

UDK 821.163.6.09–3

*Tomaž Sajovic*

Filozofska fakulteta v Ljubljani

## SLOG JE POMEN, POMEN JE SLOG

IVAN CANKAR: *EDINA BESEDA*, CIRIL KOSMAČ: *POMLADNI DAN*

1 Danes je tudi v znanosti nesporno spoznanje, da je jezik poglavitno sredstvo, s katerim poskušamo ustvariti pomen v svetu, ki sam po sebi nima pomena (Verschueren, 2000: 22). Verschueren v tem prispevku ni naključno naveden. Njegovo osnovno stališče namreč je, da *pragmatika ni še ena sestavina jezikovne teorije, temveč ponuja drugačen pogled na jezik* (15). Njegov osnovni argument za to je, da *lahko jezikovni fenomeni, ki jih proučujemo z vidika njihove rabe, obstajajo na kateri koli ravni jezikovne strukture in zadevajo katero koli razmerje med obliko in pomenom* (15). Posledica je, da se *pragmatika* – kot drugačen pogled na jezik in torej kot celovita jezikoslovna teorija – *ukvarja z drugačno vrsto „pomena“* (kot semantika, ki preučuje pomen, neodvisen od konteksta, in klasična pragmatika, ki ga preučuje v kontekstu), *zaradi katerega lahko, na primer, govorimo celo o „pomenskosti“ izbor med fonološkimi sistemi* (23 in sl.). Čeprav v tem prispevku ne moremo obširno govoriti o vseh vidikih Verschuernovega pojmovanja pomenskosti (glej predvsem drugi del njegove knjige *Razumeti pragmatiko*, ki ima naslov *Vidiki pomenskega delovanja jezika*), velja posebej omeniti, da *pragmatika poudarja funkcionalno povezanost jezika z drugimi platmi človeškega življenja* (24), to pa pomeni, da se Verschueren nagiba k *radikalnejši interdisciplinarnosti* raziskovanja jezika (393 in sl.).

V okviru takega *pogleda na jezik* je besedno zvezo iz naslova prispevka *slog je pomen, pomen je slog* mogoče vsaj v načelu imeti za primerno izhodišče razpravljanja. Umetnostna besedila so s svojo širitvijo jezikovnih možnosti – so pa prav tako del jezika, ki ga uporabljajo, in lahko med drugim pomagajo tudi pri osvetlitvi *pomembnih vidikov bolj vsakdanjega delovanja jezika* (95) – posebej primerna za tovrstne jezikovne raziskave. V prispevku bom pozornost namenil dvema umetnostnima besediloma, ki sta zaradi svoje izrazite ontološke problematike v marsikateri slogovni ubeseditveni prvini sorodni – Cankarjevi črtici *Edina beseda iz Podob iz sanj* (1917) in Kosmačevemu romanu *Pomladni dan* (1953).

Na tem mestu velja navesti za naše razpravljanje izredno pomemben odlomek iz razprave Brede Pogorelec (1982/83: 285), ki ima pomenljiv naslov *Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih*. Naslov je pomenljiv zato, ker je Breda Pogorelec z njim napovedala svoje raziskovalno iskanje tistih slogovnih prvin v Tavčarjevi besedni umetnosti, ki napovedujejo slovensko Moderno, to pa je v razvoju slovenske književnosti tista slogovna smer, ki je pomenila “smrt” realizma v 19. stoletju:

Razloček med jezikovnim znamenjem in obliko v umetnostnem besedilu in med znamenjem in obliko v umetnostnem besedilu je v temeljni intenciji: v neumetnostnem besedilu je jezikovno znamenje podrejeno vsebini, nekako skrito za njo, saj gre v večini neumetnostnih besedil za enopomensko predstavitev izbrane predmetne vsebine, v *umetnostnem besedilu*

*pa je navadno razkrita, razvidno in tako postavljeno, da omogoča značilno večpomensko razbiranje te drugačnosti. V sporazumevanju terjaja, da pri branju umetnostnega jezika beremo tudi obliko, in to ne le v posameznih nadrobnostih, ampak v celoviti urejenosti besedila.* (Poudaril T. S.)

Iz navedenega odlomka je očitno, da sta pogleda Brede Pogorelec in Jefa Verschuerna na jezik v marsičem podobna, odlomek sam pa zastavlja kar nekaj pomembnih vprašanj, ki jih je za zdaj mogoče samo nakazati. Dve sta izredno pomembni in tudi najpomembnejši: kaj omogoča enopomenskost predstavitve predmetne vsebine v večini neumetnostnih besedil in kaj večpomenskost v umetnostnih besedilih ter kako to vpliva na slogovne uresničitve besedil. Na obe vprašanji v prispevku zaradi omejenega obsega ne bo mogoče povsem natančno in celovito odgovoriti, bo pa mogoče zarisati glavno smer razmišljanja.

2 Ivan Cankar je v *Podobah iz sanj* – v knjižni obliki so izšle leta 1917, ko je še divjala prva svetovna vojna – svoje umetnostno snovanje osredotočil na mučno iskanje „edine“, „zadnje, za vselej odločilne“ in „odrešilne besede“. Ta naj bi razodela najgloblji smisel življenja, ki ga določa – in se tako pogosto zdi – zanika smrt. Iskanje te „odrešilne besede“ je vpeto v trikotnik *besedna umetnost – življenje – smrt*, kar pomeni, da Cankar v črticah – torej v besedni umetnostni obliki in na umetnostni način – ubeseduje svoje razmerje do besedne umetnosti, to razmerje pa je, kot bomo še videli, najtesneje povezano z razmerjem do življenja in smrti.

2.1 V *Uvodu k Podobam iz sanj* je Cankar s primerjavo dveh načinov besednega umetnostnega ustvarjanja nakazal svoje predsmrtno razumevanje umetnosti. Zavrgel je umetnost, ki se igra s tako imenovanimi tujimi besedami (bodimo pozorni na množinsko obliko!):

Mlad človek snuje verze, rimo stavi do rime; in vse teče prijetno po ravni strugi, brez težave, kar samo ob sebi, ter je nazadnje čisto podobno pesmi. Sladko cingljanje mu zveni v ušesu – odkod? Kakor spomin je na nekaj lepega, toplega, ki je bilo – kje, kedaj? Tiho, skrivnostno šepčejo besede, šume kakor z vetrom leteče listje – kaj neki pomenijo? Nekaj pomenijo vsekakor; oko je rosno, srce mehko ob njih zvoku. Ljubezen, hrepenenje, bridkost ... na tisoče jih je, brez števila, zmerom slajših in zmerom lepših; besede so, milo pojoče ... ali tako čudno daljne so, kakor da jih tam kje za goro prepeva z zamolkim glasom vse nekdo drugi, neznan človek, ki je morda že zdavnaj umrl. Njemu, človeku za goro, so bile nekoč te besede živa bitja s telesnim obrazom in vroči krvjo; drugim so brezglasna, brezoblična skrivnost, tudi tej mladi roki, ki jih piše trepetaje na zlato obrobljen papir. Brezoblična, brezglasna skrivnost, z rimami popisana zid, za katerim je življenje.

Ali nekoč pride ura – ne pobliskoma, kakor razsvetljenje iz nebes, temveč počasi, korak za korakom, noč do noči, motna, nema slutnja, ki se neslišno plazi v dušo in ni jasna, dokler ne stoji tik pred licem; in ta mladi človek ugleda mrtvi, pobeljeni zid pred seboj in svoje mrtve besede na njem. Užaljen in osramočen občuti, da je bil podoben otroku, ki se igra s pisanimi kamenčki, izposojenimi besedami in se trudi, da bi zgradil novo hišo, ali morda celo tempelj. Kaj bo od zdaj naprej iskal Cankar?

