

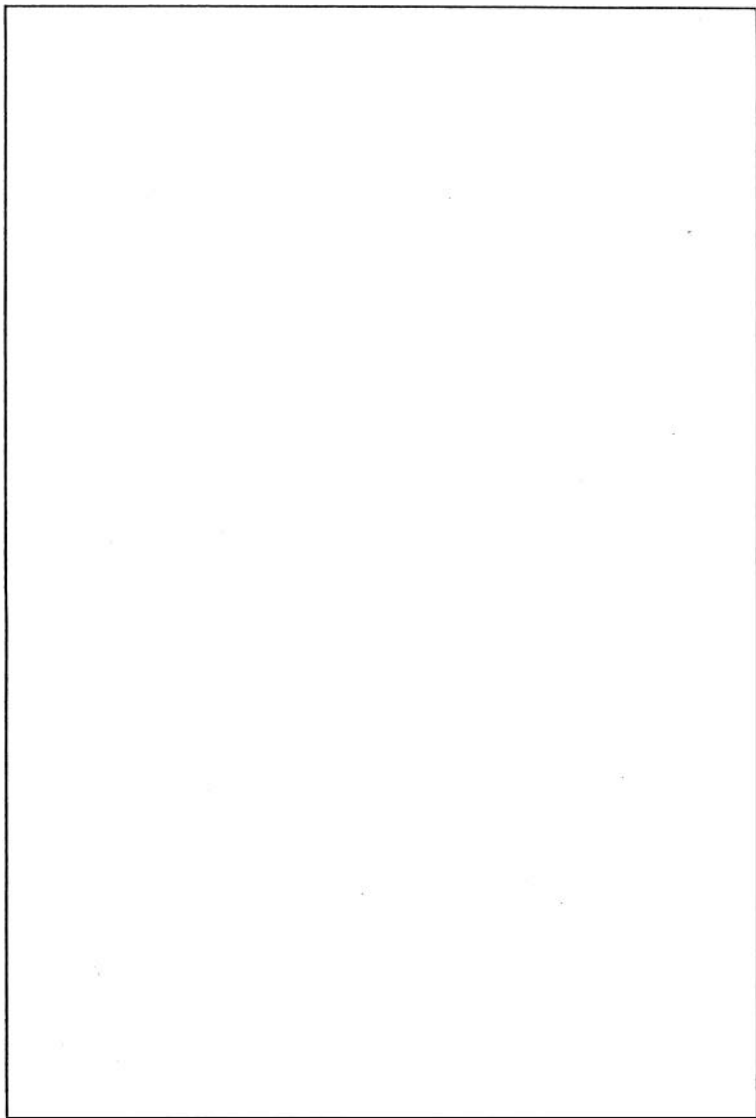
STUDIA HUMANITATIS

Roman
JAKOBSON

*Lingvistični
in drugi spisi*

ISH

STUDIA HUMANITATIS



ISH

Roman Jakobson
LINGVISTIČNI IN DRUGI SPISI

SIX LEÇONS SUR LE SON ET LE SENS (1942), TWO ASPECTS OF LANGUAGE AND TWO TYPES OF APHASIC DISTURBANCES (1954), ПОЭЗИЯ ГРАММАТИКИ И ГРАММАТИКА ПОЭЗИИ (1960), LINGUISTIC AND POETIC (1958), LE »OUI« ET LE »NON« MIMIQUES (1970), ON LINGUISTIC ASPECTS OF TRANSLATION (1958), ÚPADEK FILMU? (1933), DER GRAMMATISCHE BAU DES GEDICHTS VON B. BRECHT »WIR SIND SIE« (1963)

Prevedli

Drago Bajt, Bojan Baskar, Frane Jerman, Zoja Skušek,
Zdenka Škerlj-Jerman

Ljubljana
1989
1. ponatis
1996

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

800(081)

JAKOBSON, Roman

Lingvistični in drugi spisi / Roman Jakobson ; [prevod Drago Bajt ...
[et al.] ; spremna beseda Rastko Močnik]. - 1. ponatis. - Ljubljana :
ISH = Inštitut za humanistične študije, 1996. - (Studia humanitatis)

ISBN 961-6192-05-1

59261440

Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-250/96 z dne 18. 4. 1996 sodi knjiga med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

Roman
JAKOBSON

*Lingvistični
in drugi spisi*

I

*ŠEST PREDAVANJ
O ZVOKU IN SMISLU*

1942

SIX LEÇONS SUR LE SON ET LE SENS

Prevedel Bojan Baskar.

Svobodno šolo za visoke študije so na začetku leta 1942 ustanovili francoski in belgijski znanstveniki v izgnanstvu. Katedro za splošno lingvistiko so najprej ponudili Romanu Jakobsonu, ki je začel prvi trimeser s šestimi predavanji »O zvoku in smislu«, te pa je spremljal tečaj iz lingvističnega nauka Ferdinanda de Saussura. V študijskem letu 1942/43 sta sledila dva tečaja, eden z naslovom »Spremembe jezika«, drugi »Afiniteta in sorodnost jezikov«, poleg njiju pa v vsakem semestru še petnajst predavanj, namenjenih »Fonologiji«.

Teh predavanj so se udeleževali nekateri profesorji s šole – Henri Grégoire, Jacques Hadamard in Claude Lévi–Strauss in lingvisti kot J. Mattoso Câmara, Paul L. Garvin, Charles F. Hockett, Henry M. Hoenigswald in Thomas A. Sebeok. Roman Jakobson je na Inštitutu za vzhodno in slovansko filologijo in zgodovino, ki je bil povezan s Svobodno šolo, hkrati vodil tečaj z naslovom »Češka poezija od IX. do XV. stoletja«.

Ker Jakobson takrat ni bil vaje predavati v francoščini, je vnaprej redigiral besedilo »Šest predavanj o zvoku in smislu« in ga uporabljal za oporo pri ustni predstavitvi, ki je bila bolj sproščena. Besedilo, ki smo ga prevedli, je pregledal Emmanuel Claude Jacquart.

I

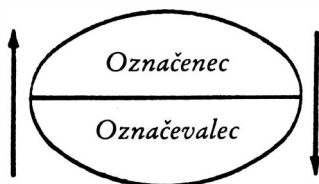
Vsi poznate slavno pesem Edgarja Poeja »Krokar« /*The Raven*/ in melanholični refren pesmi *Nevermore*. Ta izraz, edini, ki ga izreče turobni gost, »je ves njegov tovor vednosti«, kot poudarja pesnik, ki ga tu navajamo po Baudelairovem prevodu. Ta vokabula ima samo nekaj zvokov, a bogato semantično vsebino. Naznanja negacijo, negacijo za prihodnost, negacijo za vso prihodnost. Ta avgurska beseda s sedmimi glasovi – sedmimi, kajti Poe vztraja pri zadnjem *r*, ki naj bi bil, kot pravi, »najkrepkejši soglasnik« (*most producible*) – ta refren nas je zmožen prenesti v prihodnost, še več, v večnost. Če je bogat v tem, kar razkriva, pa je še bogatejši v tistem, kar prikriva, bogat v virtualnih pomenih, v raznih posebnih pomenih, ki jih sugerira kontekst pogovora ali celotna situacija. Če odmislimo kontekst, nakazuje nedoločeno število izidov. »Poskušal sem uveržiti misli«, pravi pesnik, »in dognati, kaj naj bi ta preroški ptič iz starih časov, ta žalobni, neprijetni, zlovešči, mršavi in preroški ptič iz starih časov hotel povedati krakajoč svoj *Nevermore* /Nikdar več!/. Tako sem sedel, razmišljal, sklepal... Poskušal sem uginiti...« V kontekstu dialoga pa refren pomeni tole: Nikdar več je ne pozabiš, nikdar več se ne pomiriš, nikdar več je ne objameš, nikdar več te ne zapustim! Poleg tega ima lahko ista beseda funkcijo lastnega imena, simboličnega imena, ki ga pesnik nadane nočnemu obiskovalcu.

Toda semantika v pravem pomenu ne izčrpa vse vrednosti

tega izraza (izčrpa samo njegov splošni pomen in njegove dodatne, kontekstualne pomene). Edgar Poe nam sam pove, da mu je asociacijo s krokarjevim krakanjem sugerirala in celo vso pesem navdihnila onomatopoetična moč, ki je virtualno navzoča v zvokih besede *nevermore*. In slednjič, čeprav pesnik noče oslabiti enotnosti, monotonije refrena, ki ga neprestano vpeljuje na isti način: »Krokar reče: *Nevermore!*«, nam različna fonična sredstva kot ton in njegove modulacije, jakostni naglas in potek, odtenki v artikulaciji glasov in njihovih skupin, nam ta različna fonična sredstva brez dvoma omogočajo vsakršne količinske in kakovostne variacije emotivne vrednosti besede.

Refren Edgarja Poeja nam kaže le neznatno število artikulacij oziroma – če z motoričnega vidika besede preidemo k njenemu akustičnemu vidiku – majhno število vibracijskih gibov, ki so potrebni za zaznavo besede. Skratka, že fonični minimum lahko prenese bogato konceptualno emotivno in estetsko vsebino. Tako smo se znašli pred misterijem ideje, utelešene v fonični materiji, pred misterijem besede, lingvističnega simbola, Logosa, misterijem, ki ga moramo razjasniti.

Kajpada nas že dolgo učijo, da je beseda, tako kot vsak verbalni znak, enota z dvema obrazoma. To je materialni vidik: zvok na eni strani in duhovni vidik – smisel – na drugi strani. Vsaka beseda in vsak verbalni znak nasploh prinaša enotnost zvoka in smisla ali, z drugimi besedami, enotnost označevalca in označenca, enotnost, ki so jo poskusili predstaviti s tole shemo:



Čeprav je to, da gre za enotnost, absolutno jasno, pa je struktura enotnosti kaj malo poznana. Niz zvokov je nosilec smisla, a kako zvoki opravljajo to funkcijo nosilca? Kakšna so natanko razmerja med zvoki in smislom v okvirih besede in

jezika nasploh? Nazadnje gre tudi za to, da doženemo najmanjši, poslednji fonični element, ki nosi pomensko vrednost oziroma – metaforično povedano – najti je treba quanta jezika. Tega kompleksa vprašanj pa so se, četudi je za znanost o govoricah temeljnega pomena, šele pred nedavnim lotili poglobljeno in sistematično.

Seveda ne bi bilo prav, če bi pozabili na sijajne misli o vlogi zvokov v govoricah, ki so jih sem ter tja izrekli misleci grške in latinske antike ter srednjega veka, denimo, misli enega najbolj bleščečih in globokih filozofov jezika, Tomaža Akvinskega; tudi bi bilo narobe, če bi zanemarili prefinjena opazovanja starih vzhodnih gramatikov, zlasti hindujskih; vendar pa je naša znanost zadnjih dveh stoletij edina, ki se je posvetila podrobnim in zavzetim raziskavam o glasovih* govornice.

Sprva se je to zanimaje za glasove govornice v bistvu povezovalo s praktičnimi nameni, kakršni so tehnika petja ali jezikovno učenje gluhonemih, ali pa so se s proučevanjem fonacije kot enega izmed številnih vprašanj človeške fiziologije ukvarjali zdravniki. A ko se je v XIX. stoletju začela uveljavljati lingvistika, je s časom prevzela proučevanje glasov govornice in mu dala ime *fonetika*. V lingvistiki druge polovice prejšnjega stoletja se je zakoreninil senzualistični empirizem v najbolj naivni obliki, ki se je slepo in na vso moč opiral na zunanje izkustvo, zato je naravno, da je neposredno zaznavna, otipljiva empirija, se pravi, materialni vidik govornice, njena zvočna materija, zasenčila duhovni vidik govornice, smisel, svet pomenov. Proučevanje pomenov, semantika, je ostalo daleč v ozadju, medtem ko je fonetika hitro napredovala in si celo poskušala prilastiti osrednje mesto v znanosti govornice. Neogramatična šola, v tistem obdobju najbolj ortodoksni in tipični tok lingvistične misli, ki je prevladoval v zadnji četrtini XIX. stoletja in vse tja do prve svetovne

* Francosko besedo *son* je v slovenščino mogoče prevesti na dva načina: 1. kot *zvok*, ki ima splošen pomen »fizikalnega pojava«; 2. kot *glas*, ki pomeni rabo in funkcioniranje splošnega zvočnega pojava v posebni sferi jezikovnega sistema; eno izmed razlikovanj, ki je po Jakobsonu pogoj za znanstveno proučevanje glasov govornice, je torej v slovenščini že tako rekoč obvezno. *Op. ur.*

vojne, je iz naše znanosti odkrito izključila vsako vprašanje finalnosti. Iskali so izvir lingvističnih pojavov, trmasto pa so zanemarjali njihove cilje. Proučevali so govornice, ne da bi jih zanimalo, katere kulturne potrebe zadovoljuje. Ko so enega izmed najvidnejših neogramatikov povprašali po vsebini litvanskih rokopisov, ki jih je vestno proučeval, je znal odgovoriti le: »Kar zadeva vsebino, je nisem opazil.« To je bil čas, ko so proučevali *oblake* in odmišljali njihove *funkcije*. In morda je za to šolo najbolj zanimiv in simptomatičen način, kako so se lotevali glasov govornice, način, ki je v dokajšnjem skladu z duhom časa, ta je bil dosledno empiričen in naturalističen. Namenoma so pozabljali, da gre za označevalec, saj teh lingvistov sploh ni zanimala lingvistična funkcija glasov temveč zvoki kot taki, zvoki »s kostmi in z mesom«, ne glede na vlogo, ki jo imajo v jeziku.

Zvoki govornice kot pojavi vnanje empirije razodevajo dva vidika: motorični in akustični vidik. Kateri je neposredni cilj fonacijskega dejanja? Je to akustični pojav ali le motorični pojav? Jasno je, da govorni subjekt meri na akustični pojav in da je ta edini neposredno dostopen poslušalcu. Ko govorim, govorim zato, da bi me slišali. Izmed dveh vidikov glasov ima torej zlasti akustični vidik intersubjektivno, družbeno vrednost, medtem ko je motorični pojav, z drugimi besedami, delo vokalnega aparata zgolj fiziološki pogoj za akustični pojav. Fonetika neogramatične dobe pa se je v glavnem posvetila prav *artikulaciji* zvoka in ne njegovemu akustičnemu vidiku. Z drugimi besedami, pozornost raziskovalcev je privlačila, in osnova za deskripcijo ter klasifikacijo glasov je bila priprava, proizvodnja zvoka, ne pa glas sam na sebi. Ta zorni kot se nam lahko zdi nenavaden, popačen, toda v kontekstu neogramatične nauka nas ne prese- neča. Za ta nauk kakor tudi za druge prevladujoče tokove tistega časa je bila genetična koncepcija edino sprejemljiva. Ni jim bilo toliko do tega, da bi proučevali objekt na sebi, temveč jim je šlo za pogoje njegove pojavitve. Deskripcijo pojava so nadomestili z napotilom k njegovim izviro. Tako je proučevanje glasov govornice zamenjala historična fonetika, se pravi, raziskovanje njihovih prototipov v poprejšnjih stanjih nekega jezika; po drugi

strani pa se je tako imenovana statična fonetika v precejšnjem obsegu skrčila na opazovanje vokalnega aparata in njegovega delovanja. Ta disciplina je bila priključena lingvistiki, čeprav je narava teh področij očitno heterogena. Lingvisti so začeli tavati v fiziologiji, kakor kaže tale značilni zgled: ugledni fonetik Edward W. Scripture, ki je imel tudi medicinsko izobrazbo, ironično omenja splošno sprejeti opis neke laringalne artikulacije, katere neogibni rezultat bi bil, da bi se govorni subjekt zadavil, če bi bil ta opis točen! Če pa odmislimo takšne zmote, se lahko vprašamo, do kakšnih rezultatov lahko pridemo s proučevanjem motoričnega vidika glasov govorce.

