na izjave, da »nekaterih stvari ne moremo nedvoumno določiti«. To je nedvomno posledica dejstva, da ni sledila revoluciji Chomskega in njegovega logičnega racionalizma, temveč se je odločila nadaljevati s prtljago tradicionalne slovnice, skrite v strukturalizmu. Po drugi strani pa se prav zaradi tega zdi bliže realni družbeni naravi jezika kot mentalistične slovnice, saj jezika ne obravnava digitalno (kot nekakšen sistem stikal, ki vodijo tvorbo), temveč kot izmuzljivo entiteto, ki pravzaprav nikjer ne obstaja kot pravilen sistem, temveč le kot raba, ki pa je vedno odprta številnim interpretacijam posameznih uporabnikov jezika.

Pri tem pa se je treba zavedati, da je SF slovnica danes v svetu verjetno najbolj razširjena[5] koherentna teorija, ki izhaja iz funkcionalističnega strukturalizma in ki zajema jasno dodelana tvorbena načela, obenem pa je odprta družbenim vidikom jezikovne rabe in razlagalnemu opisovanju. Ker si prizadeva za enak opis vseh jezikov, se lahko zdi manj prikladna za opis posameznega jezika kot domača jezikoslovna tradicija, obenem pa ji taka nezavezanost omogoča veliko sistematično dodelanost načel. S tem je zanimiva alternativa metodološki eklektiki mnogih sodobnih strukturalizmov, in vredno je razmisliti o prednostih in slabostih obeh pristopov.

Andrej Skubic
Filozofska fakulteta v Ljubljani

[5] Močna središča SFS ali jezikoslovnih panog, ki uporabljajo njeno metodologijo, obstajajo v Avstraliji, Veliki Britaniji, Nemčiji, ZDA in drugod; izdelani so bili SF opisi mnogih jezikov, kot so kitajščina, francoščina, madžarščina, tagalog itd., uporablja pa se tudi v računalniških tehnologijah za tvorbo naravnega jezika (npr. sistem Komet na inštitutu GMD/IPSI v Darmstadtu).

MEDBESEDILNOST TEORETIČNO IN »PRAKTIČNO«

Marko Juvan, *Vezi besedila*, Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000, Zbirka Novi pristopi, 302 str.

Literarnozgodovinska in teoretska raziskovanja Marka Juvana so že od razprave Književne odnosnice v poeziji Vena Tauferja (Slavistična revija 1985) razpoznavna in spodbudna za sodobno literarno vedo pri nas, ki se je v veliki meri prav preko Juvanovega dela seznanjala in oplajala s postrukturalistično teorijo intertekstualnosti oziroma medbesedilnosti. Teorijo je leksikonsko temeljito predstavil v zbirki Literarni leksikon (2000), takorekoč sočasno pa je izšel tudi izbor pretežno prav s to teorijo spodbujenih desetih razprav, ki jih je Juvan revijalno objavljal med letoma 1989 in 1998, vendar – kot opozarja v izčrpnem uvodu avtor sam – so vse znatno revidirane in dodatno argumentirane, čeprav ne odstopajo bistveno od spoznanj iz prvih natisov. Za strokovnega bralca omogoča Juvanov raziskovalni izbor tako predvsem dostopnejšo informacijo o sodobnih literarnovednih strategijah obravnave sicer zelo raznorodnega gradiva, s katerimi pa se je – sicer ob različnih vidikih medbesedilnosti – že lahko srečal v dosedanjih Juvanovih revijalnih in knjižnih objavah njegovih raziskav. Knjiga *Vezi besedila* prinaša tri »čiste« literarnoteoretične prispevke in sedem prepletov teoretske govorice z analizami in intepretacijami besedil slovenske književnosti od baroka do postmodernizma. Vse skupaj pa napoveduje avtorjev obsežni uvod, ki ne samo informira o prvih objavah izbranih študij in njihovih ključnih namenih ter poantah, temveč v njem Juvan samoreflektira položaj humanističnega znanstvenika, ki je že daleč od prepričanja »o znanstveni resnici kot skladnosti med »empiričnimi« dejstvi in razlago« in se kot literarni strokovnjak zaveda, da je z avtorjem in drugimi bralci »del toka proizvodnje pomena, ki se družbeno-zgodovinsko dogaja kot neprestano preobražanje obstoječih znakov, tkanje novih razmerij med njimi, sprevračanje njihovih vrednostnih poudarkov, relevantnosti in funkcij.« To raziskovalno izhodišče si je Juvan oblikoval ob poststukturalistični hermenevtiki in teoriji intertekstualnosti, pojasnjuje pa tudi naslov knjige *Vezi besedila*. Izhaja namreč iz prepričanja, da pomen besedila ni neposredna (izvorna) realnost, ampak prehodna konstrukcija, ki je posredovana prek sledi drugih besedil, kontekstov, izkustvenih shem ipd. Zato Juvanovo raziskovanje – kot pravi sam – ni pretežno usmerjeno v jezikovnopomenske strukture, ki ji prepoznava v besedilih, niti v njihovo skrito urejevalno središče (avtorja, ideje, duha ipd.), temveč k vezem, ki iz besedila segajo h kontekstu, najsplošneje rečeno družbenemu in historičnemu. S tem pa raziskovanje odpira tudi pobudam novega historizma. Že v uvodu Juvan opozarja, da so opazovane vezi besedila ambivalentne, saj so po eni strani omejevalne, ker »vsiljujejo dispozicije vsakemu novemu besedilu«, po drugi pa spodbudne, so »agens« njihovega preseganja. Nadalje Juvan ločuje dve ravnini raziskovanih »vezi« besedil: medbesedilno, se pravi potovanje in preobražanje znakovnega gradiva iz besedila v besedilo, in literarnosistemsko, torej dejavnosti avtorjev, založnikov, bralcev, kritikov, literarnih strokovnjakov, učiteljev in različnih ustanov z besedili, ki šele v tem sistemu postajajo literarna besedila.