Izmed vseh izbran, med vsemi zaznamovan pa je tisti, ki zasliši, kako tem lepim, daljnim, tujim besedam odgovarjajo in odpevajo iz globočine srca druge besede, čisto nove in čisto njegove, odpevajo še zamolklo, plaho, jecljajoč, pa zmerom bolj moško in zmerom bolj

razločno, zmerom svetleje in glasneje, dokler v njih zvoju in svetlobi ne utonejo za vselej vse druge luči in vsi drugi glasovi. Pa glej čudo prečudno: one daljne, tuje, nerazumljive besede so letele na beli papir kar same, druga se je prijazno vrstila k drugi in ponevedoma, nalepem je zaklenkala pesem, kakor da je bila že zdavnaj na papirju, v zraku in v ušesu; beseda nova, beseda lastna (beseda je zdaj v ednini!) pa se brani papirja, noče na jezik, ne v pero. V srcu je; jasna je v njem, zreła, vpije, da bi ugledala jutranjo luč; ali prirastla je globoko v dnu, iztrgati jo je treba siloma, neusmiljeno, pa naj se razlije kri.

Čeprav nam za zdaj marsikaj ni jasno, vemo vsaj nekaj: beseda v umetnosti ne sme biti stara, ampak nova, ne sme biti tuja, ampak lastna, in še iztrgati jo je treba iz srca. In če je bilo snovanje starih besed prijetno in prijazno opravilo, potem je iskanje in izrekanje te besede, ki je povrh vsega še v edninski obliki, izredno mučno dejanje, ki mu je umetnik z vsem svojim bitjem popolnoma zavezan in se mu ne more in ne sme odtegniti.

**2.2** Skrivnost te nove, lastne besede nam bo morda nekoliko odstrla za to priložnost primerno okrajšana in poenostavljena analiza besedilnega postopka v črtici s pomenljivim naslovom *Edina beseda*.

**2.3** Pri branju nas najprej presenetijo, da je črtica sestavljena iz petih odstavkov s popolnoma enako besedilno temo: o edini besedi, ki bi osmislila celotno življenje, ki pa jo človek ne more izreči, ker ga prehiti smrt. V neumetnostnih besedilih bi taka količina ponavljanja pomenila izredno znižanje informativnosti, če ne bi bila celo agramatična (Beaugrande, Dressler 1992: 101–115), v umetnostnih besedilih pa po Umberto Ecu tako velika redundantnost povzroča sporočilno napetost – sporočilo postane zaradi tega dvoumno. K problemu ponavljanja in znameniti Jakobsonovi (1989: 160) definiciji poetske funkcije, ki projicira načelo ekvivalence s selekcijske osi na kombinacijsko, se bomo še vrnili, ko bomo v analizi – predvsem prvega odstavka in še zlasti njegovih zadnjih štirih povedi – spoznali, da to ni edini besedilni postopek, ki oblikuje dvoumnost.

Prvi odstavek črtice se glasi:

Med najbolj zgodnjimi in najbolj razločnimi spomini izza otroških let mi je spomin na smrt. Bila je velika, prazna soba, morda le v spominu tako velika in prazna; v kotu kraj peči je stala postelja, zastrta od stropa do tal z zelenimi cunjami; tam je ležal naš stari oče ves čas, kolikor sem ga poznal. Živega vidim komaj še za meglami; čemerem obraz, sivkasta, zgrbljena lica, debela spodnja usten, od katere je kapalo na krožnik in na odejo, kadar je počasi, s tresočo roko nesel žlico k ustom. Njegovega glasu ne slišim več in zdi se mi, da ga zares nikoli nisem slišal. Zdaj je ležal na čistih, belih rjuhah in se ni ganil; sveče so gorele kraj postelje, v sobi je dišalo po loju, vse je bilo prazniško; in rekli so, da je mrtev. Stopil sem blizu k vzglavju; ni me bilo strah, tudi žalosten nisem bil, ker nisem vedel, kaj da je strah in žalost; le radoveden sem bil sila, kaj da se bo nenadoma prikazalo posebnega na tem sivkastem obrazu, kaj da bo mahoma presekalo in na obe strani prevrnilo ta čudni mir in to po loju dišečo tišino in kedaj da se bo zgenila ta debela spodnja usten ter izpregovorila naglas. Kajti očitno mi je bilo, da stoji prav tik za to ustno beseda, ki čaka, da stopi nanjo ter se razodene ljudem; kakor stoji človek za durmi, drži za kljuko ter se le še za trenotek obotavlja, da pritisne nanjo. Zdelo se mi je, da se tudi vsi drugi ozirajo po tej besedi, da je vse že določeno in pripravljeno, le besede še ni in da je samo zaradi nje ta prazniška tišina in ta zlovolljni, trepetajoči, nemirni mir.

**2.4** Prva poved *Med najbolj zgodnjimi in najbolj razločnimi spomini izza otroških let mi je spomin na smrt* vpelje prvoosebnega pripovedovalca in napove upovedovanje njegovega razmerja do smrti, v prvem odstavku konkretno do smrti njegovega starega očeta. Za Cankarjev besedilni postopek sta izredno pomembni tako imenovani sprožilni opisni povedi. Tretja poved prinaša opis starega očeta, osredotočen predvsem na detajle na njegovem obrazu (posamezne dele besedila grafično poudaril T. S.):

Živega vidim komaj še za meglami; **čemerem obraz, sivkasta, zgrbljena lica, debela spodnja usten**, od katere je kapalo na krožnik in na odejo, kadar je počasi, s tresočo roko nesel žlico k ustom.

V peti povedi pa so upovedene predmetne, čutnozaznavne in razpoloženske okoliščine:

Zdaj je ležal na čistih, belih rjuhah in se ni ganil; **sveče so gorele kraj postelje, v sobi je dišalo po loju, vse je bilo prazniško**; in rekli so, da je mrtev.

Cankar namreč uporabi besedno gradivo detajlov iz obeh opisov za oblikovanje nadaljnega, odločilnega dela besedila v prvem odstavku, pri čemer je postopek postopen. V šesti povedi se omenjeno besedno gradivo deloma združi:

Stopil sem blizu k vzglavju; ni me bilo strah, tudi žalosten nisem bil, ker nisem vedel, kaj da je strah in žalost; le radoveden sem bil sila, **kaj da se bo nenadoma prikazalo posebnega na tem sivkastem obrazu, kaj da bo mahoma presekalo in na obe strani prevrnilo ta čudni mir in to po loju dišečo tišino** in kedaj da se bo zgenila **ta debela spodnja usten ter izpregovorila naglas**.

Združuje pa ga pripovedovalčevo radovedno in nestrpno pričakovanje, kaj se bo zgodilo z upovedenimi prvinami iz obeh opisov oziroma opisnimi detajli. Napetost pričakovanja v besedilu vzpostavljajo vprašalni zaimki v vezniški vlogi v treh paralelno zgrajenih odvisnikih. V prvih dveh **kaj da se bo nenadoma prikazalo posebnega na tem sivkastem obrazu, kaj da bo mahoma presekalo in na obe strani prevrnilo ta čudni mir in to po loju dišečo tišino** pomenita – sicer seveda neznanega – povzročitelja spremembe stanja, v tretjem **kedaj da se bo zgenila ta debela spodnja usten ter izpregovorila naglas** pa – tudi neznan – čas spremembe. Zanimiva je razvrstitev posameznih detajlov: posameznosti iz opisa obraza starega očeta oklepata okoliščine, pri čemer je logično za nadaljnji razvoj besedila, da se *spodnja usten* pojavi na koncu. Vsi detajli so opremljeni z anaforičnimi kazalnimi zaimki, najbolj presenetljivo pa je, da tudi obe okoliščini, *mir* in *tišina*, ki ju mora bralec – za nazaj seveda – inferirati v peti povedi, v kateri so opisane okoliščine in v kateri omenjeni okoliščini sploh nista izraženi. Pri tem mu je v pomoč prilastek v besedni pomensko sinestezijski zvezi *to po loju dišeča tišina* – v peti povedi je prilastkovno besedno gradivo del verbalne oziroma glagolske fraze: *v sobi je dišalo po loju*. Omeniti velja tudi zanimivo združevanje ponovnih ponovitev v besedni zvezi *na tem sivkastem obrazu*: prilastek *sivkast* v prejšnji peti povedi ne določa *obraza*, ampak *lica*.