Sprva so jezikoslovci, čeprav so poskušali predstaviti glasove na strogo naturalistični način in skrbno odstraniti vprašanje funkcij, ki jih opravljajo v jeziku, veseeno nezavedno upoštevali v pravem pomenu lingvistične kriterije klasifikacije glasov in zlasti razmejevanja glasov v govorni verigi. To nehoteno tihotapstvo je bilo tem lažje, ker si jezikoslovci, prav kakor psihologi, še niso bili na jasnem o vlogi nezavednega in še zlasti ne o pomembni vlogi tega dejavnika v vsakem obravnavanju govorce. A bolj ko se je opazovanje fonacijskih dejanj izpopolnjevalo in bolj ko so posebni instrumenti nadomeščali golo subjektivno izkustvo, bolj se je lingvistični ekvivalent fizioloških podatkov umikal.

Ob koncu stoletja se je začel hiter napredek instrumentalne oziroma, po manj natančni, a bolj vsakdanji terminologiji, eksperimentalne fonetike. S pomočjo vse bolj številnih in izpopolnjenih instrumentov so dosegli znatno natančnost pri preiskovanju vseh dejavnikov ustne artikulacije in pri merjenju izdiha. Z radiografijo se je začelo novo obdobje v fiziološkem proučevanju glasov govorce. Radiografija v službi zvočnega filma razkrije vse podrobnosti delovanja vokalnega aparata, vso proizvodnjo *zvoka*, fonacijsko dejanje je v celoti razodeto in se dogaja pred našimi očmi. Ko je ta metoda postala praktično in tehnično dostopnejša fonetikom, so lahko precejšnje število navadnih fonetičnih instrumentov zavrgli med staro šaro.

Predvsem radiografija je osvetlila pomembno vlogo zadnjih predelov vokalnega aparata, predelov, ki so najbolj skriti in ki so

bili dotlej najteže dostopni z navadnimi metodami eksperimentalne fonetike. Pred uporabo radiografije so samo približno vedeli, kako, na primer, med fonacijskim dejanjem delujejo podjezična kost, grlni poklopec, žrelo in celo mehko nebo. Sumili so, da so ti dejavniki, še zlasti žrelo, pomembni, niso pa vedeli nič natančnega. Prikličimo si v spomin, da je žrelo križišče, kjer se odpirata navzgor poti v ustno in nosno votlino, navzdol pa v grlo. Obe zgornji poti odpira in zapira mehko nebo, medtem ko pot v grlo odpira in zapira poklopec. Še pred nekaj desetletji so v učbeniku Ludwiga Sütterlina, dokaj znanega lingvista in fonetika, brali o žrelu tole: »Zdi se, da je žrelo zelo pomembno za proizvodnjo glasov, če upoštevamo, da se lahko krči in širi, a zaenkrat ne moremo z zanesljivostjo reči o tem nič natančnejšega« (*Die Lehre von der Lautbildung* /Nauk o glasotvorju/, Leipzig, 1908).

Danes, zlasti po zaslugi francoskih in čeških fonetikov, ki uporabljajo radiografijo, vemo dovolj o delovanju žrela med fonacijo in reči smemo, da fonetična vloga tega organa ni manj pomembna od, denimo, vloge ustnic, ki se z njo v nekaterih vidikih ujema. Iz teh novih izkušenj vemo, da je naš opis zgolj fragmentaren in neustrezen, dokler fiziološko proučevanje glasov ne razkrije funkcije žrela in sosednjih dejavnikov. Fiziološka klasifikacija glasov, ki tankovestno upošteva različne stopnje odprtosti ust, ne meni pa se za različne stopnje odprtosti žrela, nas lahko zavede v zmoto. Če so fonetiki posvečali pozornost delovanju ustnic, ne pa delovanju žrela, tega niso počeli zato, ker bi se jim zdel eden izmed dejavnikov pomembnejši od drugega. Vedeti moramo, da fiziologija glasov ne more določiti hierarhije dejavnikov, dokler se ne zateče po pomoč k drugim disciplinam. Ko so fonetiki klasificirali glasove govornice, so upoštevali labialni dejavnik, ne pa faringalnega, torej samo zaradi tega, ker je prvi dostopnejši opazovanju kakor drugi. Ko avtonomno proučevanje fonacije širi raziskovalno polje in postaja vse bolj eksaktna disciplina, razstavlja glasove, ki jih analizira, v nepregledno množico podrobnosti in ne more odgovoriti na bistveno vprašanje, katera vrednost je v jeziku določena vsaki izmed teh neštevilnih podrob-

nosti. Z analizo različnih glasov jezika ali različnih jezikov nam motorična fonetika nudi velikansko množico variacij, manjka pa ji kriterij, kako razločevati funkcije ter stopnje pomembnosti vseh teh opazovanih variant in kako po tej poti odkriti invariante v variacijah.

Izolacija glasu v fonetičnem preiskovanju pa je artificialen postopek. Kolikor se fonetika omejuje izključno na fonacijsko dejanje, se pravi, na proizvodnjo glasov z organi, toliko sploh ne more izpeljati tega postopka, kar je jasno pokazal že Ferdinand de Saussure. V *Cours de linguistique générale /Tečaj splošne lingvistike/*, ki je potekal od 1906 do 1911 in ki sta ga po njegovi smrti (1913) uredila učenca Charles Bally in Albert Sechehaye, izšel pa je leta 1916, veliki jezikoslovec jasnovidno pravi: »Če bi lahko s pomočjo kinematografa reproducirali vse gibe ust in grla, ki proizvajajo zvočno verigo, v tem nizu artikulacijskih gibov ne bi bilo mogoče odkriti razdelitev nižje vrste; ne ve se, kje se neki glas začne, kje se drugi konča. Kako, na primer, lahko brez akustičnega vtisa trdimo, da so v *fal* tri enote, ne pa dve ali štiri?« Saussure domneva, da lahko v verigi slišane govora neposredno zaznamo, ali neki zvok ostaja podoben samemu sebi ali ne. Kot pa so pokazale poznejše raziskave, nam nižje razdelitve govorne verige na razločevalne enote ne omogoči akustični podatek sam na sebi, ampak samo lingvistična vrednost tega podatka. Velika Saussurova zasluga je, da je natančno razumel, da zunanji datum nezavedno že obstaja, ko se pri proučevanju fonacijskega dejanja lotevamo fonetičnih *enot* in ko razmejujemo glasove v govorni verigi. Kakšnih dvajset let po Saussurovi smrti pa so naredili film, ki bi ga Saussure želel videti. Nemški fonetik Paul Menzerath je s pomočjo zvočnega filma radiografiral delovanje vokalnega aparata in ta film je v celoti potrdil Saussurovo napoved. S pomočjo tega filma in najnovejših raziskav na področju eksperimentalne fonetike sta Menzerath in njegov portugalski sodelavec Armando Lacerda dokazala, da je govorno dejanje neprestano, nepretrgano gibanje (*Koartikulation, Steuerung und Lautbegrenzung /Koartikulacija, usmerjanje in razumevanje glasov/*, 1933). Medtem ko je tradicionalni nauk razlikoval med

pozicijskimi glasovi, ki imajo stabilno držo, in *tranzitivnimi* glasovi, ki so brez drže in vznikajo na prehodih od enega položaja k drugemu, sta ta fonetika dokazala, da so v resnici vsi glasovi tranzitivni. V zvezi z govorno verigo sta prišla do še bolj paradoksnе teze. Iz strogega zornega kota artikulacije zapovrstnosti glasov ni. Namesto da bi nastajali drug za drugim, se glasovi prepletajo; in glas, ki po akustičnem vtisu pride za drugim glasom, se lahko artikulira hkrati z njim, lahko pa celo delno pred njim. Naj bo proučevanje golega motoričnega vidika glasov govornice še tako zanimivo in pomembno, pa na vsakem koraku opazamo, da je to proučevanje samo pomožno sredstvo lingvistike in da moramo organizacijska načela fonične materije govornice iskati drugod.

Čeprav so se fonetiki ubadali z motoričnim vidikom govornice, niso mogli prezreti preočitnega, pravzaprav tautološkega dejstva, da je zvok kot tak akustičen pojav. Verjeli pa so, da bodo s proučevanjem *proizvodnje* zvoka namesto zvoka samega dobili motorični ekvivalent akustičnega pojava, dostopnejši, poučnejši in analitično bogatejši element, kar, na primer, uči Pierre Roussetot. Domnevali so, da obstaja med tema vidikoma dosledna paralelnost in da ima sistematika motoričnih pojavov docela ustrezno dopolnilo v sistematiki akustičnih pojavov: torej zadoštuje, da obdelamo prvo, saj s tem avtomatično pridobimo drugo. Temu sklepanju, ki so ga pogosto ponavljali vse do današnjega dne in ki ima številne posledice za našo znanost, pa odločno ugovarjajo dejstva. Argumenti proti tej tezi so kar stari, celo starejši od prvih učbenikov fonetike.

Najprej naj opozorimo na francosko knjigo iz leta 1630, ki ima naslov *Aglossostomographie ou description d'une bouche sans langue qu'elle parle et fait naturellement toutes ses autres fonctions* /*Aglossostomografija ali opis ust brez jezika, ki govori in naravno opravljajo vse ostale svoje funkcijel*. Leta 1781 je Jussien v *Mémoires de l'Académie royale* /*Pomniki Kraljeve akademije znanosti*/ objavil razpravo z naslovom »Sur la fille sans langue« – »O dekletu brez jezika«. Obe deli prinašata podroben opis ljudi, ki so, čeprav imajo samo košček jezika, sposobni

brezhibno izgovarjati vse glasove, ki jim današnja lingvistika pravi »lingvalni« in jih opredeljuje kot glasove, katerih izrekanje je bistveno odvisno od dejavnosti jezika. Ta zanimiva dejstva so pozneje še ničkolikokrat potrdili. Tako je na začetku našega stoletja zdravnik Hermann Gutzmann, eden izmed najbolj znanih delavcev na področju napak v izgovorjavi, moral priznati, da lahko, čeprav z istim izrazom *jezik* označujemo tako del ust kakor lingvistični pojav, ta druga raba izraza shaja brez prve in da bi skoraj vse glasove, ki jih proizvajamo, lahko v sili proizvajali popolnoma drugače, ne da bi se akustična dejstva s tem spremenila (*Des Kindes Sprache und Sprachfehler 10Troski govor in govorne motnje*, Leipzig 1894). Če eden izmed fonacijskih organov odpove, lahko njegovo delo prevzame drug organ, ne da bi poslušalec to opazil. Vendar pa Gutzmann priznava izjeme. Tako sičniki – frikativa *z*, *s* in ustrezni afrikati – zahtevajo sodelovanje zob. Poznejša raziskovanja pa so neovrgljivo dokazala, da so celo te izjeme relativne. Godfrey E. Arnold, direktor dunajske klinike za govorne težave, je v *Archiv für gesamte Phonetik*, III, 1939, pokazal, da je celo brez sekalcev mogoče sičnike dobro izgovarjati s pogojem, da je subjektov sluh normalen. Če nepravilnost zob povzroči napačno izgovorjavo, so za to vedno krive pomanjkljivosti v subjektovem sluhu in zgolj te onemogočijo funkcionalno kompenzacijo anatomske napake.

Eden izmed sloviten pionirjev motorične fonetike Christoph Hellwag, ki je odkril vokalni trikotnik, objavlja in razlaga to pomembno odkritje v svoji tezi *De formatione loquelae 10* oblikovanju jezika/ (Tübingen, 1781). Na začetku knjige nenadoma postavi tole vprašanje: Če zmožnost govora dolgujemo artikulacijskim organom, kako se je tedaj kača, ki nima teh organov, lahko pogovarjala z Evo? To nenavadno Hellwagovo vprašanje lahko nadomestimo z drugim, bolj empiričnim, a v osnovi enakovrednim vprašanjem. Fonetika hoče izpeljati glasove našega jezika iz raznih oblik njegovega dotika z nebom, zobmi, ustnicami itn. Toda če so te artikulacijske točke same na sebi tako bistvene in odločilne, kako je tedaj mogoče, da lahko papiga natančno reproducira številne glasove naše govorice, čeprav je

njen vokalni aparat kaj malo podoben našemu? Vsa ta dejstva nas navajajo k sklepu, ki je dokaj preprost, čeprav se mu velika večina fonetičnih del izogne. Ne moremo klasificirati, rekel bi celo, da ne moremo točno opisati različnih artikulacij, ne da bi si stalno postavljali vprašanje, katera je akustična funkcija tega ali onega motoričnega dejanja.

Tako so fonetiki pri proučevanju soglasnikov skrbno zapisovali, na katerih točkah se artikulirajo, in jih klasificirali tako, da so jih vse uvrstili v niz glede na kraj te točke v ustih: najprej labiali, nato dentali, nato palatali in nazadnje velari, katerih artikulacijska točka se umešča za trdim nebom. Pogoste spremembe velarov v labiale in labialov v velare so jim dolgo bile nerazumljive ali pa so jih pojasnjevali s mističnim obrazcem, po katerem se nasprotja več kot avtonomen cilj in se raje vprašamo, za kaj rabi, zlahka opazimo, da rabi predvsem za oblikovanje dveh vrst resonatorja. Labiali, ki se artikulirajo ob ustnicah, in velari, ki se artikulirajo ob mehkem nebu, ustvarijo dolg, nerazdeljen resonator, medtem ko pri artikulaciji dentalov in palatalov jezik razdeli ustni resonator na dva krajša razdelka. Kot pa uči splošna akustika, dobi nota resonance pri zmajšani votlini resonatorja višji ton. Velarom in labialom je torej skupno, da imajo dolg resonator in s tem nizko noto resonance. Na ta način je, denimo, mogoče pojasniti, zakaj se lahko v romunščini *lact*- spremeni v *lapt* in *direct* v *drept*, kar je dolgo bilo uganka. Možnost, da dobimo enak akustični učinek z različnimi artikulacijskimi sredstvi (zlasti s funkcionalno kompenzacijo anatomskih napak v fonacijskih organih), nas poleg tega upravičuje in spodbuja, da iščemo skupne značilnosti teh različnih artikulacij, ki so pogoj za identičnost akustičnega učinka in ki odkrivajo sólo bistvo artikulacije, njen konstanto, njen pertinentni element.