Uvod v knjigo ne le zelo natančno definira konceptualna in temeljna terminološka izhodišča nadaljnjih razprav, ampak z navedbo spoznanj o besedilu, ki so jih prispevali ključni predstavniki literarne teorije, hermenevtike in besediloslovja (sklicuje se na Bahtina, Ingardna, Beaugraudea, Dresslerja, Kristevo, Barthesa, Fisha, Franka idr.) logično dosledno in postopno (z vmesnimi povzetki in sklepi), tudi ob razvidni, tematsko poimenovani in s tem skoraj didaktični zunanji razčlembi, jezikovno jasno in nazorno uvaja

strokovno problematiko. To pa omogoča, da se je loti tudi bralec, ki predhodnih Juvanovih del še ne pozna. Iste strokovnoslogovne odlike veljajo tudi za zbrane razprave, zato bo knjiga *Vezi besedila* gotovo razveselila tudi študente kot dobro študijsko gradivo.

Pravzaprav je za vsa izbrana besedila mogoče reči, da so zgledna, in sicer kot utemeljitev in terminološka sistemizacija novih literarnovednih pogledov oziroma kot zgledi njihove uporabne vrednosti v literarni zgodovini, torej ob konkretnih besedilih. Zato ni presenetljivo, da je Juvanovo sodobno stališče o bistvu literarne umetnosti, ki ga ob spodbudah mednarodnih referenc iz zadnjih 30-ih let izpelje v razpravi Vprašanje o literarnosti, že preniknilo v srednješolsko prakso opredelitve tega pojma. Tako se vsaj zdi, ko v najnovejšem gimnazijskem učbeniku književnosti Branja I, v poglavju avtorice Bože Krakar Vogel Osnove literarne teorije, beremo npr. o pomenu bralske razgledanosti za zaznavanje literarnih značilnosti, o vplivu mesta objave besedila oz. poznavanja avtorja kot literata za določitev literarnosti besedila ali ob zastavljeni nalogi pretvorbe neumetnostnega besedila v verzni ali dialoški zapis ipd. (Čeprav Juvanov članek med literaturo ni naveden.) Juvan namreč opredeli literarnosti kot zgodovinsko, družbeno in kulturno diferencirano konvencijo, ki pa je izpeljana iz imanentnih lastnosti klasičnih oz. kanoniziranih literarnih del in jo zato dojemamo kot učinek besedila na strukturni, pomenski in ideološko-vrednostni ravni.