Sedma in osma, predzadnja in zadnja poved pomenita vrh in jedro odstavkovnega besedila. Po smislu sta si stavčna zveza iz šeste povedi *le radoveden sem bil sila, /.../ kedaj da se bo zgenila ta debela spodnja usten ter izpregovorila naglas* in sedma poved *Kajti očitno mi je bilo, da stoji prav tik za to ustno beseda, ki čaka, da stopi*

*nanjo ter se razodene ljudem; kakor stoji človek za durmi, drži za kljuko ter se le še za trenotek obotavlja, da pritisne nanjo* podobni, le kognitivna izraza v glavnih stavkih sta različna – besedna zveza *očitno mi je bilo* izraža namreč popolno prepričanost. Za nas pa je posebej pomembna pomenska zgradba in razvijanje pomenov v zadnjih dveh povedih. Na prvi pogled je jasno, da je v prvem delu sedme povedi *beseda* personificirani agens – kar pomeni, da so *besedi* pomensko pripisane značilnosti človeka –: *beseda stoji tik za ustno, beseda čaka, da stopi nanjo, beseda se razodene ljudem*. Bralec tako asociacijo zlahka realizira, vendar mu jo Cankar v sledeči primeri *kakor stoji človek za durmi, drži za kljuko ter se le še za trenotek obotavlja, da pritisne nanjo* tudi nazorno in eksplicitno pojasni. Primera ima – kot bomo še videli – posebno, dvoumno vlogo: *beseda za ustno* je sicer res podobna *človeku za durmi*, zlahka lahko izenačimo tudi zvezi *beseda čaka, da stopi na ustno* in *človek se le še za trenotek obotavlja, da pritisne na kljuko*, vendar je to glede na prvi del sedme povedi le spet pomenska razločenost *človeka* in *besede*. Osmo poved *Zdelo se mi je, da se tudi vsi drugi ozirajo po tej besedi, da je vse že določeno in pripravljeno, le besede še ni in da je samo zaradi nje ta prazniška tišina in ta zlovoljni, trepetajoči, nemirni mir* pomena *človeka* in *besede* spet združi v neločljivo celoto, in to na prav poseben način: sedaj se *ljudje ozirajo po tej besedi, kakor bi se ozirali ljudje v sobi po človeku, ki stoji še za vrati in ki je že prijel za kljuko, samo vrat še ni odprl*. Gre za prefinjeno aktualiziranje pomenskih implikacij, ki jih vsebuje sama primera, hkrati – to moram posebej poudariti – pa za nadaljevanje povsem stvarnega dogajanja ob postelji umrlega. S takim postopkom se okrasna in retorična vloga primere spremeni: njeno besedno gradivo in različne pomenske implikacije, ki jih vsebuje, se osamosvojijo in se na različne načine zlepljajo z različnimi agensi – predvsem *besedo* in ljudmi. Lep zgled je konec drugega odstavka:

Ali groza mi ni segla od teh košatih obrvi, ne od kamenite čeljusti, tudi ne od silnih rok, ki so se oklepale razpela kakor ugrabljene dediščine; temveč strmela je name z usten, teh stisnjenih, pod ostrim zobom zgrizenih, ki bi na ves glas povedale, do samih nebes zavpile besedo, kakor je človeško uho še nikoli ni slišalo. Že je bilo iz dna vsega spoznanja planila do roba, do duri, stresla že rožljaje za kljuko; tedaj se je zavrteključ zadnjikrat in za zmerom, zob se je zasadil v črno kri. In ustna se niso genile več. Na zaklenjenih durih pa se je poznalo, kdo je stal pravkar tik za njimi, kdo je trkal nanje, preden je okamenel.

V povedi *Že je bilo iz dna vsega spoznanja planila do roba, do duri, stresla že rožljaje za kljuko; tedaj se je zavrteključ zadnjikrat in za zmerom, zob se je zasadil v črno kri* je besedno gradivo na tak ali drugačen način povezano z besednim gradivom in smislom primere, agens oziroma povzročitelj pa je *beseda*. V sledeči povedi *Na zaklenjenih durih pa se je poznalo, kdo je stal pravkar tik za njimi, kdo je trkal nanje, preden je okamenel* pa bi običajno branje pričakovalo, da je agens oziroma povzročitelj tudi *beseda*, vendar je to mesto zapolnjeno z vprašalnim zaimkom *kdo*, ki lahko zaznamuje samo človeka – torej umrlega. Cankarjev umetnostni postopek dokaj razvidno izenači *besedo* in *človeka*, ki bi to odrešilno *besedo* moral izreči pred smrtjo, pa je ne.

**2.5** Naša sicer nepopolna in v marsičem tudi pomanjkljiva analiza nas je pripeljala do paradoksnih rezultatov: če je *beseda* – seveda ne vsaka, ampak tista edina, ki naj bi bila naglas povedana vsem živim ljudem, kar edino je vredno in potrebno povedati – na nek

način izenačena s *človekom*, ki jo izreka, potem ta beseda nekako nima pomena; povrh vsega jo vsak človek s svojo smrtjo za vedno neizrečeno odnese s seboj v grob. Beseda torej je in je ni. Še bolj paradoksnost pa je, da mora umetnik, če je res pravi umetnik, ta položaj – da se tako nejasno izrazimo – ubesedovati kar naprej in naprej in tako rekoč brez prestanka. Črtica *Edina beseda* je sestavljena iz petih odstavkov, ki so nekako besedila in zgodbe zase (odstavki po vrsti ubesedujejo smrt pripovedovalčevega starega očeta, brezbožneža, pripovedovalčeve matere, človeka nasploh, v zadnjem odstavku pa so ubesedena *trupla ljudi na položnem brdu*), pa vendar so si med seboj po „smislu“ – če je to sploh prava beseda – popolnoma enaka in enake – bralec, navajen branja običajnih besedil, v njih nekako ne more najti poante, kakor je ne more najti v Murnovi leta 1900 napisani pesmi *Zima*, ki pripoveduje – gre namreč za pripovedni besedilni vzorec – o življenju gorjancev brez kakršnegakoli zapleta. (Za pripovedni besedilni vzorec sta poleg še nekaterih prvin značilna predvsem zaplet in razplet (Heinemann, Viehweger 1991: 241–244) oziroma cilj, namen, zaključna poanta, ki pomeni tudi pripovedovalčevo osebno vrednotenje pripovednega dogajanja (Bruner 1990; Gergen 1994: 189–190). Pri tem je treba posebej poudariti izredno pomembno ugotovitev Kennetha Gergena (1994: 195), da so različne oblike pripovednega besedilnega vzorca kulturnozgodovinsko pogojene.) Pa vendar so si odstavki po nečem med seboj precej drugačni – in sicer po svoji izredno prefinjeni jezikovni oblikovanosti. Kakor da bi v črtici zasijala Jakobsonova definicija poetske funkcije, ki projicira načelo ekvivalence s selekcijske osi na kombinacijsko. Jasno je, da se sprašujemo po tem, kakšno resnico ubeseduje Cankar v *Podobah iz sanj*, če ni v njih oprijemljive poante. To poanto je namreč že Hegel rezerviral za znanost v svoji izjavi, da si mora duh pri svojem spoznavanju resnice najti primernejšo obliko spoznavanja, kot je umetnost – to pa je seveda znanost, pri čemer pa se bo umetnost seveda še naprej razvijala in izpopolnjevala, samo čutno svätenje ideje ne bo več. Kakšno resnico, če to ni ideja, torej ubeseduje Cankar? Pojasnilo moramo poiskati čisto v Koncu *Podob*, pisano z malo in veliko začetnico:

Ali ganil se ni moj gost, moj sodnik (to je namreč Smrt), ni mi odgovoril, ni me izpustil.  
Tokrat se je v grozi in bolesti razklalo moje srce, da je dalo, kar je še imelo:  
„Bog!“

V tistem hipu, ob tisti besedi sem se sladko zbudil iz dolge, strašne bolezn. Poleg mene, ob čaju, je sedela svetnica odrešenica; držala me je za roko in smehljala se je, kakor se mati smehlja otroku, ki je ozdravel.