Akustična fonetika pa ni nastala šele včeraj. Fiziki se ukvarjajo z glasovi govornice, zlasti z akustiko vokalov, že od sredine XIX. stoletja. A v nasprotju s proučevanjem artikulacij je akustična fonetika ostala brez vsakega odmeva v lingvistiki, zlasti pa ni pustila nobenega sledu v delih neogramatikov. Kot smo že

nakazali, lahko to delno pojasnimo z genetično usmeritvijo lingvistike, delno pa s premajhno zanesljivostjo, s preveliko hipotetičnostjo prvih zasnutkov akustike govornice. Toda v zadnjih dvajsetih ali tridesetih letih je akustično proučevanje glasov govornice zelo hitro, nemara kar čudežno napredovalo. Za ta razvoj je bilo mnogo ugodnih pogojev, med njimi zlasti izpopolnitev metod čiste deskripcije v moderni psihologiji in fenomenologiji, izpopolnitev, ki se najlepše kaže v temeljnih delih Wolfganga Köhlerja, »Akustische Untersuchungen« /Akustične raziskave/ (*Zeitschrift für Psychologie*, 1910–1915) in Carla Stumpfa, *Die Sprachlaute* /Glasovi jezika/ (Berlin, 1926). Zdaj lahko uporabljamo akustične raziskave, povezane s potrebami telefonije, radia in zvočnega filma v Evropi in zlasti Ameriki ter nove natančne aparate, ki so jih izdelale te raziskave, predvsem spektrografe, oscilografe itn. Po zaslugi telefona, fonografa in zlasti radia smo se navadili poslušati govor ločeno od govorečega subjekta. Fonacijsko dejanje se umika pred foničnimi proizvodi. Bolj in bolj se opiramo na te druge.

Če se je »eksperimentalna fonetika«, instrumentalno proučevanje artikulacije, svojemu imenu navkljub večinoma omejevala na opazovanje, pa moderna fonetika, nasprotno, namenja veliko prostora eksperimentiranju. Zvok filtrirajo po mili volji, iz njega odstranjujejo nekatere elemente, razstavljajo ga in ponovno sestavljajo. V XVIII. stoletju so se predhodniki fonetičnega raziskovanja trudili izdelati govoreči stroj, ki bi posnemal naš vokalni aparat, danes pa lahko posnemamo glasove govornice tako, da s pomočjo posebnih naprav reproduciramo razne njihove akustične sestavine. Če se nam že ni posrečilo, da bi naredili homunkula, smo izdelali vsaj fonično materijo njegove govornice; prvič se razlegajo človeški glasovi, ne da bi prihajali od človeškega bitja. Akustično eksperimentiranje pa se tu ne konča. Z zvočnim filmom si obetamo priti še dlje. Glasove kot fizične pojave, se pravi, kot kompleksne vibracije, ki jih v ozračju povzročajo govorni organi, reproduciramo na filmskem traku zvočnega filma v optični obliki. Kdor je imel priložnost, da si je pazljivo ogledal trak zvočnega filma, ve, da ima vsak glas govo-

rice, projiciran na trak, posebne optične značilnosti. Te so dovolj razvidne, da se delavci v kinematografski industriji lahko naučijo brati filmske dialoge kar s traku. Ko film projiciramo, te vizualne podobe glasov znova postanejo akustični pojav. Ta postopek nudi velike možnosti za fonetično eksperimentiranje. Ko poznamo vizualno podobo vsakega glasu, lahko govor preprosto zapišemo na trak in ga s pomočjo filma spremenimo v slušni pojav. Tako lahko naredimo slišne besede, ki jih ni nikoli nihče izrekel. Ali pa se je treba omejiti, da suženjsko posnemamo le obstoječe glasove? Pri zapisovanju glasov lahko uspešno modificiramo, deformiramo njihovo vizualno podobo in dobimo akustične variacije, ki so bile doslej neznane.

Akustična fonetika, vsak dan bolj razvita in bogatejša, nam že zdaj omogoča rešiti številne uganke *zvoka*, uganke, ki se jih motorična fonetika niti lotiti ni mogla. A čeprav ima akustična fonetika neskončno večje možnosti sinteze, nam ne more več rabiti za avtonomno podlago pri sistematizaciji in klasifikaciji foničnih pojavov govornice. V načelu zadeva ob iste ovire kot motorična fonetika. Akustika je sprva prisojala glasovom samo omejeno število značilnih lastnosti. To ne pomeni, da so upoštevane poteze bile njihove najbolj bistvene lastnosti. Omejitev je treba pripisati predvsem temu, da so bile analitične sposobnosti nove discipline še dokaj skromne. Če pa si ogledamo kakšno zares moderno delo s področja akustične fonetike, denimo, lepo monografijo Anttija Sovijärvija o finskih samoglasnikih in nazalnih, *Die gehaltenen, geflüsterten und gesungenen Vokale und Nasale der finnischen Sprache /Zadržani, šepetani in peti samoglasniki in nazali v finskem jeziku/* (Helsinki, 1938), se znova znajdemo pred velikansko množico podrobnosti, ki karakterizirajo vsak glas; glas je razstavljen na neštete in kar najrazličnejše drobce. Pokazalo se je, da nas motorična fonetika in prav tako tudi akustika nista sposobni voditi skozi kaos in izločiti pertinentne značilnosti, konstitutivne in zmeraj veljavne elemente tega ali onega zvoka; akustika nam lahko z impresivno natančnostjo ponudi mikrografska slika vsakega glasu, ne more pa te slike interpretirati, še več, svojih podatkov sploh ne more upo-

rabljati, saj so zanje kot hieroglifi neznanega jezika. Kadar sta si glasova hkrati podobna in nepodobna, in zmerom je tako, akustika ne ve, ali je pomembna podobnost ali nepodobnost, saj nima lastnega kriterija, po katerem bi ocenila, kaj je pomembno in kaj ni. Ne ve, ali gre za dve varianti ene enote ali gre za dve avtonomni enoti.

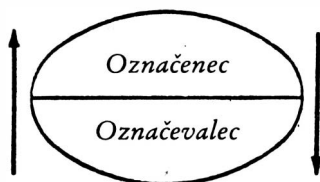
Ta položaj ni kritičen le za instrumentalno akustiko, temveč prav tako za sleherno fonetično transkripcijo po sluhu, kolikor se zapis opira le na goli slušni vtis. Teksti, ki si prizadevajo zapisati vse odtenke v izreki, tudi najbolj neznatne in naključne, so, kot pripominja Antoine Meillet, težko berljivi in naporni za tiskanje. Ne gre zgolj za tehnično težavo. Tu znova naletimo na problem enotnosti v različnosti, brez rešitve tega vzemirljivega problema namreč ni sistema, ni klasifikacije. Fonična materija govornice razpade v prah. Ko smo se pri motorični fonetiki srečali z analognim problemom, smo se morali zateči k vnanjemu kriteriju in si zastaviti vprašanje neposrednega cilja, natančneje, akustičnega cilja artikulacij; tu pa si zastavljamo vprašanje neposrednega cilja glasov kot akustičnega pojava. S tem vprašanjem že zapuščamo ravnino označevalca, prostor zvoka na sebi, in prehajamo na ravnino označenca, v prostor smisla. Rekli smo, da govorimo zato, da bi nas slišali: dodati je treba, da hočemo, da bi nas *slišali*, zato da bi nas razumeli. To je pot od fonacijskega dejanja k zvoku kot takemu in od zvoka k smislu! Tu zapuščamo področje fonetike, discipline, ki proučuje zgolj motorični in akustični vidik glasov, in stopamo na novo področje, področje fonologije, ki proučuje jezikovni vidik glasov govornice.

Pred stotimi leti je ruski romantični pisatelj Vladimir Odojevski spisal zgodbo o človeku, ki je prejel od zlobnega čarovnika dar, da vse vidi in sliši: »Vse v naravi se je razkrajalo pred njim, ne da bi se kaj združilo v njegovem duhu«, in glasovi govora so se pred nesrečnikom spreminjali v hudournik nešteti artikulacijskih gibov in mehaničnih vibracij brez cilja in smisla. Zmagoslavja slepega empirizma ne bi mogli predirneje anticipirati in evocirati! V laboratoriju teh raziskovalcev so fonična sredstva jezika razpadla na množico mikroskopskih podatkov, ki so jih

prizadevno merili in pri tem namenoma pozabljali na njihov cilj in smisel. V skladu s temi težnjami so metriki tistega časa učili, da verze lahko proučujemo le tako, da pozabimo na njihov jezik in pomen. Proučevanje glasov govornice je izgubilo vsak stik z resnično lingvističnim vprašanjem, z vprašanjem, kakšna je jezikovna vrednost glasov kot verbalnih znakov. Odbijajoča podoba kaotične množice je nujno zahtevala antitetično načelo, načelo enotnosti organizacije. Fonologija, pravi učitelj francoske lingvistiike Antoine Meillet, »nas osvobaja nekakšne more, ki je pritiskala na nas«. – Prihodnjič bomo poskusili natančneje pokazati, kaj je fonologija in kako se ji posreči povezovati vprašanje zvoka z vprašanjem smisla.

II

Učijo nas, da je vsaka beseda in sploh vsak lingvistični znak bitje z dvema obrazoma. Vsak lingvistični znak je enotnost zvoka in smisla ali, z drugimi besedami, enotnost označevalca in označenca. Poglejmo spet shemo, s katero to enotnost predstavljamo:



Upravičeno nas učijo, da sta elementa notranje povezana in da predpostavljata drug drugega, kot nam kažeta puščici v shemi. Vzemimo za zgled besedo, ki se piše *pain* /kruh/. Ta zapis, način pisne reprodukcije besede, je tradicionalni, historični zapis, ki ne ustreza več sedANJI izgovorjavi in ki ga v nekaterih slovarjih dopolnjuje bolj ali manj točna fonetična transkripcija v oklepaju. Kakšna je sedanja fonična oblika besede? Ta oblika, ki je označevalec besede, je $\rho\tilde{e}$ (konzonant ρ in nazalni vokal). Slovar poskuša nato povedati, kaj ta beseda pomeni: »Živilo, narejeno iz zamešene moke, vzhajane in spečene v pečici«. To je označenec besede »kruh«.

Ko slišimo $\rho\tilde{e}$, nam ta označevalec priključuje ustrezni označenec, to je, idejo živila, narejenega iz zamešene moke, vzhajane in

spečene v pečici. In narobe, če mislimo na to živilo in če se ta naša misel artikulira v francoskem jeziku, se v našem duhu pojavi akustična in motorična, skratka, fonična podoba $\rho\bar{e}$.

Ta notranja povezava med glasovi in smislom je popolnoma očitna in jasna, a kot smo že omenili, so začeli strukturo te povezave sistematično proučevati šele pred kratkim in to proučevanje še zdaleč ni končano. Znano je, da veriga glasov deluje kot nosilec smisla, treba pa je vedeti, kako glasovi to funkcijo opravljajo. Dovolili smo si metaforo: treba je najti quanta jezika, se pravi, izločiti najmanjši fonični element, ki ima pomensko vrednost.

Res je, da so fonično materijo jezika temeljito proučili in da so ta proučevanja zlasti v zadnjih petdesetih letih obrodila bleščče in obilne rezultate; vendar so te pojave večinoma proučevali tako, da so odmišljali njihovo funkcijo. V takih razmerah jih je bilo nemogoče razumeti, kaj šele klasificirati. Prav tako ne moremo razumeti in klasificirati strojev ali drugih orodij, kolikor se ukvarjamo izključno z njihovo surovo materijo in vnanjimi oblikami, njihovo uporabo pa zanemarimo. Če hočemo interpretirati in klasificirati raznolično igro fonacijskih organov, moramo upoštevati akustične pojave, ki jih ta igra hoče proizvesti, saj *govorimo zato, da bi nas slišali*; in če hočemo interpretirati, klasificirati in razmejiti različne zvoke govorce, moramo upoštevati smisel, ki ga nosijo, saj *hočemo, da bi nas slišali, zato da bi nas razumeli*.

Če se lotimo kateregakoli foničnega pojava – denimo, jakostnega naglasa – iz čisto fonetičnega, se pravi, čisto senzualističnega zornega kota, nam neposredno opazovanje motoričnih ter akustičnih dejstev in njihova instrumentalna analiza pokazeta, da je vnanja narava tega pojava v raznih jezikih v bistvu enaka. Proučevali so tako slušno jakost kakor njene fiziološke pogoje in pojasnili vlogo dolžine glasilk. Glas pojačamo tako, da okrepimo izdih zraka; zaradi te mehanične sile se dolžina glasilk poveča, njihovi tresljaji postanejo širši in s tem postane glas krepkejši. Ko so primerjali jakostni naglas v različnih jezikih, so ugotovili, da je lahko krepkejši ali šibkejši in da so njegova razmerja s

tonom in trajanjem lahko variabilna, toda režim jakosti sam na sebi je načeloma v raznih jezikih identičen. Nasprotno pa način, kako jezik jakost uporablja, oziroma jezikovna funkcija jakosti variira od jezika do jezika.

S tem v zvezi bi si dovolil primerjavo preprostega stavka v dveh slovanskih jezikih, in sicer prav zato, ker se slovanski jeziki, čeprav imajo bogato skupno dediščino in so si v marsičem podobni, popolnoma razhajajo v rabi naglasa.

- rusko: *baba kosit pole*, »ženica kosi njivo«;
- češko: *baba kosī pole*.

Pri vsaki izmed treh besed v stavku je tako v ruščini kakor v češčini naglas na prvem zlogu in zato imamo vtis, da je vloga naglasa v obeh jezikih docela enaka. Kakšna zmeta! Čeprav jakostni naglas v obeh primerih kaže veliko vnanjo podobnost, opravlja v vsakem od teh stavkov docela različno funkcijo. V ruščini je mesto naglasa svobodno, se pravi, nekatere besede imajo naglas na prvem zlogu, druge na drugem itn. Iz tega izhaja, da naglas lahko razlikuje besede po pomenu. Ista skupina glasov *muka* pomeni »muko«, če je naglas na prvem zlogu (*múka*), in »moko«, če je naglas na drugem zlogu (*muká*). In če bi, na primer, v navedenem stavku namesto *bába kósit* rekli *bába kosít*, bi to ne pomenilo več »ženica kosi«, ampak »ženica škili«. Narobe pa je v češčini naglas nespremenljivo na prvem zlogu besede in zaradi tega ne more razlikovati pomena besed. Naglas nima razločevalne funkcije, ima pa, narobe, razmejevalno funkcijo, se pravi, opozarja na začetek besede: *bAba kOsī pOle*; naglas nam pokaže, kje so meje med besedami v stavku. Razmejevalna funkcija naglasa je v ruščini neznan. V obeh jezikih pa naglas opravlja disjunktivno funkcijo: število naglasov poslušalcu pove, kolikšno je število členov v stavku, število konstitutivnih elementov stavka. *bAba kOsī pOle*: trije naglasi, trije členi, se pravi, tri elementarne sintaktične enote. To funkcijo naglasa lahko dopolni subordinativna funkcija. S tem da enega izmed členov močneje naglasimo kakor ostale, ga poudarimo in opozorimo, da je izhodišče stavka. Če poudarimo subjekt našega stavka *bÁba kOsit pOle*, hočemo reči: »...ženica je tista, ki kosi njivo«. Če bi

bil poudarjen objekt *bAba kOsit pÓle*, bi to pomenilo: »Njiva je tisto, kar ženica kosi«. Ali pa je, slednjič, predikat *kÓsit* tisti, ki ga lahko s pomočjo poudarka postavimo nad druge besede.