Ker je prva razprava podobno kot uvod namenjena najširši opredelitvi predmeta raziskovanja ter vloge raziskovalca pri tem (in v njej Juvan zagovarja specifiko predmeta, kar šele omogoča specifično vedo, ki pa s svojimi obravnavami predmet tudi sooblikuje), je šele druga, to je razprava Literarna besedila v stereofoniji: tloris za medbesedilne figure namenjena Juvanovemu ožjemu strokovnemu področju, medbesedilnosti. V njej se navezuje na lastno delo *Imaginarij »Krsta« v slovenski literaturi: Medbesedilnost recepcije* iz leta 1990 oziroma na svoj model treh medbesedilnih razmerij: opisa, prenosa in posnetka. Na osnovi tega pa oblikuje natančno sistematiko t. i. medbesedilnih figur, seveda ob jasnem zavedanju, da njegov inventar figur ni niti dokončen niti stalen. Vsekakor pa je celo v tabeli predstavljena razvrstitev mebesedilnih figur glede na tri načine medbesedilnega predstavljanja (str. 87) rezultat dobrega poznavanja tujih poskusov tovrstnih tipologij (str. 67) in večletnega lastnega dela, dokazanega tudi z velikim številom primerov iz slovenske književnosti, kar kategorjalno abstraktnost preverja ob besedilni (mnogoobrazni) literarni živosti. Že v uvodu Juvan pojasni pobude za nastanek razprave Medbesedilnost – detronizacija ali retorizacija vpliva? z diskusijami, ali je poststrukturalistična koncepcija intertekstualnosti v resnici prelomila z vsebino pojma vpliv, osrednjega termina primerjalne književnosti. In odgovarja, da je vpliv še uporaben pojem, posebno če ni razumljen kot enosmerno izžarevanje, ampak kot dialog in agon, kot termin na ravni duševnih, socialno-zgodovinskih in jezikovno-kulturnih procesov, v katere je vpeta interakcija med literarnimi sistemi in akterji, delujočimi v njih, za opis strukture in pomena primerjanih besedil pa je po njegovem medbesedilnost prinesla primernejši pojmovnik.

Prva »ponazoritev« uporabe teorije medbesedilnosti je razprava Baročne pridige in citatno povzemanje izročila, ki obravnava pridigo kot t. i. medbesedilno vrsto, kot besedilo, izpeljano iz obstoječih predlog. (Juvan še relativno neuveljavljenemu terminu medbesedilna vrsta v opombi doda definicijo, bralca pa napoti k branju ustreznega članka v »teoretičnem« delu knjige. Tovrstna terminološka pomoč se pojavlja tudi v drugih razpravah. Kakršnokoli pojmovno zbeganost bralca s tem Juvan odpravi.) Ker obravnava baročno pridigo, najprej zariše kulturno-estetski kontekst: težnjo k zbiranju, katalogiziranju in tolmačenju oziroma enciklopedičnem povzemanju grško-latinskega in svetopisemskega izročila, in to brez zgodovinsko premišljene razdalje, kar je izhajalo iz pojmovanja resnice

kot nadzgodovinskega absoluta, ter razumevanje avtorstva kot ustvarjalnega posnemanja starejših vzorov. Osrednji del razprave prinaša razčlembo medbesedilnih figur, kot jih odkriva pri slovenskih baročnih pridigarjih Svetokriškem, Rogeriju in Basarju, in sicer so to zgled, primera, aluzija, navedek, emblem in prevzeta alegorična razlaga. Ob vsaki od njih ugotavlja zgradbeno ali slogovno vlogo, vire prevzemanja, podtipe osnovnih figur ter načine njihovega vključevanja v pridigo. V sklepu izpelje tezo, da so baročne pridige s svojim encikopedičnim značajem Slovencem omogočile nadoknaditi »zamujeno« preteklost in da je prav z njimi nastalo tisto »svetovno« referenčno ozadje, na katerega se je v svojih začetkih lahko oziralo slovensko leposlovje. Slovenske baročne pridige torej niso bile le vzorec za kasnejše pripovednoprozne postopke ali vzorec kompozicije oziroma retoričnih figur, temveč vir za pretok metafor, motivov, tem, sentenc in zgodb, kar je literarna zgodovina ob konkretnih primerih deloma že potrdila.

V razpravi Literarno besedilo in narodno-kulturna razlika: »slovenstvo« in »nemštvo« v Mencingerjevi povesti Vetrogončič Juvan sam opozori, da ga je spodbudil novi historizem; delitev članka na izmenično obravnavo družbeno-zgodovinskega konteksta ter izbranega literarnega teksta je nakazana kar z mednaslovi. Pri tem se pokaže, da je poznavanje konteksta še vedno neprecenljivo za razumevanje literarnega dela, tako tendenčno vezanega na čas in okoliščine nastanka, kot je obravnavano, pa sploh.