Ime ji je bilo: Življenje, Mladost, Ljubezen. –

Smrt šele razkrije resnico, da smo, da živimo (Smrt v črtici izreče tudi sledeče besede: *Pomislil nisi, da nikoli še nobena solza ni bila potočena zastonj, da nikoli nobena kaplja krvi še ni bila prelita zastonj; pomislil nisi, da je smrt mati in da teše nebeški tesar mrtvaško posteljo in zibel obenem.*). To resnico Heidegger imenuje bit. Vsako bivajoče je in ta je – to je namreč bit – je že Platonu in Aristotelu pomenil čudež. Očitno je, da imajo pomenska blokirana edine besede, ponavljajoče opozarjanje nanjo in izredna besedna virtuoznost v črtici izvor prav v tej resnici.

3 Leta 1953 – torej 36 let kasneje, kot so izšle Cankarjeve *Podobe iz sanj* – je Ciril Kosmač izdal svoj roman *Pomladni dan*, ki ima v razvoju slovenskega pripovedništva

enega od ključnih mest. Razmišljanje o pomenu Kosmačevega romana je mogoče začeti z dvema splošnima ugotovitvama o Kosmačevem proznem ustvarjanju, veljata pa tudi za *Pomladni dan*. Prvo je v svoji knjigi *Pripovedna proza Cirila Kosmača* (1975) zapisala Helga Glušič. Njeno pozornost je namreč takoj pritegnil Kosmačev slog, "izrazit po svoji nazornosti in nabitosti, natrpanosti in zgoščenosti", in za nekaj časa odtegnil pozornost od zanimanja za druge sestavine njegovega dela. Druga ugotovitev se skriva v enigmatični izjavi Josipa Vidmarja (1980: 8): "Bil je pisatelj, ki je v sebi doživel smrt realizma." Iz obeh izjav lahko sklepamo, da je "smrt" realizma na nek način povezana s prevlado sloga nad "drugimi sestavinami dela", kar poenostavljeno pomeni, da je v umetnostnem besedilu način jezikovnega oblikovanja začel postajati "pomembnejši" od resnice, ideje, ideologije ali bistva. Ali drugače povedano – Heglova formula o čutnem svétenju ideje, ki je zaznamovala realizem, Kosmačevemu umetnostnemu ustvarjanju ni več ustrezala. To pa pomeni, da je v njegovem ustvarjanju ideja problematizirana in relativizirana. Ali drugače povedano, domnevamo lahko, da je v njem ontološki pomen – tako kot pri Cankarju – začel izpodrivati spoznavnega.

**3.1** Utemeljitev naše teze je mogoče začeti iskati v sklepnem poglavju romana, ki ga zaradi svoje pomembnosti navajamo skoraj v celoti (posamezne dele besedila grafično poudaril T. S.):

"Toda če je bilo res!" je spet poskočila teta.

"Dobro!" sem pribil. "Bilo je res. In vendar si se ti zlagala Kadetki, da je Gino padel v Dominovem robu. In ta laž ti ni prišla na jezik šele pri grobu. O tem si razmišljala že na Dolenji Travni. Zakaj?"

"Za-kaj?" je zevnila teta. "Zato, ker..." Razširila je roke in umolknila.

"Zato, ker si pisala zgodbo," sem rekel mirno. "Skušala si popraviti, dopolniti kos življenja. Vedela si, da bi bilo Kadetki neprimerno teže pri srcu, če bi izvedela, kako je Gino umrl. Čutila si, da Gino ne bi bil cel, da bi mu nekaj manjkalo. Zato si ga poslala v Dominov rob, v smrt, ki je prepričljiva in ki je zaključila njegovo podobo."

"Saj, saj, saj!" je naglo pritrdjevala teta in me bistro gledala.

"Vidiš. **To sicer ni res, a je bolj resnično.**"

"Seveda!" je prikimala. "Bolj prav je."

"Bolj prav ... Dobro si povedala. Tudi za prav gre. Umetnost ima svoje zakone, ki niso nikjer zapisani, a so zato tembolj neizprosni, ker so živi in neomajni. A kaj bi govoril o tem. Boš že videla. Kmalu boš še sama verjela, da je Gino res padel v Dominovem robu. Prišla bo Kadetka in te bo spraševala o njegovi smrti, ti pa ji boš pripovedovala, kako je obležal v Trnarjevem Vrbju, kako je možato prenašal bolečine in kaj vse je naročil, preden je izdihnil. Pozabila boš njegovo resnično smrt in verjela v izmišljeno."

"Ooo ..." je teta široko odprla oči. "Saj bom res. Saj se mi že zdaj zdi, da je tam padel. Saj je bil miner. Ko je prižigal vžigalno vrstico, je gotovo mislil: Zdaj bo treščilo po dolini in Božena bo vedela, da je to moj pozdrav ... O, saj se mi že blede!" je vzkliknila in se prijela za glavo. "Kako je to čudno!..."

"Čudno, čudno," sem prikimal.

"In ti tako pišeš?... Iz svoje glave?... Čudno..."

"Čudno. A najbolj čudno je, da človek v to zabije vse svoje življenje, da prebedi noči in noči, z vsem svetom sprt, lačen in premrl, in piše, piše, piše, brez pritiska in brez ukaza. Od kod ta obsedenost! In le čemu?... Mar bi drva sekal!"

“Ooo...” je vzdihnila teta. “Ali si hud?”

“Kaj bom hud!” sem zamahnil z roko. Nato sem se nasmehnil in dodal: **“Pa tudi če bi bil hud, bi bilo to samo na zunaj res, resnično pa ne bi bilo.”**

Pogledal sem po dolini. Ležala je pred mano, odprta in razgrnjena vse do Baškega hriba. Od tam naprej je silila v nebo cela truma vrhov in gora najrazličnejših velikosti in oblik, za vsemi in nad vsemi pa je ponosno stal širokoplečati, stari sivolasi Krn in mirno žarel v zahajajočem soncu. Ob tej uri se je pokrajina že spreminjala. Kar vidno je izgubljala jasne obrise in kopnela v večerni mrak. Pomiril sem se ter se vprašal, od kod poznam prav to sliko. I, seveda, pred petnajstimi leti sem jo gledal prav s tega kolnika; **zraven mene je stala dvanajstletna Kadetka s šopkom šmarnic v rokah; pocukala me je za rokav, uprla vame velike, sinje oči ter me z vso otroško resnobo vprašala, če si lahko zamislim, da me sploh ne bi bilo.**

Ob tem živem spominu sem zmajal z glavo in se nasmehnil.

“Ne, tega si res ne morem zamisliti,” sem zamrmral. **“A tudi, če bi si lahko zamislil, bi mi bilo strašno žal. Tako rad živim!”**

“Kaj praviš?” se je oglasila teta.

“O, nič,” sem zamahnil z roko. “Samo glasno mislim.”

“O Kadetki?”

“Tudi,” sem prikimal. **“Nemara bom nekoč le napisal zgodbo o njej,** kljub vsem naključjem, ki me tako motijo, kajti poglavitno vlogo sta odigrali dve strašni naključji – dve svetovni vojni.”

“Da boš napisal?” se je razveselila teta.

“Bom. A ti se boš jezila, ker ne bo vse tako, kakor je bilo res. Tudi jaz se bom včasih zlagal, kakor si se ti.”

“Samo, da bo lepo!” je odgovorila.

**“Če bo resnično, bo tudi lepo,” sem rekel in vstal.**

Spustila sva se po Očetovi senožeti. Na Dolenji Travni sva se ustavila in še enkrat pogledala po dolini, ki se je že oglašala. Podzemljšč je še vedno stal na skali nad tolmunom, mahal z rokami in kriče priganjal svoje vaščane, par konj je peketalo po cesti, Idrija je šumela, ptice so pele, od vsepovsod so prihajali razni zvoki ter se zlivali v glasni utrip življenja. Bilo je, kakor bi stal sredi velikega srca. O, bil je tako lep pomladni dan, svetel in zveneč, kakor iz čistega srebra ulit.