Izmed vseh omenjenih funkcij opravlja francoski naglas pravzaprav samo disjunktivno funkcijo. Toda poleg vseh teh funkcij, ki rabijo za intelektualno komunikacijo, obstaja tudi druga funkcija, emotivna, ekspresivna, emfatična funkcija. V tej vlogi se francoski naglas premakne s konca besede proti njenemu začetku. Navajam zgleda fonetika Léoncea Roudeta, ki je prvi opozoril na ta pojav: »Vous êtes un *misérable*.« »C'est *barbare*!«

Našteli smo številne funkcije, ki jih imajo fonični elementi v jeziku. Katera izmed vseh teh funkcij ima s stališča jezika prvotno vlogo? Katera je nujno potrebna? Na to vprašanje ni težko odgovoriti. Če se obrnejo na nas v neznanem jeziku, se nujno najprej vprašamo: Kaj pomeni ta izjava? Kaj pomenijo te besede? Najpomembnejša je razločevalna funkcija, zmožnost glasov, da razločujejo pomene besed. Čeprav moramo upoštevati mnogoternost jezikovnih funkcij, moramo zlasti posvečati pozornost razločevalni zmožnosti glasov.

Primerjava besed kot *dé* (*de*), igralna kocka, in *dais* (*dε*), baldahin, nam pokaže, da razlika med dvema samoglasnikoma – zaprtim *e* in odprtim *ε* – tu rabi za razločevanje dveh besed. V ruskem foničnem spisku najdemo med naglašeni samoglasniki dva zgornjima ustrezna glasova – nekoliko ožji *e* in nekoliko širši *ε*: *mel'* (= *m'el'*) »plitvina« in *mel* (= *m'εl*) »kreda«. V ruščini se (zaprti) *e* pojavlja samo pred mehčanimi soglasniki, (odprti) *ε* pa v vseh drugih položajih. Spomnimo, da mehčane soglasnike izgovarjamo tako, da naslonimo hrbet jezika ob nebo – se pravi, s sploščenim ustnim resonatorjem – in na ta način dobimo ostrejši zven. V ruščini se (zaprti) *e* in (odprti) *ε* torej ne moreta srečati v istem položaju in zato nista zmožna razlikovati besed. Kot lahko vidite, je med parom *e-ε* v francoščini in analognim parom v ruščini bistvena razlika. V francoščini ima ta par razločevalno vrednost, v ruščini je nima.

Glasovi z razločevalno vrednostjo, glasovi, ki so zmožni razlikovati besede, so v znanosti o govorici dobili posebno ime.

Imenujejo se *fonemi*. Tako sta v ruščini zaprti *e* in odprti *ε* zgolj varianti istega fonema, *varianti*, ki se imenujeta *kombinacijski*, ker sta odvisni edinole od kombinacije glasov: samoglasnik *e* je pred mehčanimi soglasniki zaprt, v vseh drugih kombinacijah pa je odprt.

Tudi v češčini zaprti *e* in odprti *ε* nista zmožna razločevati pomenov besed. Tudi tu sta samo dve varianti istega fonema, vendar pa je porazdelitev teh variant popolnoma drugačna kakor v ruščini. V tako rekoč nevtralnem stilu uporablja češčina odprti *ε*, v afektiranem stilu – zlasti v nedostojni zafrkantski govorici – pa nastopi zaprti *e*. Medtem ko sta v ruščini samoglasnika kombinacijski varianti, katerih vzrok so različni fonični konteksti ustreznega fonema, delujeta v češčini kot stilistični varianti: zvalnik *pepiku!* (Jožek!, Dečko!) postane v svobodnem izražanju *pepiku!* Čeprav se v ruščini in češčini – v prvi ustrezno sosednim zvokom, v drugi ustrezno govornemu stilu – odprti *ε* in zaprti *e* izgovarjata, tako Rus kakor Čeh vseeno težko pravilno uporabljata francoski odprti *ε* in zaprti *e* kot različna fonema – in cel stežka zaznata to razliko v parih, kakršni so *dais* in *dé*, *lait* (*le*) in *lé* (*le*). To je mogoče pojasniti z dejstvom, da v teh dveh slovanških jezikih razlike med samoglasnikoma ni mogoče rabiti za razločevanje pomena besed.

Na drugi strani češčina pa tudi madžarščina poznata poleg dentalnih soglasnikov še soroden niz prepalatalnih soglasnikov, ki se artikulirajo bolj zadaj kot dentali, se pravi, niz, ki se artikulira v sprednjem predelu *trdega neba*. Tako, po konvencionalnem češkem pravopisu, *sít* »sejati« in *sít'* »nit«. To sta torej različna fonema, dentalni in prepalatalni. Ustrezen par je tudi med zvenečimi fonemi: po konvencionalnem pravopisu, *dej!* »daj!« (velelnik) in *děj* »dejanje«. Iste prepalatalne soglasnike pa je najti tudi v vulgarni francoski izgovorjavi, na primer, pred polsamoglasnikom besede *pitié* v izgovorjavi predmestnega Parižana. A nasprotno kot v češčini ali madžarščini pri okluzivih tega francoskega narečja ni opozicije med dentalnim in prepalatalnim fonemom. Dentalni in prepalatalni okluzivi so v tem narečju zgolj kombinacijske variante istega fonema. Prepalatalna vari-

anta stoji pred prepalatalnim polsamoglasnikom, dentalna varianta pa v vseh drugih položajih. Četudi fonetični inventar vulgarnega pariškega narečja obsega prepalatale, pa ti nimajo razločevalne funkcije. Prav tako pozna francoska izreka dve varianti *k* – velarno, ki se artikulira ob mehkem nebu (*velum*), in palatalno, ki se artikulira bolj spredaj, torej v predelu trdega neba (*palatum*). Sprednja varianta tega soglasnika se v raznih francoskih narečjih uporablja pred sprednjimi samoglasniki, zlasti pred *i*. Razlika med začetnima glasovoma v besedah *cas* in *qui* je pogosto zelo jasna, a to sta samo kombinacijski varianti in ta razlika nima v francoščini nobene avtonomne vrednosti. Nasprotno pa sta v poljščini ali romunščini to popolnoma različna fonema. Tako je v romunščini palatalna varianta tega okluziva pri *chiiu*, »krik«, ali *chiar*, »celó« (konvencionalni zapis), v opoziciji z velarnim okluzivom pri *cu*, »z«, ali *car*, »voz«.

Irščina s prisotnostjo in odsotnostjo zvenečnosti ne razločuje le *d* in *t*, *g* in *k* itn., temveč razločuje tudi dva različna lateralna fonema, zveneči *l* in nezveneči *ʎ*: *la* in *ʎa*. Pa tudi francoska izreka pozna ta glasova, le da Francoz, ki ni izveden v fonetiki, tega ne opazi, saj ta par, ki je v irščini razločevalen, v francoščini ne more razločevati pomena besed. Tu gre za kombinacijski varianti; nezveneči *ʎ* izgovorjen brez tresenja glasilk, nastopa na koncu besede za nezvenečim soglasnikom, na primer v *peuple*, »ljudstvo«; v vsakem drugem položaju pa je *l* zveneč, na primer v *peupler*, »naseliti«. Angleščina razločuje dva različna fonema: labiodental, ki ga zapisuje z *v*, in bilabial, ki ga zapisuje z *w*. V slovaščini sta labiodentalni *v* in bilabialni *w* kombinacijski varianti istega fonema: labiodentalni *v* stoji pred samoglasniki, bilabialni *w* pa v vseh drugih položajih. Likvida *r* in *l* imata v naših jezikih tako jasno razločevalno funkcijo (cf. *raie-laie*, *cor-col*), da se nam zdi nenavadno, da sta v nekaterih jezikih navadni kombinacijski varianti istega fonema. Tako se v korejščini ta fonem pojavlja kot *l* na začetku in kot *r* na koncu zloga (morda je bilo v indoevropskem jeziku stanje na začetku analogno.) Za Korejca, ki se uči francoščino, je samoumevno, da izgovarja *rond* z začetnim *l*, *sel* s končnim *r* in da obrne zaporedje likvidov v

velelniku *roule*, ki tako preide v *lourd*. Francoščina razločuje tri samoglasniške foneme v besedah kot *si*, *su* in *sou*, medtem ko so to v čerkeščini navadne kombinacijske variante istega fonema, ozkega samoglasnika, pri čemer je izbira ene izmed teh variant odvisna od narave soglasnika, ki stoji pred njim.

Teh nekaj elementarnih zgledov zadostuje, da uvidimo temeljno razliko med strogo *fonetičnim* zornim kotom, ki zahteva zgolj popis inventarja glasov kot motoričnih in akustičnih pojavov, in *fonološkim* zornim kotom, ki zahteva, da preiščemo jezikovno vrednost glasov ter identificiramo foneme, se pravi, sistem glasov kot elementov, ki rabijo za razločevanje pomenov besed. Primerjava obeh inventarjev nam pokaže, da se bistveno razlikujeta med seboj in da je izbira fonemov veliko bolj omejena, veliko jasnejša in veliko diskretnejša v matematičnem pomenu besede. Pokaže se, da je koherenten in usklajen sistem. Ob primerjavi dveh jezikov opazimo, da so njuni glasovi iz akustičnega in motoričnega zornega kota lahko identični, vendar različno grupirani v foneme. Tako je na Daljnem vzhodu najti številne sosedne jezike, ki vsi poznajo dentalni glas *r*; vendar pa sta v nekaterih jezikih, na primer v tunguškem, *r* in *l* ločena fonema; v drugih, na primer v korejskem, sta *r* in *l* kombinacijski varianti istega likvidnega fonema; v tretjem primeru, v stari giljaščini, pa sta bila *r* in *t* kombinacijski varianti istega dentalnega fonema. V medsamoglasniškem položaju je okluzija – zapora zvočnega kanala, ki je neizogibna za artikulacijo *t* – izpadla, zato se je dentalni fonem proizvedel v obliki *r*. Na drugi strani lahko glasovi, ki se znatno akustično in motorično razlikujejo, predstavljajo v različnih jezikih v bistvu identičen fonem. Tako v številnih jezikih Daljnega vzhoda obstaja samo en likvidni fonem, in če je v kitajščini ta fonem predstavljen z *l*, v japonščini z *r* in v korejščini, kot rečeno, z dvema kombinacijskima variantama, te razlike, ki so čisto vnanje, prav nič ne spremenijo dejstva, da v vseh teh jezikih obstaja samo en likvidni fonem.

Ideja fonema, razločevalnega glasu ali, bolje, ideja nečesa, kar je v glasu razločevalno, v lingvistiki ni nova. Zasluga, da je v

zgodovino naše znanosti vpeljal razpravo o tem vprašanju, gre predvsem Baudouinu de Courtenayju. Veliki poljski lingvist je načel idejo fonema leta 1870 v nastopnem predavanju na Petrograjski univerzi, star petindvajset let. Poleg čisto fonacijskega in slušnega proučevanja glasov govornice je že od vsega začetka mislil na »njihovo vlogo v mehanizmu jezika in pomen v jezikovni intuiciji govornih subjektov«. Kot je videl mladi Baudouin, se ta vidik ne ujema vselej z razvrstitvijo foničnih dejstev po njihovih fizioloških in fizičnih lastnostih; skratka, po tej koncepciji tako lingvista kakor govorni subjekt pri glasovih govornice predvsem zanima njihova vloga pri urejanju besed. Baudouin de Courtenay je razmišljal o ustanovitvi nove lingvistične discipline, ki jo je nameraval imenovati »etimološka fonetika«. Naloga nove discipline naj bi po njegovem bila analiza razmerij med akustično-motoričnimi predstavami in leksičnimi ter gramatičnimi pomeni.

Baudouinu je njegova ustvarjalna moč omogočila, da je z osupljivo jasnovidnostjo postavil in skiciral bistvene probleme lingvistike našega časa; a na drugi strani je ideološka šibkost – recimo, negotovost – njegove dobe temu genialnemu iskalcu onemogočila, da bi v celoti uporabil svoja odkritja, drugim pa, da bi jih neposredno zares nadaljevali. Omenili smo Baudouinovo nastopno predavanje iz leta 1870. Ta datum nam pomaga razumeti redko neodvisnost misli, značilno za Baudouinova *juvenilia*. Takrat je bila mednarodna lingvistika v etapi diskusije in fermentacije, etapi, ugodni za predlaganje drznih in osebnih zamisli ter načrtov. Neogramatična šola s središčem v Leipzigu se je izkristalizirala in ustalila šele ob koncu sedemdesetih let. Ta tok si je kmalu zagotovil prevladujoč položaj v mednarodni lingvistični misli, položaj, ki mu ga je uspelo obdržati vse do prve svetovne vojne. Čeprav ni Baudouin nikoli zares pristopil k stranki neogramatikov, pa je treba vseeno priznati, da je kot skoraj vsi lingvisti tistega časa popuščal vplivom te šole, kar nam dokazujejo jasni sledovi v njegovem delu.

Za neogramatično gibanje je nemara najbolj simptomatična poteza, da so probleme sredstev in ciljev nenehno nadomeščali s

problemi strogo vzročnega reda. Vsakršni poskus, da bi jezikovni pojav določili z njegovo funkcijo, bi v tistem času zavrgli kot nedopustno krivoverstvo. Etimološko fonetiko ali, drugače povedano, funkcionalno fonetiko, ki jo je načrtoval mladi Baudouin, je, skladno z duhom časa, v poznejših delih tega znanstvenika zamenjala – v njegovi terminologiji – psihofonetika. Ta dela ne obravnavajo več funkcije glasov, vprašanja ciljev, skratka, nastajajoče discipline ne določa več razmerje med glasovi in smislom. In če si je mladi Baudouin zamišljal etimološko fonetiko kot most med fonetiko in gramatiko, je psihofonetika, če verjamemo njegovemu programu, poskušala postaviti most med fonetiko in psihologijo. Fonetika naj bi proučevala proizvodnjo in slušnost glasov govornice, psihofonetika pa je bila poklicana, da osvetli psihološke pogoje fonacije in slušnosti.

A če odmislimo to frazeologijo in terminologijo Baudouinovega programa in preiščemo samo bistvo, stvarno vsebino njegovih del s tega področja, opazimo, da se loteva glasov govornice pravzaprav kot jezikoslovec, ne kot psiholog. Že od začetka je dojel pomembnost diferencialnega dejavnika in pokazal na razločevalno jedro glasu – z drugimi besedami, na fonem kot tak. Svoje proučevanje foničnega vidika jezika je utemeljil natanko na konceptu fonema. A čeprav je bil Baudouin de Courtenay prediren novator v lingvistiki, je v filozofskih in psiholoških nazorih ostal dolžnik samoumevnih idej tistega časa. In ker je tisti čas terjal, da je vsak pojav treba določiti ne s funkcijo, temveč edino le z genezo, je Baudouin poskusil formulirati genezično koncepcijo fonema, prilagojeno vladajoči ideologiji. Zdelo se mu je, da mora odgovoriti na mučna vprašanja: Kje torej prebiva fonem? V katerem vidiku stvarnosti je vkoreninjen?, če hoče pojmu fonema zagotoviti legitimnost. Znanstvenik je verjel, da je rešil problem s tem, da je pojem fonema, čisto funkcionalni, čisto lingvistični pojem, projiciral v svet naših mentalnih podob. In mislil je, da se mu je posrečilo postaviti temelje fonema s tem, da ga je definiriral kot »psihični ekvivalent glasu«. Baudouinov »psihologizem« je bil zgolj kamuflaža, s katero naj bi svoja novatorska raziskovanja upravičil pred svojim časom in

samim seboj. A ta kamuflaža je avtorju onemogočila, da bi se znašel v velikih osebnih odkritjih in prišel do sklepov, ki izhajajo iz njih.