Razprava Jenkov sedmi Obraz in imaginarij razvalin problematizira imanentno interpretacijo, čeprav v izhodišče svojega strokovnega besedila Juvan postavlja osebno bralno doživetje, a tudi zavest, da »tok tolmačenja določajo ne le znakovna navodila branega besedila, ampak tudi institucionalne silnice in znana metabesedila« (str. 161), ki sooblikujejo razlagalčevo recepcijo. In prav v motivu razvalin Juvan ne vidi le mimetične odslikave videnih ruševin, ampak tudi predelani »odmev« kulturnega spomina. Pri tem ga ne zanimajo prvenstveno Jenkovi dejanski stiki z »odmevano« motiviko, torej vplivi oziroma konkretni izvori tega motiva, temveč medbesedilno omrežje součinkovanja motiva razvalin v slikarstvu, parkovni arhitekturi, estetski refleksiji, esejih, potopisih in poeziji predromantike in romantike, ki pa je bila že člen v dolgi motivno-tematski, različno simbolno in estetsko ovrednoteni tradiciji v novem veku. Da bi ta kontekst »stkal«, Juvan pred bralca razgrne dejstva, povzeta po tematoloških predstavitvah gradiva iz francoske, angleške in nemške literature, natančneje pa se ustavi ob Byronu, Uhlandu in Lenauu, kot tradicionalno ugotovljenih Jenkovih vplivih, ki pa, kot ugotavlja, na obravnavano motiviko niso bistveno vplivali. Kot primernejše medbesedilno branje se Juvanu kaže pesem Ignacija Holzapfla iz prve številke Krajnske čbelice Na posipu Hudiga grada, vendar z Jenkovim variacijskim in novatorskim, postromantičnim navezovanjem. Od tod pa se razprava spet vrača v izhodišče, k osebnemu, aktualnemu branju o krizi eksistence, ki pa zgodovinsko določenost pesniškega besedila spreminja v nedoločenost, recepcijsko odprtost.

Da je obravnava sonetov kot stalne pesemske oblike ali (po nekaterih pogledih) celo pesniške vrste primerno gradivo za medbesedilno obravnavo, je očitno, saj je medbesedilno sklicevanje na literarni spomin predpogoj za obstoj tako stalne oblike kot žanra. Razprava (Parodični) soneti o sonetih: samokrmiljenje žanra od romantike do postmodernizma pa še opozarja,da so sonetisti vrstno-oblikovno tradicijo in inovacijo soneta reflektirali tudi v sonetih o sonetih, za katere navaja Juvan primere od 14. stoletja dalje. Take, samonanašalne sonete, med katerimi imajo posebno mesto tisti, ki parodirajo bodisi samo sonetno formo ali – pogosteje – konkretne sonetne stile, pa natančneje obravnava ob Prešernovih primerih in nato ob avtorjih, ki so s Prešernovimi soneti navezali moderni in postmoderni »dialog«.

V razpravi Alamut – enciklopedični roman si Juvan zastavlja vprašanje, zakaj se je ob recepcija tega romana v 80-ih letih zdelo, da je bil Bartol nekakšen predhodnik sodobnih

postmodernistov, npr. Eca z romanom Ime rože. Osrednjo podobnost obeh romanov po Italu Calvinu imenuje enciklopedičnost, ki se (podobno kot v pridigah) kaže v druženju raznovrstnih vednosti, jezikov, žanrov, stilov, posebno transformacijo vzhodnega sveta v diskurz evropskega izročila pa navezuje na pojem orientalizem. Glavno razliko s postmodernistično realizacijo enciklopedičnosti pa vidi v še vedno enovitem, historično verjetnem besedilnem svetu Alamuta, ki ni odvisen od načinov, strategij in figur pripovedovanja, in s tem ohranja značilnosti organskega tipa literarnih del.

Juvanova izredna sposobnost analitično-sintetičnega interpretiranja pesništva se jasno pokaže v obsežni razpravi »Smeh na temnem ozadju«: metamorfoze groteske in mito-poetike v Zajčevi poeziji. V njej ne le natančno ugotavlja pojavljanje in spreminjanje grotesknosti v prvih štirih Zajčevih zbirkah, ampak jo pojasnjuje tudi kot značilno sredstvo »temnega modernizma«, torej tiste literarne smeri, ki jo Juvan z redefiniranjem nekaterih že ustaljenih oznak Zajčeve poezije umešča v t. i. literarni diskurz subjektivizma, in sicer v tisto točko, »ko se je samorefleksivna kritika subjekta /.../ odrekla samemu pojmu subjekt« (str. 255). Juvan z razčlenitvijo nekaj, za posamezne faze grotesknosti tipičnih pesmi svojo obravnavo sicer vodi v jezikovno-pomenske strukture in k idejam, ki te strukture urejajo, vendar je ključno metodološko načelo v knjigi izbranih razprav mogoče v tem primeru videti prav v raziskovanju vezi, ki slogovno-etološko perspektivo groteske pojasnjujejo v kontekstu subjektivizma.