**3.2** Pozornost je treba najprej usmeriti na poudarjene eksplicitne izjave pripovedovalca, ena, in sicer ključna, je Kadetkina, in jo pripovedovalec le povzema. Prvo izreče pripovedovalec v pogovoru s svojo teto, ko razpravljata o tetinem svojevrstnem “pisanju zgodbe” (kar je treba, upoštevajoč sobesedilo, razumeti kot pisanje umetnostnega besedila), v kateri se je Kadetki *“zlagala”, da je Gino padel v Dominovem robu,* in se glasi: *“Vidiš. To sicer ni res, a je bolj resnično.”*

Izjava s svojo protinostno zgradbo vzpostavlja nasprotje med tistim, kar je res in kar je mogoče preverjati z dejstvi iz realnega sveta, in tistim, kar je resnično. Prvo ni umetnost, drugo je – ali drugače, za pripovedovalca posnemanje preverljivih empiričnih dejstev ni umetnost, umetnost je tisto, kar je *bolj resnično*. Na prvi pogled se zdi, da je v izjavi pripovedovalec zavrgel tako imenovano mimetičnost oziroma posnemanje kot bistvo umetniškosti umetnostnih besedil. Vendar bi naša ugotovitev lahko bila preveč površna in morda tudi netočna, saj se zastavljata dve vprašanji: kaj posnemanje v umetnosti v bistvu sploh pomeni in kaj je tisto, kar pripovedovalec imenuje *bolj resnično*.



Znano je, da posnemanje nikoli ni bilo mišljeno kot pasivno posnemanje resničnih dejstev, oseb, misli, čustev in dogodkov, torej nečesa bivajočega, kar obstaja zunaj umetnosti, ampak posnemanje bivajočega v njegovi tipičnosti (Engels) oziroma bistva bivajočega. Tipičnost oziroma bistvo je torej odločalo o tem, kaj je bilo “vredno” umetnostne upodobitve oziroma ubeseditve – ali, če navedemo Pirjevčeve (1979: 544) besede, *umetnost ne posnema bivajočega zaradi njega samega, marveč glede na njegovo bistvo oziroma glede na njegov pomen za določeno ideologijo*. Hegel je tako umetnost opisal z besedno zvezo čutno svétenje ideje (več o teh problemih Pirjevec, 1979). V posnemovalski umetnosti se razkriva metafizično razumevanje biti, to pa Pirjevec (1979: 548) opisuje z naslednjimi besedami:

Njegov junak (junak evropskega romana, op. T. S.) je vedno nosilec neke ideje ali vizije sveta in človeka. V imenu te vizije spreminja svet in uravnava svoje življenje, kar pomeni, da odstranja, briše, odmetava, skratka, zanikuje in uničuje vse, kar ni v skladu z idejo, bistvom in resnico. /.../ Vse to pa jasno kaže, da o realnosti, obstojnosti in biti oziroma nebiti odločajo ravno bistvo, ideja, resnica, smisel in pomen. Resnično je samo to, kar je v skladu z idejo, in to seveda pomeni, da ima ideja pomen biti, je torej resnični izvor vsega, kar je.

Ali se pripovedovalec morda giblje še vedno znotraj posnemovalskega načina umetnostnega ustvarjanja ali pa ga že zapušča, je odvisno od tega, v imenu česa je teta v svoji zgodbi o Ginovi smrti *skušala popraviti, dopolniti kos življenja* in zakaj je *čutila, da Gino ne bi bil cel, da bi mu nekaj manjkalo*, če bi Kadetki po resnici povedala, kako je umrl. Po pripovedovalčevih besedah – teta se v razgovoru z njimi popolnoma strinja – si je teta način Ginove smrti izmislila, ker je *vedela, da bi bilo Kadetki neprimerno teže pri srcu, če bi izvedela, kako je Gino umrl*. Izmislila si ga je torej zato, ker ni hotela *prizadeti* Kadetke kot človeka – kot je *čutila, da Gino ne bi bil cel, da bi mu nekaj manjkalo* kot človeku, *če bi Kadetki po resnici povedala, kako je umrl*. Domnevati je torej mogoče, da je teta v svoji zgodbi *popravljala življenje* v imenu človeka. Vprašanje je samo, ali v imenu kakšne posebne ideje o človeku ali v imenu človeka, kakršen in kakršenkoli že je. Odgovor razkriva del besedila v zaključku romana:

Pogledal sem po dolini. Ležala je pred mano, odprta in razgrnjena vse do Baškega hriba. Od tam naprej je silila v nebo cela truma vrhov in gora najrazličnejših velikosti in oblik, za vsemi in nad vsemi pa je ponosno stal širokoplečati, stari sivolasi Krn in mirno žarel v zahajajočem soncu. Ob tej uri se je pokrajina že spreminjala. Kar vidno je izgubljala jasne obrise in kopnela v večerni mrak. Pomiril sem se ter se vprašal, od kod poznam prav to sliko. I, seveda, pred petnajstimi leti sem jo gledal prav s tega kolnika; **zraven mene je stala dvanajstletna Kadetka s šopkom šmarnic v rokah; pocukala me je za rokav, uprla vame velike, sinje oči ter me z vso otroško resnobo vprašala, če si lahko zamislim, da me sploh ne bi bilo.**

Ob tem živem spominu sem zmajal z glavo in se nasmehnil.

**“Ne, tega si res ne morem zamisliti,” sem zamrmral. “A tudi, če bi si lahko zamislil, bi mi bilo strašno žal. Tako rad živim!”**

Pripovedovalec v njem uporablja tako imenovani asociacijski način ubeseditve. Pogled na pokrajino s Krnom ga spomni na dogodek pred drugo svetovno vojno in na njegov razgovor s Kadetko, ki ga je takrat v zanj najbolj težkih časih (umrla mu je mati, njegove dijaške prijateljke, Slovence, pa so fašisti v Trstu obsodili na smrt in ustrelili)

popolnoma presenetila in izzvala osorni odziv z vprašanjem: *Povej, ali si ti lahko misliš, da te ne bi bilo?* Naj na tem mestu le omenimo, da je Kadetkino vprašanje v bistvu parafraza Leibnizovega najbolj temeljnega filozofskega vprašanja: *Zakaj je bivajoče in ne raje nič?*, ki ga je Heidegger v svojem znamenitem predavanju *Kaj je metafizika?* leta 1929 razvil v vprašanje, *zakaj je metafizika, za njo pa tudi vse znanosti, ki so vzniknile iz nje, sprašuje le po bivajočem, za bit kot bit, za bit, ki ni nič bivajočega, pa ostaja slepa in gluha* (Heidegger, 1995: 214). Pripovedovalec se je v razgovoru pred drugo svetovno vojno na Kadetkino vprašanje zaradi svoje mučne in zbegane zapredenosti vase odzval omalovažujoče: *Same neumnosti vprašuješ! – sem se otrešel. – Kakor pravi otrok!*, v zaključku romana pa je po vseh preizkušnjah, ki mu jih je prineslo življenje, končno dojel vso globino vprašanja: *“Ne, tega si res ne morem zamisliti,” sem zamrmral. “A tudi, če bi si lahko zamislil, bi mi bilo strašno žal. Tako rad živim!”*

Očitno torej je, da je pripovedovalec s to izjavo dokončno spoznal in priznal, da je v življenju na nek način najpomembnejše življenje, to pa je bivanje oziroma obstajanje samo. Zdaj je tudi popolnoma jasno, da tudi sam opis pokrajine s Krnom kot osrednjo točko tako v prvi kot v drugi pojavitvi opozarja na to resnico – še več, prav pokrajina sama je s svojo *prisotnostjo in lepoto* v razgovoru med pripovedovalcem in Kadetko pred drugo svetovno vojno sprožila Kadetkino vprašanje in dokončno pripovedovalčevo spoznanje v zaključku romana.