Baudouinov nauk je, žal, ohranil svojo dvoumno naravo. Tako se je sloviti ruski lingvist Lev V. Ščerba, eden najboljših učencev Baudouina de Courtenayja, v knjigi o ruskih samoglasnikih (izšla je 1912), ki je bila zelo pomembna za razvoj baudouinove šole in lingvistične misli sploh, lotil pazljivega in podrobnega pretresa koncepta fonema, ki ga je označil za »temeljno enoto«¹ lingvistike. S to definicijo je Ščerba posvetil funkcionalnemu vidiku fonema večjo pozornost kot Baudouin, hkrati pa je koncept še bolj kot učitelj priklenil na genetično in mehanicistično dogmo tradicionalne psihologije. Ščerba resda vidi bistveno kakovost fonema v njegovi zmožnosti razločevanja besed, a hkrati vztraja pri psiholoških kriterijih fonema. Zanj fonem in glas nista dva vidika istega pojava, ampak sosedna pojava. Namesto da bi v fonemu videl funkcionalni vidik glasu in v glasu substrat fonema, postavlja glas v nasprotje s fonemom na način opozicije med vnanjim, objektivnim, in psihičnim, subjektivnim dejstvom. Tako gledanje je zmotno. O tem se lahko prepričamo že, če se spomnimo na svoj notranji, nepovnanjeni govor.

Kadar govorimo pri sebi, ne oddajamo in ne slišimo glasov. Namesto da bi izgovarjali ali poslušali, si zamišljamo same sebe, da izgovarjamo ali poslušamo. Besede notranjega govora niso iz izrečenih glasov, temveč iz njihovih akustičnih in motoričnih podob. Če si Rus med notranjim govorom zamišlja, da izgovarja besedi *mel* in *mel'*, ki smo ju že omenili, se mu s prvo besedo povezuje akustična in motorična podoba odprtega ϵ , z drugo pa podoba zaprtega e . Zato ne moremo reči, da je razmerje med enotnostjo fonema in različnostjo zvokov – na primer, v ruščini, razmerje med enotnostjo fonema ⟨ e ⟩ in njegovima variantama, glasovoma odprti ϵ in zaprti e – razmerje med enotnostjo psihične podobe in raznoličnostjo izrek. Kaj pomeni enotnost fonema, na primer, enotnost fonema ⟨ e ⟩ v ruščini? Enotnost pomeni, da razlika med zaprtim e in odprtim ϵ nima nobene vloge v sistemu

semantičnih sredstev tega jezika, da se ta razlika ne uporablja za razločevanje besed. Za razločevanje besed rabi opozicija med srednjim samoglasnikom ⟨e⟩ (tako odprtim kakor zaprtim) in visokim samoglasnikom ⟨i⟩ (*m'il* »mil, drag«) oziroma nizkim samoglasnikom ⟨a⟩ (*m'al* »pobrisal«).

Sistem fonemov nekega jezika je mogoče odkriti samo z analizo funkcioniranja glasov v tem jeziku. Ščerba in nekateri drugi učenci Baudouina de Courtenayja pa so se raje zatekli k drugačni metodi, metodi psihološke introspekcije. Sklicevali so se na lingvistično zavest govornega subjekta. Po tej koncepciji je fonem akustično-motorična predstava, do katere je govorni subjekt sposoben priti v svoji zavesti. Neodvisni razločevalni elementi jezika so v zavesti resda veliko jasneje prisotni kakor elementi, ki nimajo razločevalne funkcije. A prvotna je prav razločevalna vrednost tega ali onega elementa, medtem ko je prisotnost v zavesti le rezultat te vrednosti. Potemtakem je docela logično, da vzamemo za kriterij analize prvotno dejstvo, to je, razločevalno vrednost analiziranih elementov, ne pa drugotno dejstvo, to je, naš bolj ali manj zavestni odnos do teh elementov. Ta drugi kriterij nas prestavi s področja lingvistike na področje psihologije. Največja nevšečnost v zvezi s tem kriterijem pa je, da so v vsem, kar zadeva jezik in njegove elemente, meje med zavestnim in nezavestnim zelo nedoločne. Splošno pravilo je, da jezik za nas ni cilj na sebi, ampak le sredstvo, in da elementi jezika navadno ostanejo pred pragom našega premišljenega namena. Kot pravijo filozofi, jezikovna dejavnost poteka, ne da bi se poznala. Tudi če se subjektu brez posebne jezikovne izobrazbe posreči izločiti nekatere funkcionalne enote jezika, zlasti foneme ali gramatične kategorije, pa ne more odkriti zakonov njihovih razmerij, se pravi, sistema gramatičnih kategorij oziroma sistema fonemov. Značilno je, da se je moral Ščerba s tem, ko je svoje proučevanje fonemov utemeljil v zavesti govornih subjektov, odreči vsakršni klasifikaciji teh enot.

Navzlic vsem tem negotovostim je zdravo jedro Baudouinovega nauka, ideja o razločevalni vrednosti fonemov, naposled le našlo pot v svetovno lingvistiko. Analogne ideje so se sicer poja-

vile tudi pri nekaterih lingvistih prejšnjega stoletja, neodvisno od obravnavane šole. Predvsem je treba omeniti švicarskega dialektologa Josta Wintelerja, ki je v sijajni monografiji o nekem švicarsko-nemškem narečju v kantonu Glarus, objavljeni leta 1876, ne le utrl pot znanstvene dialektologije, ampak tudi jasno pokazal, da nikakor ne smemo pomešati dveh vrst foničnih razlik: teh, ki v nekem jeziku povzročajo leksične ali gramatične razlike, in tistih, ki te funkcije nimajo. Ker pa se je Wintelerjeva knjiga pojavila v istem času kot prva velika dela, ki so razširjala neogramatične težnje, je njena temeljna ideja le preveč nasprotovala splošnemu toku in je razen nekaj izjem sploh niso opazili. Slavna fonetika Anglež Henry Sweet in njegov danski učenec Otto Jespersen sta načeloma razlikovala med foničnimi dejstvi, ki imajo pomensko vrednost, in foničnimi dejstvi, ki te vrednosti nimajo, vendar pa nista iz tega načela izpeljala nobene metodološke konsekvence za teorijo jezika. Ideja fonema, ki sta jo objavila poljska raziskovalca – Baudouin de Courtenay in Nikolaj Kruszewski – in njuni učenci, se je začela v mednarodni znanosti uveljavljati na začetku našega stoletja. Ta pojem je ustrežal tako teoretičnim kakor praktičnim potrebam. Število jezikov, ki so jih hoteli znanstveno opisati in analizirati, je postajalo iz dneva v dan večje. Ko so si delali zapiske, so se na vsakem koraku srečevali s tem vprašanjem: Kaj je v fonični materiji tisto, kar je treba vsekakor zapisati? Samo po sebi se razume, da je bilo nemogoče zapisati nepregledno množico foničnih odtenkov, ki so se ponujali opazovalčevemu ušesu. Treba je bilo izbrati: iskali so kriterij izbire. Ideja fonema je bila dobrodošla tako afrikanistom kakor specialistom za številne kavkaške jezike, amerikanistom tako kakor orientalistom.

Francoska lingvistika je dojela pomembnost koncepta fonema na začetku našega stoletja. Antoine Meillet se je že pred prvo svetovno vojno zavedal, da bo vrednost fonemov postala bistveno vprašanje vsega lingvističnega proučevanja zvokov. V *Cours de la linguistique générale /Tečaj splošne lingvistike/*, ki ga je Ferdinand de Saussure imel v zadnjih letih svojega univerzitetnega delovanja in ki so ga njegovi učenci uredili in objavili

nekaj let pozneje, najdemo nenavadno mešanico vseh stopenj proučevanja zvokov, od neogramatične do moderne dobe. Saussure nas uči, da pri besedi ni pomemben zvok sam, temveč fonične razlike, ki omogočajo razločevanje besede od vseh drugih besed, saj prav te razlike nosijo pomen. *Cours* je ponudil obrazec, ki je pozneje postal slaven: »Fonemi so predvsem opozicijske, relacijske in negativne entitete«. Saussure celo trdi, da je jasno diferencirani sistem fonemov, *fonološki sistem*, kot ga imenuje, edina realnost, ki zanima lingvista na foničnem področju. Na drugi strani pa najdemo v Saussurovem *Cours* pečat naivnega psihologizma, ki je docela analogen Baudouinovemu. Ko preide od uvodnih tez k notranjim načelom lingvističnega obravnavanja zvočne materije, ne vzame za »naravno osnovo« funkcionalne vrednosti glasov niti ne jezikovne zavesti, o kateri je govoril Baudouin, pač pa »vtis, ki ga zvok proizvede v ušesu«. In brž ko se loti konkretnega proučevanja »fonološkega sistema«, opusti celo ta slušni kriterij in preprosto razglasi, da te analize »ne bi smeli opravljati drugače kakor na osnovi artikulacijskega dejanja«. Z drugimi besedami, vrne se k postopkom začetne stopnje motorične fonetike.

A kljub še tako številnim protislovjem, ki jih vsebuje nauk Baudouina de Courtenaya, dolgujemo prav Baudouinu in njegovi šoli prvi pojem funkcionalnega proučevanja glasov, namreč pojem *fonema*. In številnim protislovjem v Saussurovem nauku navkljub dolgujemo prav Saussuru in njegovi šoli drugi pojem, bistven za funkcionalno proučevanje glasov, pojem razmerij med fonemi, skratka, pojem *fonološkega sistema*. Ko sta ta lingvista sugerirala izhodišče za proučevanje odnosa med glasovi in smislom, je bilo treba izpeljati iz njega vse posledice in resnično izdelati novo disciplino, sistematično proučevanje glasov govornice iz zornega kota njihovih lingvističnih nalog. To disciplino, za katero se je udomačilo ime »fonologija« (v angleščini *phonemics*), sta na eni strani vpeljala Edward Sapir in Leonard Bloomfield v Ameriki, na drugi strani pa praški krožek ruskih in češkoslovaških lingvistov, ki je v lingvistični literaturi znan pod imenom Praška šola. Prav ta ekipa je na Prvem mednarodnem lingvi-

stičnem kongresu v Haagu leta 1928 predlagala več delovnih tez, ki jih je Kongres tudi sprejel. »Vsak znanstveni opis fonologije nekega jezika«, pravijo *Teze*, »mora predvsem obsegati značilnosti fonološkega sistema tega jezika, se pravi, značilnosti repertoarja tega jezika, pomenske razlike med akustično-motoričnimi podobami.« (Tu lahko opazite sledove kvazi psihološke terminologije Saussura in Baudouina.) Teze nadalje poudarjajo potrebo po podrobnejši specifikaciji teh pomenskih razlik, po iskanju splošnih zakonov, ki urejajo omenjena razmerja, in po proučevanju sprememb, ki jih doletijo v funkciji fonološkega sistema. V tridesetih letih so se fonološka raziskovanja razmahnila in poglobila v vseh deželah, kjer obstaja lingvistika. Ta proučevanja so zaobsegla najrazličnejša področja, kot so sinhrona, historična in geografska lingvistika, predzgodovina jezikov, patologija govornice, otroška govorica, pesniški jezik, pisava itn.

Na podlagi tega bogatega izkustva si bomo zastavili vprašanje: Kaj lahko danes povemo o razmerju med zvokom in smislom? – in poskusili bomo to razmerje analizirati.

III

Res je, da so nekateri raziskovalci že v sedemdesetih letih XIX. stoletja čutili problem razmerja med glasovi in smislom, problem funkcioniranja glasov v službi jezika. Toda lingvistika se je šele po prvi svetovni vojni lotila sistematičnega in doslednega proučevanja glasov iz zornega kota njihovih funkcij v jeziku. To proučevanje je postalo posebna disciplina lingvistike in pravzaprav je šele z ustanovitvijo te nove discipline proučevanje glasov postalo del znanosti o govornici, lingvistike v pravem pomenu, saj proučevanje fonične materije kot take, proučevanje glasov z motoričnega in akustičnega vidika, ne glede na funkcije, ki jih opravljajo v sporazumevanju, ne spada neposredno na področje lingvistike. To fonetično proučevanje nam prinaša dragocene podatke o fonični materiji, ne more pa nam povedati, kako jo jezik uporablja, kako to surovinsko materijo prilagaja svojim ciljem. Fonetika je zunaj lingvistike, kakor je kemija barv zunaj teorije slikarstva v pravem pomenu. Narobe pa je proučevanje rabe zvokov v govornici (z drugimi besedami, zvokov kot verbalnih znakov) sestavni del lingvistike, tako kakor proučevanje rabe barv kot pikturalnih znakov sodi v teorijo figurativne umetnosti in še posebej v znanost o slikarstvu.

To lingvistično proučevanje zvokov, proučevanje glasov v luči nalog, ki jih opravljajo v govornici, je torej dobilo ime *fonologija*. V devetnajstem stoletju so izraz »fonologija« pogosto uporabljali kot navaden sinonim za fonetiko, vendar se je izraz

»fonetika« uveljavil v večini dežel. Tako je Meilletev predhodnik na Collège de France Michel Bréal zavrnil izraz »fonologija, ker se mu je zdelo, da se zlahka povezuje z grškim *phonos* »umor« in potemtakem evocira idejo o homicidu! Ferdinand de Saussure je uporabljal oba izraza, fonologija in fonetika, s prvim je označeval opis foničnih sredstev bodisi posamičnega jezika bodisi jezika nasploh, z drugim pa čisto genetično proučevanje sprememb glasov govornice.

V *Cours de linguistique générale* so, kot smo že imeli priložnost opozoriti, huda protislovja v načinu obravnavanja in opisovanja foničnih sredstev govornice. Ta protislovja so značilna za vmesni prostor, ki ga saussurovski nauk zavzema med zaporednima tokoma lingvistične misli: tokom naivnega empirizma in strukturalno usmeritvijo moderne znanosti. Ta protislovja sta v fonološkem razdelku *Tečaja* še okrepila urednika, ki sta pozneje sama izrazila obžalovanje, da sta mehanično združila Saussurove opazke o fonologiji, čeprav pripadajo različnim obdobjem njegove znanstvene dejavnosti. Tako 7. poglavje Uvoda odločno izenači fonologijo in fiziologijo glasov, nekaj vrstic dalje pa Saussure že trdi, da »za analizo« niso pomembni »gibi vokalnega aparata, ki so potrebni za proizvajanje akustičnih vtisov«, temveč le igra opozicij, ki jo organizira jezik. »Pri besedi«, beremo naprej, »ni pomemben glas sam, temveč fonične razlike, ki omogočajo razločevanje med to besedo in vsemi drugimi, saj te razlike nosijo pomen« (Drugi del, 2. poglavje). Saussurovi učenci so upravičeno poudarjali pomenski vidik fonologije, umevanje zvoka kot označevalca.