Zadnja razprava Poganjki ludizma v Šalamunovem Pokru je primerno nadaljevanje predhodne, saj so Šalamunovi začetki, kot je znano, vezani na Zajčevo poetiko, od katere pa se že v prvem ciklu zbirke – Mrku – Šalamun odcepi. S tem pa pri nas utemeljuje oziroma vsaj funkcionira kot utemeljitelj novega literarnega diskurza, za katerega Juvan po Barthesu in Derridaju ugotavlja premik od zaokroženega, organskega dela k svobodnemu, odprtemu tekstu. Za Šalamunovo poetiko tudi Juvan uporablja izraz ludizem, pri tem pa opozarja, da je le v slovenski literarni zgodovini in kritiki rabljen za smer, drugod pa za poudarjeno pojavljanje igre v literarnih besedilih. Glede na to bi tudi pri nas lahko govorili o ultramodernističnem ludizmu (kakršen je Šalamunov) in postmodernističnem ludizmu (iz 80. let), na ravni nazora, ideje igre pa o reističnem ludizmu (ki subjekt ukinja, ga izenačuje z ostalim bivajočim) in romantičnem ludizmu (ki subjekt povzdigne na mesto odsotne ontologije). Ludizem v Pokru Juvan predstavi s petimi osnovnimi značilnostmi, in sicer na ravni motivov, jezika, kršenja načel logičnosti in bralskega pričakovanja »globljega« smisla besedil ter karnevalizacijske medbesedilnosti, postopno uvajanje teh značilnosti pa ilustrira s hibridnostjo prvega cikla zbirke.

Literarna oz. politerarna besedila, s katerimi se ukvarjajo predstavljene razprave, so doživela ne le kritiške obravnave, ampak tudi več literarnozgodovinskih obravnav, na katere Juvan opozarja in jih v svoje razprave običajno vključuje – sam pravi – redefinirane, pač v skladu z uvodno določitvijo svojega raziskovalnega položaja kot »del toka proizvodnje pomena«, brez želje po revolucionarnem prevrednotenju, pač pa s težnjo, da bi, kot pravi v zadnji razpravi, »že znana opažanja vpel v nove korelacije« in kot skromno dodaja, »morda tudi sam kaj novega opazil«. Na novosti, ki jih je spodbudila nova teorija, ne samo kot raziskovalna metodologija, ampak tudi kot spoznavna paradigma, sem želela opozoriti v tej recenziji, saj je dosedanji Juvanov literarnovedni opus eden najodličnejših pojavov sodobne slovenistike in primerjalne književnosti. Vezi besedila predstavljajo možnosti teorije medbesedilnosti, podprte z novim historizmom, ki je občutljivo orodje, kot pravi Juvan sam, vendar pravo kvaliteto pokaže le, ko ga uporablja mojster, ki je poleg evidentiranja medbesedilnih pojavov sposoben tudi njihovega interpretativnega

osmišljanja. In Juvan se je v petnajstih letih literarnovednega dela, prerez katerega odkriva tudi predstavljena knjiga, vsekakor izmojstril.

Vita Žerjal Pavlin
Ljubljana

NAVODILA AVTORJEM

Prispevki za Slavistično revijo so v slovenščini, izjemoma tudi v drugih slovanskih in svetovnih jezikih. Avtor odda prispevek enemu od glavnih urednikov v dveh izvodih; na listu naj bo 30 vrstic. Dolžina razprave naj ne presega ene in pol avtorske pole (25 strani, tj. 45.000 znakov), ocene 12 strani (24.000 znakov), poročila 4 strani (8.000 znakov). Rokopis je potrebno oddati tudi na PC-jevi disketi, zapisan v formatu ASCII ali v katerem od urejevalnikov besedil za okensko okolje; mogoče pa ga je poslati tudi po elektronski pošti na naslov *vojko.gorjanc@ff.uni-lj.si*. Besedilo naj ne bo razlomljeno v strani in besede ne deljene. Navodila za tipkanje opomb, ležečega in polkrepkega tiska, vezajev, pomišljajev, narekovajev, naglašenih, nestandardnih znamenj ipd. dobi avtor pri tehničnem uredniku. – Sinopsis naj ne bo daljši od 8 vrstic. Slovenski povzetek ne daljši od dveh strani, podaja rezultate razprave; uredniku se sporoči želeni jezik za prevod. V neslovenščini napisane razprave imajo povzetek v slovenščini. – Avtor naj priloži številko svojega žiroračuna, ime in naslov banke, pri kateri ima odprt žiroračun, naslov stalnega bivališča, ime inštitucije, na kateri dela, in naslov, kamor naj pridejo korekture. Če rokopis ni sprejet, glavni urednik avtorja pismeno obvesti. Ob izidu dobi avtor 20 separatov svoje razprave oziroma 10 primerov ocene.