Prav tako je jasnejši tudi pomen drobnih sprememb v ubeseditvi, ki opazno zaznamujejo ponovljeni krajinski opis v zaključnem poglavju in poudarjajo samo bivanje narave. V povedi *Od tam naprej je silila v nebo cela truma vrhov in gora najrazličnejših velikosti in oblik, za vsemi in nad vsemi pa je ponosno stal širokoplečati, stari sivolasi Krn in mirno žarel v zahajajočem soncu* tako stojita zdaj ob samostalniku *Krn* še pridevnik *stari*, ob glagolu *žareti* pa načinovni prislov *mirno*, prav zadnji pomen pa se pojavlja tudi v glagolu *pomiriti se* v prvem povedku povedi, ki neposredno sledi krajinskemu opisu in opisuje pripovedovalčev čustveni in duhovni odziv na pokrajino ter pomeni pripovedovalčevo zlitje z njo: *Pomiril sem se ter se vprašal, od kod poznam prav to sliko*. To pa ni edino zlitje z naravo v romanu. Navesti je treba samo zaključek predzadnjega poglavja, v katerem je opisan odhod Kadetke, ki je v vsem romanu izpričevala resnico bivanja in ki je pripovedovalca s svojim vprašanjem tudi eksplicitno opozorila nanjo, in njene hčerke z Ginovega groba:

Stisnil sem ji roko, ki je bila hladna in raskava od zemlje.

“Na svidenje.”

“Na svidenje,” je odgovorila z mehkom glasom, si posadila Silvijo za vrat in stopila po hodniku.

Kmalu je izginila pod visečimi vejami cvetočega negnoja.

Teta se je glasno oddahnila in se kar sesedla. Jaz pa sem obstal in čakal, da se bo Kadetka prikazala še na kolenu Ostrega brda. Prikazala se je. Njena postava se je zarisala na jasno nebo in nepremično obstala za hip, nato je počasi izginila, kakor bi se pogreznila za Krn.

Pozorni moramo biti predvsem na ubeseditiv v opisu Kadetkinega odhajanja za obzorje v zadnjih dveh povedih. Zanje je značilna nenavadna, skoraj že nestvarna abstraktna in skoraj brezčasna statičnost opisa v stavkih *Njena postava se je zarisala na jasno nebo in nepremično obstala za hip*, ki jo ustvarja kombinacija metonimične

zveze v osebk (njena postava namesto *Kadetka*), nenavadne rabe sklona obveznega določila glagola *zarisati se* – *zarisati se na nebo* namesto *zarisati se na nebu*, samega ekspresivnega glagola *zarisati se*, katerega pomen zlahka povežemo s pomenom besede *slika*, ki sicer zaznamuje že navedeni pokrajinski prizor s Krnom, v povedi *Pomiril sem se ter se vprašal, od kod poznam prav to sliko*, ter pomena drugega stavka *Njena postava je/nepremično obstala za hip*. Samo zlitje z naravo pa konotira stavčna primera v zaključku povedi – *kakor bi se pogreznila za Krn*, za tisto goro torej, ki ima osrednje mesto v že navedenem opisu pokrajine, zanj pa smo ugotovili, da s svojo mirno in brezčasno *prisotnostjo* in *lepoto* opozarja na resnico biti – prvič v razgovoru med pripovedovalcem in Kadetko, ko je Kadetka pripovedovalcu zastavila že omenjeno temeljno vprašanje o bivanju, in drugič v zaključku romana, ko se pripovedovalec nanj z vso odprtostjo odzove in ko se tudi njemu razkrije resnica biti.

**3.3** Zdaj nam postaja nekoliko razumljivejši zadnji del razgovora med pripovedovalcem in teto v zaključku romana, v katerem pripovedovalec teti razkrije, da bo morda napisal zgodbo o Kadetki, o tisti osebi torej, ki je v romanu ves čas na nek način izpričevala resnico biti. Dialog je zaradi njegove pomembnosti treba navesti še enkrat:

“Nemara bom nekoč le napisal zgodbo o njej, kljub vsem naključjem, ki me tako motijo, kajti poglavitno vlogo sta odigrali dve strašni naključji – dve svetovni vojni.”

“Da boš napisal?” se je razveselila teta.

“Bom. A ti se boš jezila, ker ne bo vse tako, kakor je bilo res. Tudi jaz se bom včasih zlagal, kakor si se ti.”

“Samo, da bo lepo!” je odgovorila.

“Če bo resnično, bo tudi lepo,” sem rekel in vstal.

Pripovedovalec v njem še enkrat zavrne posnemovalsko umetnostno načelo, hkrati pa na tetino pobudo uvede še eno lastnost umetnosti – lepoto, ki pa lahko zasije le, če je umetnostno besedilo *resnično*. Lepoto pa izžareva prav tista pokrajina, ki se pojavlja v opisih, in jo je mogoče začutiti na primer v odzivu Kadetke nanjo v razgovoru s pripovedovalcem pred drugo svetovno vojno – *Kadetka je stala zraven mene, glasno sopla in s široko odprtimi očmi sledila mojemu pogledu, ki je počasi romal od gore do gore. Nato je globoko vzdihnila in me spet pocukala za rokev. – Povej, ali si ti lahko misliš, da te ne bi bilo?* In prav tista pokrajina samo s svojo prisotnostjo razkriva resnico biti. Čeprav v prispevku ni mogoče analizirati vsega romana, se zdi, da je dovolj upravičena domneva, da je tudi umetnostno besedilo resnično le takrat, kadar opozarja in razkriva omenjeno resnico.

**3.4** Zaključni odstavek romana pa podpira in krepi še eno domnevo, in sicer da z razkritjem resnice biti v umetnostnih besedilih postaja posebno privilegirani besedilni vzorec prav opis:

Spustila sva se po Očetovi senožeti. Na Dolenji Travnici sva se ustavila in še enkrat pogledala po dolini, ki se je že oglašala. Podzemljč je še vedno stal na skali nad tolmunom, mahal z rokami in kriče priganjal svoje vaščane, par konj je peketalo po cesti, Idrijca je šumela, ptice so pele, od vsepovsod so prihajali razni zvoki ter se zlivali v glasni utrip življenja. Bilo je, kakor bi stal sredi velikega srca. O, bil je tako lep pomladni dan, svetel in zvoneč, kakor iz čistega srebra ulit.

Prvi dve povedi sta uvajalni in ubesedujeta pripovedovalčev in tetin prihod na Dolenjo Travno, zadnje tri pa predstavljata opis, ki je oblikovan na prav poseben način. Sestavljajo ga namreč drobni besedilni fragmenti, povzeti bolj ali manj dobesedno iz različnih mest besedilnega tkiva romana. Naj se podrobneje ustavimo samo pri treh. Prvi fragment je tako vzet iz pripovedi o vaški delovni akciji ob koncu vojne v predzadnjem poglavju romana, s katero naj bi vaščani popravili razstreljeno cesto, in kot tak učinkuje kot zamrznjena, iz pripovedi izločena in od namena pripovedi ločena "podoba", zveza *Idrija je šumela* se pojavlja na številnih mestih v besedilu, zadnja poved – *O, bil je tako lep pomladni dan, svetel in zvoneč, kakor iz čistega srebra ulit* – pa je preoblikovana ponovitev dveh povedi iz uvoda romana, od katerih se prva, ki je tudi prva poved romana, glasi: *Tisti pomladni dan je bil lep, svetel in zvoneč, kakor iz čistega srebra ulit*. Prav način preoblikovanosti zadnje povedi pa je ključen za sporočilo romana in za našo interpretacijo tega sporočila: glagol *biti* je v prvi povedi iz uvoda romana le pomožni glagol, v zadnji povedi romana (pa tudi v predzadnji) pa je to polnopomenski glagol, tako imenovani eksistenčni *biti*, ki ga v jeziku uporabljamo zato, da povemo, da bivajoče obstaja, biva, da torej *je*. Če so v povedi v uvodu romana *pomladnemu dnevu* le prisojane različne pozitivne lastnosti (lastnosti so skladijsko v sestavljenem povedkovem določilu), potem v zadnji povedi romana eksistenčni glagol *biti* v povedku zaznamuje in poudarja samo eksistenco, bivanje, obstajanje pomladnega dneva z vsemi njegovimi že omenjenimi lastnostmi (lastnosti so zdaj premaknjene v prilastke, torej v samostalniško besedno zvezo, katerega jedro je *pomladni dan*). Lepota in bivanje sta zdaj tudi jezikovno eksplicirana in povezana. Na tem mestu se je mogoče samo strinjati s *Strokovno oceno magistrskega dela Marije Mercina z naslovom Proza Cirila Kosmača – Lingvostilistična analiza*, v kateri je v zvezi z zaključnim opisom Pogorelec napisala naslednje:

Pred samim opisanim zaključkom besedila je namreč bralec kar se da neposredno opozorjen, da je literarno delo fikcija, najprej v pogovoru s teto o pripovedi in literaturi, nato z nekakšnim sklepnim nizanem podob, o katerih je tekla pripoved, ki pa učinkujejo ob vsej retrogradnosti atemporalno. Pred bralcem se s tem razgrne statična podoba nekega življenja, v katerih ni razmerij v času, je le prostor in v njem usode, s tem pa so zabrisana še tista znamenja fiktivne stvarnosti, ki v Kosmačevem besedilu zbuja iluzijo z avtobiografsko pripovedjo in zgodbo o Kadetki.