Ena izmed prvih in najjasnejših manifestacij saussurovskega nauka, knjiga Alberta Sechehayea *Programme et méthodes de la linguistique théorique* /*Program in metode teoretične lingvistike* iz leta 1908, odločno pravi: »Zmotni pogled, s katerim se spopadamo, temelji na mešanju dveh zelo različnih stvari: znanosti o zvoku kot fizičnem in fiziološkem pojavu in fonologije ali proučevanja zvokov organizirane govornice« (str. 132). Treba je izhajati iz simbola, pri njem pa ni toliko pomembna njegova notranja

kakovost kolikor njegovo razmerje z vsemi drugimi simboli, pomembne so značilnosti, ki omogočajo hkrati, da se razlikuje od vsega, kar ni, in da se priliči vsemu, kar je z njim gramatično identično. Njegova materialna kakovost mora omogočiti to dvojno operacijo. Pogoj zanjo je, da ga je mogoče analizirati v njegove fonološke elemente z natančno definiranimi lastnostmi; da pa bi te lastnosti lahko natančno definirali, morajo obstajati ne v konkretnih, minljivih dejanjih, temveč v ideji, kot simboli sami. Bilo bi nepripravno, če bi bile te ideje glasov preštevilne, če bi se spreminjale od besede do besede. Vsak jezik predpostavlja *fonološki sistem*, se pravi, zbirko idej glasov (»idej ali, če hočete, predstavlja glasov«, dodaja Sechehaye, da bi naredil svojo terminologijo, če ne kar koncepcijo, manj nenavadno). Obstoj tega sistema je gramatični postopek posebne vrste, je pa v marsičem analogen drugim postopkom. V zadnji analizi je ta sistem nosilec vse misli v govorici, kajti simboli obstajajo in imajo svoje lastnosti samo z njegovo pomočjo. Tudi sam konstituira *formo*, kajti »fonološki sistem je mogoče konceptualizirati v njegovi algebraini razsežnosti in nadomestiti trideset, petdeset ali sto elementov, ki ga sestavljajo v nekem jeziku, s prav toliko splošnimi simboli, ki fiksirajo njihovo individualnost, ne pa tudi njihove materialne narave« (str. 150 in dalje). Sechehayeove teze, sicer s priznanjem, da »še zdaleč nismo prišli veliko naprej v spoznavanju pojavov fonologije«, že jasno izrekajo nastanek in bistvo nove discipline ter ji podeljujejo ime fonologija, ki smo ga mi prevzeli in ki je že dokaj razširjeno.

Tudi naša raba izraza »fonetika« se v neki točki ujema s saussurovskim izročilom. Fonetiko v pravem pomenu razumemo kot preiskovanje glasov govorce, če odmislimo jezikovne naloge, ki jih glasovi opravljajo. Kaj pa po Saussuru specificira fonetično gledišče? Specificira ga načelo, da je vse, »kar je fonetično, nepomensko«. Vendar pa ne delimo Saussurovega pred-sodka, da fonična evolucija nima nič skupnega z jezikovnimi vrednostmi glasov. Saussure je spremembam glasov prisojal slepo, naključno in »sistemu jezika tujo« naravo. Skušnja pa nam, nasprotno, kaže, da je spremembe mogoče razumeti samo v

funkciji fonološkega sistema, ki se spreminja. Zato je sistem glasov kot jezikovnih vrednosti mogoče proučevati tako v njegovi evoluciji kakor v njegovem vsakokratnem stanju, zato fonologija obsega tudi historično proučevanje fonemov. Opozicija med fonologijo in fonetiko nima torej nobene zveze z opozicijo med opisom in zgodovino.

Sorodnost moderne fonologije s težnjami in izrazi saussurovske šole sem poskusil osvetliti zato, ker pogosto napačno trdijo, da nima naša raba izraza »fonologija« nič skupnega z ženevskim izročilom.

Fonološko proučevanje – tako deskriptivno kakor historično, tako teoretično kakor konkretno – je v zadnjih petnajstih ali dvajsetih letih hitro napredovalo. Ni se lahko znati v teh raziskavah. Niti kolikor toliko popolne bibliografije ne premoremo. Fonološka dela pa so zelo razpršena. Zadostuje že, da naštejemo jezike, v katerih so spisana, pa vidimo njihovo veliko raznoličnost: ti jeziki so francoski, italijanski, španski in romunski; angleški, skandinavski jeziki, nemški in nizozemski; ruski, ukrajinski, češki, slovaški, poljski, srbohrvaški in bolgarski; litvanski in letonski; madžarski, finski in estonski; desetine fonoloških študij so bile objavljene tudi v japonskem jeziku. Svoje učbenike je fonologija dobila proti koncu tridesetih let, vendar so svetovni dogodki zaustavili ta razvoj. Veliki sodobni lingvist Nikolaj Trubeckoj (1890–1938) je zadnjih deset let življenja posvetil skoraj izključno fonološkim raziskavam. Poleg vrste bleščečih odkritij mu zlasti dolgujemo prvi poskus fonološke klasifikacije samoglasnikov in s tem tipologijo samoglasniških sistemov vsega sveta. To so odkritja z veliko duhovno močjo in upravičeno so jih primerjali s slovitim sistemom kemičnih elementov Mendeljejeva. Trubeckoj, profesor na dunajski univerzi, je vztrajno delal pri obsežni razpravi o splošni fonologiji, toda nacistična zasedba Avstrije je pospešila prezgodnjo znanstvenikovo smrt in njegovo posmrtno delo *Grundzüge der Phonologie / Temelji fonologije*, sedmi snopič *Travaux du Cercle linguistique de Prague / Dela praškega lingvističnega krožka*, izšlo 1939, vsebuje samo prvega od dveh načrtovanih delov, pa še tega prvega zvezka ni dokončal

avtor sam. Prav tako leta 1939 je lingvist iz Leidna Nicolas van Wijk objavil edini popolni učbenik fonologije, a to delo, napisano v nizozemščini, z naslovom *Phonologie /Fonologija*, je bilo dostopno samo manjšemu številu bralcev, medtem ko nove verzije tega dela, ki jo je avtor želel objaviti v kakšnem bolj razširjenem jeziku, ni bilo mogoče uresničiti, ker je avtor umrl leta 1941, na okupiranem Nizozemskem. Številne fonološke prispevke lingvistov različnih dežel najdemo zlasti v *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, od prvega do osmega snopiča (1929–1939). Obetaven začetek fonoloških raziskav v Ameriki se naznanja z deli Edwarda Sapira, čigar prezgodnja smrt (1939) je boleča izguba za svetovno znanost, in Leonarda Bloomfielda, odličnega učitelja sedanje ameriške lingvistike. Dovoljujem si vas opozoriti zlasti na fonološka poglavja knjige *Language /Jezik*, Bloomfieldovega glavnega dela, ki je izšlo v New Yorku leta 1933, in na bleščeče Sapirovo delo z naslovom *Sound Patterns in Language /Zvočni vzorci v jeziku*, izšlo 1925 v prvem zvezku izvrstne revije *Language*, ki je glasilo Ameriškega lingvističnega združenja. Ta revija nadaljuje z objavljanim pomembnih prispevkov v fonološkem proučevanju.

Kako se torej v luči vseh teh številnih in raznoličnih raziskav postavlja prvo vprašanje fonologije, vprašanje o fonemu, to je, vprašanje o glasu kot pomenski vrednosti? Seveda, v sedanji definiciji fonema je upravičeno na prvem mestu njegova jezikovna vrednost. Fonema ne določajo njegovi »psihofonetični«
temelji, ampak naloge, ki jih opravlja v jeziku. Samoumevno bi pričakovali, da bomo kot neposredno posledico te strogo lingvistične definicije našli v novih delih o fonemu predvsem analizo njegove notranje strukture. V tem pričakovanju pa se varamo. Strukturno analizo fonema je treba šele opraviti, namesto nje pa najdemo v večini študij o fonemu predvsem zagrizeno razpravljanje o njegovem načinu obstoja. Ena izmed teh študij, napisal jo je poljski lingvist Witold Doroszewski, nosi zgovoren naslov: *Okoli fonema*; navadno je namreč tako, da bralca še kar naprej vodijo po okolici fonema, namesto da bi ga vpeljali neposredno v notranjost. Latentna dediščina »psihofonetične«
je še vedno živa

in čeprav priznavajo, da je fonem jezikoven pojav, ki ga opredeljuje njegova funkcija, nadaljujejo s trmastim in naivnim spraševanjem: A kje torej obstaja ta jezikovni pojav? Nadaljujejo z raziskovanji, kaj ustreza fonemom v duhu govornih subjektov. Naj je še tako čudno, so lingvisti, ki proučujejo fonem, nagnjeni zlasti k razpravljanju o njegovem načinu obstoja. Tako se obešajo na vprašanje, ki ima svoj odgovor očitno zunaj lingvistike. Ontološko vprašanje, katera oblika realnosti se skriva za pojmom fonema, ne vsebuje resnično nič specifičnega za idejo fonema. To je zgolj posebni primer veliko širšega vprašanja: Katero vrsto realnosti moremo prisoditi katerikoli jezikovni vrednosti in celo vrednosti nasploh? Lotimo se tega z zgledom najmanjše gramatične enote (bodisi korena bodisi enostavnega sufiksa ali prefiksa), tiste, ki se v moderni lingvistiki imenuje »morfem« – termin, ki ga je skoval Baudouin de Courtenay. Glejte, če smo se odločili utemeljiti v psihološki realnosti bit nekega morfema ali morfema nasploh, bit neke besede ali besede nasploh, neke besedne vrste ali besednih vrst, bit neke sintaktične norme ali sintaktične norme nasploh, slednjič, posamičnega jezika in jezika nasploh, skratka, če smo se odločili utemeljiti bit jezikovnih vrednosti in njihovih sistemov v psihologiji, smo *eo ipso* prisiljeni sprejeti, da je osnova fonema in sleherne fonološke vrednosti čisto psihološka. Če pa vse omenjene jezikovne vrednosti obravnavamo kot družbeno dobrino, kot proizvod kulture, avtomatično podvržemo tudi fonem istemu načinu interpretacije. In slednjič, znanstvenik, ki koncipira pojem fonema kot delovno hipotezo, kot neko vrsto fikcije, kot navadno hevristično sredstvo (domneva, nujna za znanstveno analizo), ne da bi temu pojmu vrednosti prisodil objektivno realnost, ta znanstvenik mora na isti način obravnavati tudi pojem fonema. In tako naprej.

Razpravljanje lingvistov je, z nekaj izjemami, preprosto ponavljalo slovite filozofske debate med nominalisti in realisti, med privrženci psihologizma in privrženci antipsihologizma itn.; poleg tega so bila njihova sredstva nezadostna. Nekoristno je znova razpravljati o legitimnosti psihološke koncepcije fonema

po sloviti kampanji fenomenologa Husserla in njegovih privrženecv proti vnašanju zastarelega psihologizma v teorijo vrednosti. Poskusi nekaterih lingvistov, da bi ovrgli objektivno realnost fonemov, so pravzaprav – četudi nehoten in nepopoln – odsev paradokсне ideje filozofa Benthama in njegovih nadaljevalcev o nujnosti fiktivnih vrednosti. Ti vdori lingvistov na področja, ki so jim tuja, se nam zdijo bodisi odvečni bodisi neposredno nevarni. Nevarni so v žal vse prepogostih primerih, ko si specialist, ki mojstrsko obvladuje svoje področje, drzne podati v drugo disciplino, katere metod in načel ne pozna zadosti. Tak je, denimo, primer lingvista Alfreda Schmitta, ki je poskusil odpraviti pojem fonema s kvazi psihološkimi argumenti, ne da bi bil sploh večš v vprašanih psihologije (*Wörter und Sachen /Besede in stvari/*, XII, 1936). Schmitt je mislil, da lahko zanika obstoj fonema zato, ker v večini primerov pozornost govorcev niti zdaleč ni namenjena fonemom in ker v večini primerov fonem ne funkcionira sam od sebe. Avtor se sklicuje na psihologijo, ne da bi vedel, da nam ta znanost dokazuje prav obstoj številnih vsebin, ki funkcionirajo, ne da bi bile nujno predmet naše refleksije in celo ne da bi jih bilo mogoče učinkovito ločiti od kontekstov, od katerih so odvisne.

Schmitt misli, da je za govorne subjekte beseda najmanjša jezikovna enota. A to v resnici velja le za primer, ki odseva neko čisto patološko dejstvo. Beseda je najmanjši jezikovni pojav za subjekt, ki ga je prizadela neka vrsta afazije, imenovana ataktična afazija. Ta bolnik ohrani svoj vsakdanji besednjak in ga je tudi zmožen brezhিবno izrekati, a razen v besedah, ki so mu domače, ni zmožen uporabljati istih fonemov in istih zlogov, iz katerih je sestavljen njegov siceršnji besednjak. Lahko reče *kafe* (kava), če pa mu predlagamo, naj reče *feka* ali *fake*, tega ne more storiti. V nasprotju s tem bolnikom in v nasprotju s predstavo, ki jo ima Schmitt o normalnem govornem subjektu, resnični normalni subjekt ne ravna z besedo kot z okamenelo, popolnoma samodejno in nedeljivo celoto. Prav zato bi normalni subjekt – če bi, denimo, pomagal pri izdelavi skrivne govornice – lahko spremenil besedo *cabaret* v *baréca*, *les princes* v *linspré*

itn., in zaradi istega razloga bi bil zmožen razumeti ali si celo izmišljevati besedne igre, ki jim francosko pravijo *contrepèteries*, v angleščini pa *spoonerisms* in pri katerih preobračamo vrstni red fonemov. Naj navedem nekaj zgledov teh besednih iger, za katere sem hvaležen gospodu Lévi-Straussu in ki so hkrati igre s fonemi, igre, ki dokazujejo avtonomijo fonema: *un sot pale – un pot sale; tendez voire verre – vendez votre terre; mort de faim – fort de main* /bled bedak – umazan lonec; držite svoj kozarec – prodajte svojo zemljo; na smrt lačen – močnih rok/. Kot smo rekli zadnjič, sta *r* in *l* za Francoza dva fonema, za Korejca pa le varianti istega fonema. Ta fonem nastopa v obliki *r* na začetku in v obliki *l* na koncu zloga. *Louez les rois – rouez les lois* /hvalite kralje – strite zakone/: ko preobrnemo likvidna fonema, dobimo besedno igro z *l* in *r*, medtem ko za Korejčevu fonično navado to, kar dobimo s prevrnitvijo reda dveh likvidov, ni besedna igra, ni sprememba smisla, ampak navadna slaba izgovorjava korejščine.