Avtorju se stavijo še naslednje tehnične zahteve. Korekture svojega prispevka opravi v treh dneh. Pri tem in pri prečrkovanju tujih pisav se drži Slovenskega pravopisa 1994. – Slikovni material priloži na posebnih listih, vsako sliko s svojo številko, v rokopisu pa mora biti označeno, kam katera sodi; podnapisi k slikam so že v rokopisu razprave. – Ponazarjalni zgledi se podčrtavajo; polkrepki tisk je rezerviran za podnaslove in je označen z dvojno podčrtavo. Posebni znaki naj bodo označeni z barvnim svinčnikom, ob robu pa razločno izrisani. – Daljši navedki (nad 5 vrstic) naj bodo odstavčno ločeni od drugega besedila (navednice tedaj niso potrebne). Izpusti so v navedku označeni s tremi pikami v poševnem ali oglatem oklepaju; na začetku in na koncu citata so tropičja nepotrebna. – Besedilo opombe naj bo v članku na koncu v enem kosu. Zaporedna številka opombe stoji stično *za* ločili, ki sledijo temu mestu. – Literatura se navaja na kratek način v oklepaju v tekočem besedilu in v opombah, v daljši obliki pa v seznamu literature ali v seznamu navedenk na koncu razprave. Med besedilom se sklicujemo na dela takole: (Breznik 1934: 213), v seznamu navedenk pa navedek razvežemo:

Anton BREZNIK, 1934: *Slovenska slovnica za srednje šole*. Celje: Mohorjeva družba.

Članek v reviji se navaja takole:

Janko KOS, 1991: Problem časa v slovenski liriki. *Slavistična revija* XXXIX/1. 1–14.

V opombah so enote bibliografske navedbe ločene med seboj z vejicami:

[1]Anton Breznik, *Slovenska slovnica za srednje šole*, Celje, Mohorjeva družba, 1934, 16–18.

Na koncu vsake bibliografske enote je pika. Naslovi samostojnih izdaj so ležeče postavljeni. Zbirka se nahaja v oklepaju tik pred navedbo strani, založba se pri knjigah starejšega datuma opušča, prav tako tudi krajšava str. za stran. Naslovi v stroki znane periodike so okrajšani, táko je lahko tudi avtorjevo ime. Pri zaporednem navajanju več del enega avtorja v seznamu literature ali navedenk namesto imena in priimka napravimo dva pomišljaja. Kadar na isto leto pride več del istega avtorja, letnici na desni stično dodajamo male črke slovenske abecede: 1944a, 1944b. Bibliografske navedbe naj bodo enotne.

Slavistična revija na internetu: http://www.ff.uni-lj.si/sr/index.html

V OCENO SMO PREJELI

Europa Orientalis XVIII/1 (1999). 283 str.

Europa Orientalis XVIII/2 (1999). 270 str.

Peter HERRITY: *Slovene: A Comprehensive Grąmmar*. London, New York: Routletge, 2000. 372 str.

IFLA načela za hrambo knjižničnega gradiva in ravnanje z njim. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za bibliotekarstvo in Arhiv Republike Slovenije (Bibliothecaria 7, Prevodi 2), 2000. 122 str.

Na pragu besedila. Učbenik za slovenski jezik v 2. letniku gimnazij, strokovnih in tehniških šol+delovni zvezek+priročnik za učitelje+videokaseta. Avtorice: Martina Križaj Ortar, Marja Bešter, Marija Končina, Mojca Poznanovič, Mojca Bavdek. Ljubljana: Rokus, 2000. 117(+rešitve 38)+151+103 str.

Revijo sofinancirajo slovensko Ministrstvo za znanost in tehnologijo, Ministrstvo za kulturo, Ministrstvo za šolstvo in šport ter Znanstveni inštitut Filozofske fakultete v Ljubljani.