Zdaj je mogoče vsaj delno razložiti, zakaj postaja z razkrivanjem resnice *biti* v umetnostnih besedilih na nek način posebno privilegiran prav opisni besedilni vzorec. Že ob Cankarjevi črtici *Edina beseda* – prav isto pa velja tudi za Murnovo pesem *Zima* in Kosmačev roman *Pomladni dan* – smo zapisali, da so pripovedni besedilni vzorci vseh petih "zgodb" v črtici brez pričakovanega razpleta oziroma poante, pričakovanega seveda glede na to, da običajno pripovedni besedilni vzorci v neumetnostnih, pa tudi umetnostnih besedilih (na tem mestu žal ni mogoče podrobneje razpravljati o zgodovinsko pogojenih različicah pripovednih besedilnih vzorcih, čeprav se zavedam nujnosti takega razpravljanja) razplet oziroma poanto imajo. Če naše ugotovitve o razkrivanju samega bivanja oziroma *biti* v omenjenih besedilih vsaj načelno veljajo in če tako razkrivanje ni mogoče razumeti kot razplet oziroma poanto, potem je mogoče samo en sklep: v običajnih pripovednih besedilnih vzorcih se razplet oziroma poanta zgodi v

imenu neke ideje, ki je bivajoče in ima metafizično razsežnost. V besedilih, za katere je značilen tak pripovedni besedilni vzorec, je vse, o čemer se pripoveduje, podrejeno taki ideji, kar pomeni, da brez te ideje to vse tudi nič ne bi pomenilo (vsakomur je verjetno znano, da smo v svoji mladosti različna besedila s vso nestrpnostjo – čimprej smo hoteli priti do olajšujočega konca – kar “požirali” in pri tem njegove nebistvene dele, nebistvene glede na idejo, brez pomisleka izpuščali). Mogoče je torej reči, da vsa analizirana besedila v prispevku z razkrivanjem resnice biti razkrivajo tudi opisano metafizičnost običajnih pripovednih besedilnih vzorcev oziroma besedil, ki jih ti vzorci oblikujejo. Seveda se je treba vprašati, kaj od strukture pripovednega besedilnega vzorca sploh še ostane, ko ni razpleta oziroma poante. V tem prispevku je odgovor mogoče samo nakazati: to je opisni besedilni vzorec, ki je ena od pogostih sestavin pripovednega besedilnega vzorca (Heinemann, Viehweger 1991: 245). Ko pa se to zgodi, postane v besedilu prav zaradi razkrivanja biti na nek še ne dovolj jasen način vse “pomembno”, tudi in predvsem sama jezikovna oblikovanost besedila.

**3.5** Dotakniti se moramo samo še enega vprašanja, in sicer zakaj se pripovedovalcu resnica biti popolnoma razkrije šele ob koncu romana – oziroma drugače, kaj je v njegovem življenju na metafizični način preprečevalo to razkritje. Za izhodišče si bomo vzeli naslednjo izjavo iz zaključnega razgovora med teto in pripovedovalcem, ki jo ta izreče, potem ko se je pritoževal čez usodo umetniškega poklica in ga je teta z vzdihom vprašala, ali je hud: “*Kaj bom hud!*” *sem zamahnil z roko. Nato sem se nasmehnil in dodal: “Pa tudi če bi bil hud, bi bilo to samo na zunaj res, resnično pa ne bi bilo.”*

Očitno torej je, da je pripovedovalec v odgovoru, s katerim je pomiril teto, v bistvu uporabil enako ali pa vsaj zelo podobno izjavo kot takrat, ko je zavrnil posnemovalsko umetnost: *To sicer ni res, a je bolj resnično.*

Da bi bolje razumeli pripovedovalčev odgovor in da bi si lahko odgovorili na zastavljeno vprašanje, je treba brati skrajno retorično oblikovan uvodni del romana (za podrobnejšo jezikovno slogovno analizo glej Mercina 2001: 74–88):

Tisti pomladni dan je bil lep, svetel in zvoneč, kakor iz čistega srebra ulit.

Res je, da so se mrki oblaki grenkih doživetij večkrat pripodili na jasno nebo mojega spomina, res je, da so stare in nove bolečine dokaj pogosto zamolklo butale ob steno mojega srca, res je, da so se včasih vzdignili vrtinci nekdanjih viharnih mladostnih čustev, res je, da so se na dnu hladnega tolmana življenjskega spoznanja vzdihovaje obračali težki kamni potopljenih hrepenenj – toda vse to ni zasenčilo, ni pomendralo, ni izpodkopal in ni raztrgalo široke in globoke njive mojega miru. O, ne! Vse, kar še neukročenega in nezadošenega divja po mojih notranjih temah, ni moglo odplaviti te dragocene, rodovitne zemlje, ki jo je vame naplavila, plast za plastjo, petintrideset let dolga, največkrat kalna in razburkana reka bridkih preizkušenj.

Tisti pomladni dan je bil torej resnično lep, svetel in zvoneč, kakor iz čistega srebra ulit.

In prav takšna je bila Kadetka, ki se je tako nepričakovano oglasila v njem.

Pozornost moramo usmeriti predvsem v drugi odstavek. Izredno pomenljivo je, da je za njegovo prvo poved – enako velja za obe navedeni ključni povedi iz zaključka romana – prav tako značilna osnovna, tokrat retorično izredno razvejena protivna struktura, ki jo lahko opišemo s formulo *res je, da /.../, toda /.../*. Že iz formule je mogoče razbrati, da se v njenem prvem delu tako kot v prvih delih obeh povedi iz zaključka romana pojavlja

beseda *res*, v drugem delu formule pa ni besede *resnično*, ki se pojavlja v drugih delih povedi iz zaključka romana, kar pa ne pomeni, da je v uvodu sploh ni: najdemo jo namreč v ključni povedi celotnega romana, ki sledi drugemu odstavku uvoda: *Tisti pomladni dan je bil torej resnično lep, svetel in zvoneč, kakor iz čistega srebra ulit*.