Naj navedem še drug argument v prid relativne avtonomije fonema in proti mnenju, da je beseda najmanjša lingvistična enota. Predstavljajmo si, da Francoz, ki ne pozna argotskih izrazov, nenadoma prvič sliši besedo *mek* (*mec*, »tip«). Vpraša se, kaj bi lahko ta beseda pomenila, izhaja pa iz tega, da gre za francosko besedo, saj v francoščini vsi ti fonemi, kakor tudi pravila njihovega povezovanja, obstajajo. Enozložnica *mec* vsebuje tri foneme in francoščina ima vrsto besed, ki se razlikujejo od *mec* samo po prvem fonemu, *bec*, *sec*, *chèque*, ali po drugem fonemu, *moque*, *macque*, *manque*, ali, slednjič, po tretjem fonemu, *mer*, *messe*, *mèche*. Francoz ne ve, kaj beseda *mek* pomeni, ve pa, da se ta beseda razlikuje od drugih navedenih besed in da naj bi zato imela po vsej verjetnosti drug pomen kakor te besede. A vzemimo, da Francoz med besedami, ki so mu domače, nenadoma zasliši enozložnico, ki se od *mec*, *mer* itn. razlikuje po zadnjem fonemu, prepalatalnem nezvenečem okluzivu ali pa velarnem konstriktivu kot v češki besedi *mech* /»miš«/. Kako si bo razlagal te oblike? Bodisi tako, da bo prepoznal tujo naravo zadnjega soglasnika in imel besedo za tujo, bodisi tako,

da ne bo pozoren na posebno naravo tega glasu, ki ga bo zato zmotno imel za enega izmed fonemov francoščine – velarni konstriktiv bo npr. vzel za velarni okluziv ali za šumniški konstriktiv – in si bo to besedo razlagal kot *mec* ali *mèche*. Kot vidimo, nam tudi tedaj, ko nam je beseda neznana, njeni fonemi omogočajo, da ji prisodimo virtualni prostor v našem jeziku in da prepoznamo razliko med besedami, to je, razliko v njihovih pomenih.

Zdaj pa si poskusimo postaviti vprašanje, ki je vse prepogosto zanemarjeno, vprašanje izvirnosti fonema. Po čem se fonem razlikuje od drugih jezikovnih vrednosti? In znova lahko že na začetku ugotovimo, da gre fonemu med vsemi jezikovnimi vrednostmi in med vsemi vrednostmi iz sveta znakov nasploh prav posebno mesto. Vsaka fraza, vsak stavek in vsak morfem ima svoj lasten pomen. Ta pomen je seveda lahko zelo splošen, zelo fragmentaren in impliciten, se pravi, lahko od konteksta ali situacije zahteva, da ga natančneje določi ali dopolni. Berlinčan reče s kratkim tonom *mit* (»z«) ali *ohne* (»brez«) in v kavarni ta lakonična izjava pomeni: »Dajte mi kavo s smetano« ali »brez smetane«, medtem ko v pivnici pomeni »Dajte mi kozarec svetlega piva z malinovcem« ali »brez malinovca«. Splošni pomen obeh predlogov – prisotnost ali odsotnost dopolnila – ostane veljaven v obeh primerih. Rudolf Carnap v knjigi *Logical Syntax of Language /Logiška sintaksa jezikal* (1937) operira s stavkom, sestavljenim iz izmišljenih besed: »*Pirots karulize elatically*« ... Ne vemo, kaj so ti zagonetni *pirots*, vemo pa, da so v množini, da je ta množina nedoločena, da so dejavni in da stavek vsebuje neko nedognano kvalifikacijo njihove nejasne dejavnosti – stavek, iz katerega lahko celo izpeljemo druge stavke kot: »*A pirot karulizes or karulized before*«. Gramatični pomen in s tem sintaktično funkcijo besed razumemo zato, ker so nam znana obrazila teh besed.

Poskušajmo analizirati nasproten primer. Domači so nam koreni besed, medtem ko sufiksov ne moremo razvozlati. Za zgled vzemimo pare ruskih besed, katerih koreni so sposojeni iz zahodnega besednjaka: *interes-y student-a*, »študentova zanimanja«; *interes-naja student-ka*, »zanimiva študentka«; *interes--*

ujtes student-ami, »zanimajte se za študente«. Tisti, ki ne razumejo rusko, bodo prepoznali identiteto leksičnih pomenov treh parov besed in dve sferi pomenov – sfero zanimanja in sfero študentov – medtem ko jim bodo razni gramatični pomeni teh treh skupin besed ostali neznani. A tudi če med znanimi besedami zaslišimo besedo, ki nam je popolnoma neznana, je ne obravnavamo kot a priori brez smisla. Beseda je za nas zmerom semantična enota, in v pričujočem primeru ima ta semantična enota ničelni pomen. V romanu Knuta Hamsuna *Lakota* si junak izmislil besedo »*Kuboa*«. »Pravico imam«, pravi, »da ji podelim pomen, kakršen se mi zdi primeren: še sam ne vem, kaj ta beseda pomeni.« Drugače povedano, brž ko neko skupino fonemov zapopademo kot besedo, ji začnemo iskati pomen. Še z drugimi besedami: je potencialna semantična enota. Označevalec: *kuboa*; označenec: semantična enota neznane vsebine. Prav tako – označevalec: *pirots*; označenec: samostalnik v množini neznane semantične vsebine.

Če je beseda semantična enota, potem vsako fonično sredstvo, ki rabi za opozarjanje na meje med besedami ali na število besed v sintaktični celoti, zaznamuje *eo ipso* meje ali število semantičnih enot. Razmejevalno fonično sredstvo torej implicira semantično vrednost. Tako imamo v nemščini pred začetnim samoglasnikom besede glotalni zapornik – *Achtung* – in ta se drugod kot na začetku besede ne pojavlja. Glotalni zapornik ima torej v nemščini funkcijo opozorila na začetek besede. Rekli smo že, da češki naglas zmeraj pade na prvi zlog besede; s tem opozarja na začetek besede, se pravi, na začetek semantične enote. Torej ima v samem sebi pozitiven in stalen pomen. Označevalec: naglas; označenec: začetek semantične enote. Stavek je enota smisla, ki je nadrejena besedi. In vsako fonično sredstvo, ki rabi za njegovo razmejevanje, za njegovo nadaljnje razdeljevanje ali za opozarjanje na hierarhijo njegovih sestavih, je prav tako avtonomen znak. Tako kadenca, padajoča intonacija na koncu stavka, opozarja na konec enote smisla, ki jo prinaša stavek. V podrejevalni funkciji pa naglas neposredno opozarja na pomembnost poudarjene besede v izjavi. Lahko se zgodi, da

ne razumemo besed v stavku, vemo pa, da kadenca najavlja njegov konec, vemo, da je število naglasov enako številu členov stavka, vemo, da najkrepkejši naglas opozarja na najvažnejši člen, tisti, katerega pomen je izhodišče stavka.

Fonični elementi, ki karakterizirajo stavek, stavek razmejujejo, razdeljujejo in mu dajejo reliefnost, medtem ko fonični elementi, ki karakterizirajo besedo samo, rabijo edino za razločevanje pomenov besed. Zagotovila nekaterih lingvistov, da ima jezik poleg elementov, ki rabijo za razločevanje med pomeni besed, tudi fonične elemente, ki neposredno rabijo za razločevanje med pomeni stavkov, so nenatančne trditve, ki lahko povzročijo in so že povzročale nesporazume. Ta fonična sredstva nam ne dajejo nobenega pojasnila o kognitivni vsebini stavka; naznačajo zgolj njegovo emotivno ali konativno funkcijo – afektivnost ali poziv. Na vprašalni stavek ne moremo gledati kot na obliko pojasnila. Ne gre za pojasnilo, temveč za poziv k pojasnilu. Intonacija vprašalnih stavkov popolnoma neodvisno od njihove vsebine simbolizira dejstvo vpraševanja. Ta intonacija se lahko celo znebi besed in se realizira z neartikuliranim mrmrajem.

V dialogih romanov in podlistkov včasih naletimo na te vrste vprašanja brez besed, ki jih prikazuje zapis z golim vprašanjem (-?). Vprašalna ali klicajna intonacija in vsako drugo fonično sredstvo poziva ter afektivnosti, skratka, vsa fonična sredstva ekspresivne govornice, so v neposrednem razmerju z izraženim afektom ali pozivom. Na primer: v ruščini ekspresivno podaljšanje naglašenege (*milyj*, »dragi«) ali predtonemskega (*spasibo*, »hvala«) samoglasnika ali v francoščini ekspresivna premestitev naglasa (*fórmidable*) sami po sebi zaznamujejo intenzivnost čustva. Neposredni označenec teh foničnih sredstev je v dejstvu afektivnosti ali poziva.

Vsa navedena dejstva ustrezajo definiciji znaka, ki so jo dali sholastiki in ki jo je privzel teoretik govornice Karl Bühler v obsežni razpravi *Sprachtheorie* /Teorija jezika/ (Jena, 1934): *aliquid stat pro aliquo*. Beseda, prav tako pa tudi morfem, kakor koren ali afiks, se postavi na kraj določene konceptualne vsebine; postane tako rekoč njen predstavnik. »Besedo,« pravi Fer-

dinand de Saussure, »je mogoče zamenjati za nekaj nepodobnega: za *idejo*.« Fonična sredstva, ki razmejujejo in razdeljujejo stavek, je mogoče zamenjati za razdelitve v verigi konceptov, ekspresivna fonična sredstva za izraženo afektivnost. Katera pa je zamena za fonem?

Označevalec: fonična lastnost; označenec: ?. Fonem (in njegove sestavine, h katerim se bomo vrnili pozneje) se razlikuje od vseh drugih lingvističnih vrednosti po tem, da nima nobenega posebnega pomena. Morfem ali celo beseda je lahko sestavljen iz samo enega fonema; tako v francoščini fonem nazalni *a* nastopa kot obrazilo sedanjega deležnika (*cachant, all-ant*) ali kot avtonomen samostalnik (*an*); toda fonem nazalni *a* nima v besedah kot *entrer, vent, vente, sang, cancan* nobene zveze z omenjenima pomenoma; medtem ko vprašalna intonacija stalno opozarja na vprašanje, podaljšanje vokala v ruščini rabi zgolj zato, da zaznamuje afektivnost, in predvokalni glotalni zapornik v nemščini ne najavlja nič drugega kot začetek besede. Jezikovna vrednost fonema nazalni *a* in nasploh vsakega fonema kateregakoli jezika je zgolj v njegovi zmožnosti, da besedo, ki vsebuje ta fonem, razloči od vsake besede, ki vsebuje drug fonem, a je v vsem ostalem enaka prvi. Tako se *sang* razlikuje od *son, sein, ça, seau, sou, si, su* itn.; *cachant* se razlikuje od *cachons, catcha, cacher, cachot, cachou* itn.; beseda *an* se razlikuje od *ou, eau, où, eu* itn. Če se dve besedi razlikujeta po dveh fonemih ali po zaporedju fonemov, ti fonemi opravljajo razločevalno vlogo in si jo delijo. Tako, na eni strani, nekateri ruski nedoločniki, ki se razlikujejo edino po začetnem soglasniku, na primer, *drat'*, »dreti«, *brat'*, »vzeti«, *vrat'*, »lagati«, *žrat'*, »žreti«, na drugi strani pa tisti ruski nedoločniki, ki imajo nasprotno zaporedje prvih dveh soglasnikov: *rvat'*, »ruvati«, *ržat'*, »rezgetati«.

Sholastični obrazec *aliquid stat pro aliquo* velja za vsak znak in za vsak integralni del znaka. Videli smo, da vse gramatične in leksične sestavine jezika ustrezajo temu obrazcu, prav tako vsa fonična sredstva, ki karakterizirajo stavek, in vsa sredstva ekspresivne govorce. Vsak izmed teh elementov ima v jezikovnem sistemu svojo natančno in stalno vrednost. Fonični obliki

vsakega izmed teh elementov ustreza posebna vsebina. Katera oblika pa ustreza fonični obliki fonema? Razlika v pomenu, natančna in trdna razlika, ustreza razliki med morfemoma. Razlika med vprašanjem in odgovorom ustreza razliki med intonacijama stavka, toda katera vrednost ustreza razliki med fonemoma? To, kar ustreza razliki med fonemoma, je zgolj dejstvo, da sta pomena različna, medtem ko se *vsebina* teh različnih pomenov spreminja od besede do besede.

Problema znaka in posebej problema jezikovnega znaka ter njegovih elementov se je najbolj pretanjeno lotila srednjeveška filozofija. Tomaž Akvinski je jasno dojel, da gre v našem primeru za konvencionalne označevalce (*significantia artificialiter*), ki rabijo *ad significandum*, hkrati pa sami na sebi nič ne pomenijo. Za analizo fonema je odločilno prav to, da je s tega stališča položaj fonema v jezikovnem sistemu (in v sistemu znakov nasploh) docela enkraten in izjemen.

Zal pa so raziskovalci to poglobitno razliko raje poskušali oslabiti, če ne kar zbrisati, namesto da bi se zadržali pri njej in jo poudarjali. Tako so nekateri raziskovalci, zlasti madžarski lingvist Lazicius, nedavno tega objavili misel, da med fonemi in drugimi foničnimi sredstvi jezika, na primer, razmejevalnimi in ekspresivnimi elementi, ni načelne razlike, ampak so zgolj razlike v stopnji, zgolj postranske razlike. Kot pa smo že pokazali, je ta razlika vpadljiva in substancialna. Proti posebni, pozitivni vsebini, proti neposrednemu smislu vseh drugih elementov postavljajo fonemi zgolj diferencialno, torej čisto negativno vrednost. Vse dokler niso doumeli pomena te razlike, je bila analiza fonema ovirana in je ni bilo mogoče prignati do konca. Ferdinand de Saussure je v celoti doumel čisto diferencialno in negativno naravo fonemov, a je, namesto da bi iz tega izpeljal posledice, ki izhajajo za analizo fonemov, prehitro posplošil svoj sklep in ga poskušal uveljaviti za vse jezikovne entitete. Šel je tako daleč, da je trdil, da so v jeziku samo razlike brez pozitivnih členov. S saussurovskega gledišča tudi gramatična kategorija ni nič drugega kot negativna vrednost; pomembno je samo, da se ne ujema z nasprotnimi kategorijami. Tu je Saussure napravil hudo

napako, saj je pomešal dva različna pojma. Gramatične kategorije so relacijske entitete in njihov pomen določata celotni sistem kategorij nekega jezika in igra opozicij v tem sistemu. Očitno je, na primer, da gramatična kategorija množine predpostavlja in implicira obstoj nasprotne kategorije, kategorije ednine. A za kategorijo množine je odločilna, pravico do obstoja v jeziku ji daje njena lastna pozitivna vrednost, se pravi to, da zaznamuje množstvo. Saussure navaja nemški zgled: ednina *Nacht*, »noč«, in množina *Nächte*, »noči«. Člena tega para resda predpostavljata drug drugega, vendar pa se ne bi mogli strinjati s Saussurom, ko pravi: »Ločeno vzeto nista niti *Nacht* niti *Nächte* nič.« Tega ne moremo sprejeti, saj je za sleherni govorni subjekt *Nächte* avtonomno in neposredno določilo konkretnega množstva. Po drugi strani pa smo docela upravičeni reči, da ni, ločeno vzeto, fonem nazalni *a* nič, saj je njegova edina vrednost, da se ne ujema z nobenim drugim fonemom francoščine. Vsaka opozicija gramatičnih kategorij nujno ima pozitivno vsebino, opozicija dveh fonemov pa je nima nikoli. Fonemi so po Saussurovem *Cours* predvsem opozicijske, relacijske in negativne entitete. Gramatične kategorije so tudi opozicijske in relacijske entitete, vendar niso negativne. To je torej ta razlika, ki so jo prezrli.