Pozorno branje besedilne uresničitve protivnostne formule v uvodu nam pomaga vsaj v osnovnih obrisih vzpostaviti zvezo s smislom obeh ključnih povedi v zaključku romana, predvsem seveda s smislom povedi *Pa tudi če bi bil hud, bi bilo to samo na zunaj res, resnično pa ne bi bilo*. Z njo pripovedovalec pravzaprav pove, da bi njegova morebitna jeza glede na tisto, kar pomeni beseda *resnično* – to pa je mogoče glede na pripovedovalčevo izjavo iz zaključka romana, da si *res* ne more zamisliti, da ga sploh ne bi bilo, saj tako rad živi, razumeti le kot razkritost resnice biti –, bila samo na zunaj *res*, to pa seveda pomeni, da *biti-jezen*, to pa je nekaj bivajočega, ni isto kot *biti* (na tem mestu velja navesti Pirjevčeve besede (1979: 569): *Bit je glede na bivajoče vedno tisto, kar kaže in kar stori, da je bivajoče sploh vidno, vendar tako, da se bit sama ne pokaže in ni vidna, marveč se prikrije: vedno vidimo bivajoče in vidimo ga, ker je, a tega je nikoli ne vidimo*.) In prav na isto temeljno ontološko razliko opozarja pripovedovalec v drugem odstavku uvoda. *Mrki oblaki grenkih doživetij, stare in nove bolečine, vrtinci nekdanjih viharnih mladostnih čustev, težki kamni potopljenih hrepenenj*, vse to se je pripovedovalcu in se še v resnici dogaja, vendar vse te težave ne morejo prepričati pripovedovalcu, da se ne bi zavedal tistega najbolj *resničnega*, to pa je vrednosti življenja samega, resnice biti, kar je opisano z metaforičnima besednima zvezama *široka in globoka njiva mojega miru in ta dragocena, rodovitna zemlja* (sami pomeni zvez *široka in globoka njiva in ta dragocena, rodovitna zemlja* na metaforični način opozarjajo na nekaj, kar je bivanje in je podlaga za bivanje bivajočega). Zdaj je mogoče tudi jasneje razumeti globoko pomensko zvezo med prvo metaforično besedno zvezo in povedjo *Pomiril sem se ter se vprašal, od kod poznam prav to sliko*, ki je sledila krajinskemu opisu v zaključku romana, kjer se pripovedovalcu dokončno razkrije resnica biti – signalizira jo namreč ponovna pojavitev samostalnika *mir* v podstavi glagolske izpeljanke *pomiriti se*. Lep zgled takega slogovnega postopka – gre za nekakšno nepopolno in preoblikujoče se ponavljanje – je prav ponavljanje besed *res* in *resnično* v uvodu romana in v ključnih povedih v njegovem zaključku. V povedih v zaključku romana *To sicer ni res, a je bolj resnično* in *Pa tudi če bi bil hud, bi bilo to samo na zunaj res, resnično pa ne bi bilo* beseda *res* izraža, da je kaj v skladu z resničnostjo (SSKJ 4, 1985: 482), beseda *resnično* pa, da je nekaj v skladu z določenimi dejstvi (SSKJ 4, 1985: 485). V uvodu (naj navedem samo protivnostno formulo *res je, da /.../, toda /.../*) pa je beseda *res* uporabljena v vezniški rabi (SSKJ 4, 1985: 483), v povedi v uvodu *Tisti pomladni dan je bil torej resnično lep, svetel in zvoneč, kakor iz čistega srebra ulit* pa beseda *resnično* verjetno izraža bolj podkrepitev trditve (SSKJ 4, 1985: 485). Ne dovolj natančno, vendar dovolj razumljivo bi bilo reči, da sta obe besedi v uvodu uporabljeni v svojem drugotnem pomenu, v zaključku, ko se pripovedovalcu dokončno razkrije vrednost samega bivanja, pa v primarnem, osnovnem. Vendar je treba tudi pripomniti, da pripovedovalec razliko med bivajočim (duševne, čustvene in miselne težave) in bitjo upoveduje – sicer še ne na dovolj jasen način – že tudi v uvodu romana, pri čemer imata obe besedi, pa čeprav sta uporabljeni v svojem drugotnem pomenu, vrednost signala,

opozorila, to vrednost signala, opozorila, pa je mogoče razbrati šele, ko preberemo zaključek romana.

Prav primerjava med uvodom in zaključkom romana pa priča, da slogovno načelo nepopolnega in preoblikujočega ponavljanja velja tudi za večje dele besedila, to pa je očitno v tesni zvezi z razkrivanjem razlike med bivajočim in bitjo. Še več, tudi nekatere druge dele *Pomladnega dne* je treba razumeti kot uresničitev tega načela. Lep zgled je tisti del besedila, v katerem je pripovedovalec retrospektivno, torej že z vidika razkritosti razlike med bivajočim in bitjo, spominsko oživil svoje srečanje s Kadetko pred drugo svetovno vojno. V njem upovedeno pripovedovalčevo duševno stanje po materini smrti in ustrelitvi njegovih dijaških prijateljev v Trstu ima očitno take razsežnosti, ki onemogočajo razumevanje in dojetje Kadetkinega temeljnega vprašanja: *Povej, ali si ti lahko misliš, da te ne bi bilo?* Pripovedovalcu prav tako duševno stanje preprečuje razkritje razlike med bivajočim in bitjo, medtem ko se je Kadetki ta razlika že razkrila. Zato ne preseneča osorni pripovedovalčev odgovor: *Same neumnosti vprašuješ! – sem se otresel. – Kakor pravi otrok!* Pogovor med njima je v takem položaju lahko samo blokiran – v nasprotju z odprtostjo dialoga med teto in pripovedovalcem v zaključku romana (kar kaže – mimogrede – tudi na velik pomen, ki ga imajo jezikovne analize dialoga v umetnostnih besedilih).

Prav isto slogovno načelo – samo v bolj radikalni obliki – pa je značilno tudi za Cankarjevo črtico *Edina beseda*. Vprašanja, ki sta bili le nakazani in ki morata ostati v tem prispevku nerešeni, sta, kako raziskovati besedilne in ubeseditvene uresničitve razkrivanja razlike med bivajočim in bitjo v umetnostnih, pa tudi v neumetnostnih besedilih in kako je to povezano s temo, ki smo jo izrazili s stavkom “slog je pomen, pomen je slog”. Pričujoči prispevek je v luči teh vprašanj lahko le bežna skica.

#### LITERATURA

- BRUNER, J. S., 1990: *Acts of Meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BEAUGRANDE, Robert-Alain de, DRESSLER, Wolfgang, 1992: *Uvod v besediloslovje*. Prevedli Aleksandra Derganc in Tjaša Miklič. Ljubljana: Park.
- GERGEN, K. J., 1994: *Realities and Relationships*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- HEIDEGGER, Martin, 1995: *Uvod v metafiziko*. Ljubljana: Slovenska matica.
- HEINEMANN, Wolfgang, VIEHWEGER, Dieter, 1991: *Textlinguistik*. Eine Einführung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- JAKOBSON, Roman, 1989: Lingvistika in poetika. *Lingvistični in drugi spisi*. Studia humanitatis. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 147–190.
- MERCINA, Marija, 2000: *Proza Cirila Kosmača. Lingvostilistična analiza*. Magistrska naloga. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.
- PIRJEVEC, Dušan, 1979: *Evropski roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- POGORELEC, Breda, 1982/83: Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih. *Jezik in slovstvo* 7/8.
- POGORELEC Breda, STABEJ, Marko, SAJOVIC, Tomaž, 16. julij 2001: *Strokovna ocena magistrskega dela Marije Mercina z naslovom Proza Cirila Kosmača – Lingvostilistična analiza*. Računalniški izpis. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika* 4, 1985. Ljubljana: SAZU, Državna založba Slovenije.
- VERSCHUEREN, Jef, 2000: *Razumeti pragmatiko*. Ljubljana: Založba /\*cf.
- VIDMAR, Josip, 30. januar 1980: Slovo od Cirila Kosmača. *Delo*. 8.



#### SUMMARY

The first part of the title “Style is Meaning” shows the author’s basic research point of departure, which is derived from linguistic research of the relations between form and meaning by Breda Pogorelec and Jef Verschuern. For this type of linguistic research literary texts are the most appropriate because of their broadened linguistic possibilities; these texts can also be helpful in shedding light on important aspects of the more ordinary operation of language.

The article focuses on two literary texts, which, because of their explicit ontological topic—dealing with the difference between the living and existence—are similar in many stylistic elements, i.e., Ivan Cankar’s short story *Edina beseda* from the collection *Podobe iz sanj* (1917) and Ciril Kosmač’s novel *Pomladni dan* (1953). The essential and most obviously related stylistic elements are: both texts lack the expected denouement or (ethical) message, which is typical of the narrative textual pattern (in Cankar’s story the only word that is intended to explain the meaning of life and exclaim to all what is worthwhile and necessary to tell, cannot be uttered. In Kosmač’s novel the narrator in the end answers Kadetka’s question whether he can imagine life without him very simply, yet meaningfully, that he cannot, as he loves living so much); the special, privileged status of descriptive textual patterns, and the stylistic principle of incomplete, transformative repetition of various textual elements.