Ko Saussure označi foneme za diferencialne in negativne entitete, je primoran ugotoviti, da isto velja tudi v drugem znakovnem sistemu, v pisavi. Trdi, da »je vrednost črk zgolj negativna in diferencialna«; tako lahko isti človek zapiše isti grafem v različnih variantah – bistveno je le, da znaka ne zamenjamo »z drugimi grafemi«. Samo po sebi se razume, da je obstoj definirane sistema grafemov nujna premisa za porazdelitev vsake črke. Toda najpomembnejša je posebna, pozitivna vrednost vsakega grafema. Seveda se mora črka *beta* razlikovati od črk *alfa*, *gama*, *delta* itn., toda razlog obstoja grškega grafema *beta* je ta, da označuje fonem *b*, in vsak drug grafem opravlja podobno nalogo. Grafična podoba deluje kot označevalec in fonem kot njegov označenec.

Značilno je, da je samo fonem, ta glavni stožer jezikovnega sistema, glede na vse druge sestavne dele tega sistema docela

izjemne narave, in nič manj značilno ni, da v drugih sistemih znakov ne najdemo nobene entitete, ki bi bila analogna fonemu; s tega vidika ni nobene podobne entitete niti v jeziku gibov niti v jeziku znanstvenih formul niti v simbolizmu heraldike, lepih umetnosti ali obredov. Karl Bühler je poskusil primerjati fonem z drugimi znaki, kot so poštna znamke in pečati, vendar je ta analogija prisiljena. Seveda so poštna znamke in znamke tvrdk diferencialni znaki, toda v nasprotju s fonemi ima vsak izmed teh znakov povrhu in predvsem tudi svoj lasten, pozitiven, natančen in nespremenljiv pomen. Tako ameriške poštna znamke za 2 ali 3 cente ne izražajo samo razlike v vrednosti, ampak povedo tudi in predvsem, kam je pismo namenjeno, ali je lokalno (za 2 centa) ali je medkrajevno (za 3 cente). Samo fonem je čist in prazen diferencialni znak. Edina jezikovna vsebina ali, širše, edina semiotična vsebina fonema je njegova nepodobnost z vsemi drugimi fonemi v nekem sistemu. En fonem pomeni nekaj drugega kot drug fonem v istem položaju; to je njegova edina vrednost. Francoz morda ne pozna niti argotizma *mek* (mec) niti redkejše besede *mok* (moque, kos lesa vodne leče...), toda ko sliši ti besedi, domneva, da pomenita različni stvari, saj se razlikujeta po enem od svojih fonemov. *Aliquo* navedenega obrazca se za fonem zvede na vrednost drugosti, če se izrazimo filozofsko.

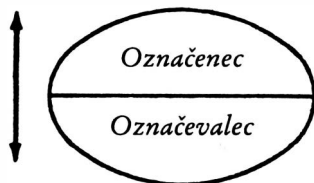
Tako se jezik v pravem pomenu razlikuje od drugih znakovnih sistemov po samem načelu svoje konstitucije. Jezik je edini sistem, ki je sestavljen iz elementov, ki so hkrati označevalni in brez pomena. Specifični element jezika je torej fonem. Filozofska terminologija se nagiba k temu, da gleda na različne sisteme znakov kot na *jezike* in na jezik v pravem pomenu kot na *besedni jezik*. Nemara bi bilo treba ta jezik še jasneje specificirati tako, da bi ga imenovali *fonemski jezik*. Ta fonemski jezik je najpomembnejši med raznimi sistemi znakov, za nas je jezik par excellence, jezik v pravem pomenu, skratka jezik, in smeli bi se vprašati, ali ta privilegirani položaj jezika ne izhaja prav iz posebne narave njegovih sestavin, iz antinomične narave elementov, ki so pomenski in hkrati brez vsakega pomena.

IV

Funkcioniranje fonema v jeziku je pojav, ki nas navaja k sklepu: fonem funkcionira, *ergo* obstaja. Vse preveč so razpravljali o načinu tega obstoja: to vprašanje, ki ne zadeva le fonema, ampak vsako jezikovno vrednost in sploh vsako vrednost, je očitno zunaj dosega fonologije kakor tudi lingvistike sploh in bi ga bilo smiselneje prepustiti filozofiji, posebno ontologiji, ki spekulira o biti. Lingvist je postavljen pred nalogo, da poglobljeno analizira fonem, sistematično proučuje njegovo strukturo. Ugotovili smo, da se fonemi, fonični elementi, ki rabijo za razločevanje besed, razlikujejo od vseh drugih foničnih sredstev jezika in od vseh jezikovnih vrednosti nasploh po tem, da nimajo lastnega pomena, niti pozitivnega niti nespremenljivega. Izmed vseh sistemov znakov edino jezik v pravem pomenu, v njem pa beseda, sestoji iz elementov, ki so pomenski in hkrati brez pomena.

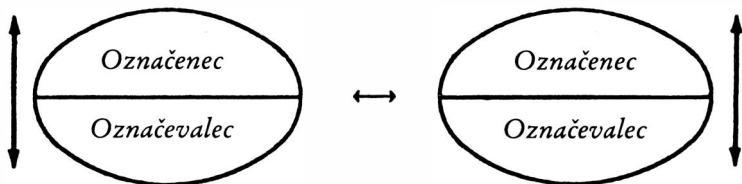
Če sledimo prenicljivi opombi F. de Saussura v poglavju njegovega *Cours*, ki obravnava »jezikovno vrednost«, sta za obstoj vsake jezikovne vrednosti nujna dva dejavnika, dve razmerji – heterogeno in homogeno. Jezikovne vrednosti »vedno sestojijo:

1. iz *nepodobne* stvari, ki jo je mogoče *zamenjati* za tisto, katere vrednost je treba določiti«:



(Na primer, v latinščini se koncept akuzativa *amic-um* zamenja za slušno podobo obrazila *-um* in vice versa.)

»2. iz *podobnih* stvari, ki jih je mogoče *primerjati* s tisto, za katere vrednost gre«:



Tako primerjamo dve vrednosti, ki sta del istega sistema – *amic-um* in *amic-ō*: na ravni označevalca je to razlika med fonemskima oblikama, v našem primeru *-um* in *-ō*, na ravni označenca pa razlika ali, bolje povedano, opozicija med gramatičnima pomenoma. Tudi fonemi so entitete z dvema obrazoma, a njihova specifičnost je, da razloček med dvema fonemoma vsebuje samo eno konkretno in nespremenljivo razliko. Ta razlika poseže na raven označevalca, medtem ko imamo na ravni označenca zgolj preprosto možnost razločevanja pomenov; na tej drugi ravni gre torej za nedoločeno količino konkretnih razlik.

Iz tega izhaja, da se klasifikacija morfemov, se pravi, najmanjših gramatičnih in gramatično nedeljivih enot, kot so koreni ali enostavni afiksi, kakor tudi klasifikacija vseh jezikovnih entitet, ki imajo svoj lasten pozitiven in hkrati določen pomen, bistveno razlikuje od klasifikacije fonemov. Sistem morfoloških opozicij in gramatičnih opozicij nasploh je utemeljen na ravni označenca. Tako sklanjatveni sistem podpirajo in določajo opozicije med pomeni sklonov. Na primer, v latinščini obstaja jasna opozicija med splošnima pomenoma dativa in akuzativa ter povsem analogna opozicija med splošnima pomenoma nominativa in ablativa. Po drugi strani je pomen nominativa v logični opoziciji s pomenom akuzativa in enako je pomen ablativa v logični opoziciji s pomenom dativa. Zunanjo obliko vseh teh sklanjatvenih obrazil pa preprosto predstavljajo različni fonični režnji, meč

katerimi ni nobene logične opozicije. Ideja objekta, ki ga dejanje zadeva posredno, nujno priključuje idejo objekta, ki ga dejanje zadeva neposredno; skratka, pomen dativa implicira pomen akuzativa, toda fonična oblika obrazila *-o* nikakor ne implicira fonične oblike obrazila *-um*. Indikacija, da dejanje zadeva objekt, je skupna akuzativu in dativu; nujno dopolnilo te indikacije je odsotnost take indikacije, odsotnost, ki je skupna nominativu in ablativu. Pomen množine implicira soobstoj ednine, toda obrazilo za množino *-i* s svojo obliko ne nalaga a priori ustreznega obrazila za ednino *-us*.

Nasprotno se fonemski par ne nanaša na nobeno pozitivno vsebino in opozicija v tem primeru izhaja samo iz označevalca. Navedimo za zgled francoske foneme: opozicija nazalnih samoglasnikov ali soglasnikov ($\langle \tilde{a} \rangle$ ali $\langle n \rangle$) in nenazalov ($\langle a \rangle$ ali $\langle d \rangle$), opozicija konstriktivnih soglasnikov ($\langle s \rangle$ ali $\langle f \rangle$) in okluzivnih soglasnikov ($\langle t \rangle$ ali $\langle p \rangle$) in opozicija zaokroženih samoglasnikov ($\langle \ddot{u} \rangle$ ali $\langle \ddot{o} \rangle$) in nezaokroženih samoglasnikov ($\langle i \rangle$ ali $\langle e \rangle$). Naravni označevalca so to opozicije

itn.

$\tilde{a} - a$	$s - t$	$\ddot{u} - i$
-----------------	---------	----------------

Vse te različne opozicije pa imajo na ravni označevalca samo eno dopolnilo, ki je vedno enako: dejstvo razločevanja med pomeni besed;

$x \neq a$	$x \neq y$	$x \neq y$
$\tilde{a} - a$	$s - t$	$\ddot{u} - i$

Iz tega izhaja, da je za vsak fonemski par posebej *specifična* edinole njuna opozicija na ravni označevalca. Te opozicije edine določajo mesto različnih fonemov v fonološkem sistemu jezika. Izhajajoč iz tega lahko klasifikacija fonemov temelji samo na ravni označevalca. Skušnja pa nam kaže, da vsak označevalec, ki

se nanaša na pozitiven, nespremenljiv in homogen označenec, teži k temu, da se s tem označencem tesno oziroma neločljivo poveže, in da je označevalec, če tako stalno razmerje obstaja, posebej lahko prepoznati.

Številne ter raznolične skušnje dokazujejo, da so psi zmožni razločevati in identificirati tudi najbolj drobne akustične signale. Biologi iz šole Ivana Pavlova so dokazali, da je pes, če mu signaliziramo hrano vedno z istim tonom, zmožen prepoznati pomen tega tona in ga ločevati od vseh drugih, tudi najbolj podobnih tonov.

Če verjamemo italijanskim raziskovalcem, naj bi imele analogno sposobnost tudi ribe. Trdijo, da imajo nekatere vrste rib absolutno zanesljiv sluh in da lahko z osupljivo natančnostjo razlikujejo akustične signale po njihovih različnih pomenih. Po nekem signalu ribe v akvariju vedo, da bodo dobile hrano, drug, le malo drugačen signal jim pove, da jih nameravamo dražiti, medtem ko jim vsi drugi signali ne povedo nič dobrega ali slabega. Ribe se po nekem času vajenstva prilagodijo temu »jeziku« signalov. V prvem primeru se dvignejo na gladino, v drugem se poskrijejo, na vse ostale signale pa se ne odzivajo. Signale prepoznajo po njihovem pomenu in edino s pomočjo tega pomena, s pomočjo mehanične in stalne zveze med označencem in označevalcem.

Eksperimentalna psihologija nas uči, da so najrazličnejši slušni vtisi, tudi če so sicer težko zaznavni in neurejeni, popolnoma v našem dosegu in da jih lahko razlikujemo in identificiramo s pogojem, da so tudi za nas tesno in neposredno povezani z določenimi pomeni, se pravi, da delujejo kot navadni signali. Če pa, narobe, ti slušni vtisi ostanejo nerazstavljivi, neurejeni in hkrati brez neposrednega pomena, so ti dražljaji slabo prepoznavni, malo razločni in se s težavo vtiskajo v spomin.

Kot smo že rekli, fonemi nimajo lastnega pomena, a hkrati so slušne razlike med različnimi fonemi v jeziku pogosto tako drobne in pretanjene, da jih je včasih težko dognati celo z občutljivimi napravami. Moderni specialisti na področju akustike se v zadregi sprašujejo, kako da človeško uho brez težav razločuje

tako številne in tako neznatno različne jezikovne glasove. Ali gre res zgolj za slušno sposobnost? Nikakor ne! V govoru ne prepoznavamo razlik med zvoki kot takimi, ampak razlike v tem, kako zvoke uporablja jezik, se pravi, razlike, ki, ne da bi imele svoj lasten pomen, rabijo za medsebojno razločevanje entitet višje ravni (morfemov, besed). Vsi domačini brez izjeme natančno zaznavajo tudi najmanjše fonične razlike, kolikor imajo razločevalno vlogo v njihovem jeziku, medtem ko ima tujec, tudi če je kvalificiran opazovalec ali kar poklicen lingvist, pogosto velike težave, da jih opazi, če te razlike v njegovem maternem jeziku nimajo razločevalne funkcije.

Lahko bi navedli množico zgledov za to, kar smo rekli. Tako ima v ruščini razlika med mehčanimi in nemehčanimi soglasniki razločevalno vrednost. Rabi za razlikovanje besed. V ruščini sta mehčani *t* (*⟨t'⟩*) in nemehčani *t* različna fonema. Enako *⟨s'⟩* in *⟨s⟩*, *⟨p'⟩* in *⟨p⟩* itn. Ruski otrok pri treh letih v celoti dojema to razliko in jo uporablja. Za Ruse je tako jasna in samoumevna, kakor je za Francoze razlika med zaokroženimi in nezaokroženimi samoglasniki, na primer, med *ö* in *e*. A razlika med mehčanimi in nemehčanimi soglasniki, ki je tako vpadljiva in jasna za Rusa, je malone nezaznavna oziroma neobstoječa za Čeha, Šveda ali Francoza, kot sem imel že večkrat priložnost opaziti. Pred češkimi ali švedskimi študenti sem izgovoril pare besed kot *krov'* »kri«, in *krov*, »zavetje«. Prva se konča z mehčanim *f*, druga pa s *f* brez mehčanja. Rečem *krof'*, in ne vedo, ali gre za kri ali za zavetje. Rus reče *udar'* in *udar*: *udar'* z mehčanim *r*, velelnik glagola »udariti«, in *udar* z nemehčanim *r*, kar pomeni »udarec«. Tujec, ki ne obvlada opozicije mehčanih in nemehčanih fonemov, se mora zelo potruditi, da bi zaznal to razliko, ki jo vsak Rus sliši brez težave. Očitno bi bilo docela zgrešeno, če bi od tod sklepali, da imajo Rusi boljša ušesa! Gre le za različen odnos do teh zvokov, ta odnos pa je določen s sistemom fonemov, s fonološkim sistemom danega jezika. Govorni subjekti zaznavajo opozicijo mehčanih in nemehčanih soglasnikov zato, ker ta opozicija lahko razločuje ruske besede.

Že Saussure je upravičeno poudaril, da pri fonemih ni

pomebna fonična individualnost vsakega izmed njih, kakršna je v sebi sami in za sebe. Pomembna je njihova recipročna opozicija v fonološkem sistemu. Vsak fonem predpostavlja mrežo opozicij z drugimi fonemi istega sistema. Saussurovska teza precizira: »Fonemi so predvsem opozicijske, relacijske in negativne entitete.« Spoznali smo bistvo te odločilne teze. Poskusimo zdaj ugotoviti njene posledice.

Najprej se spomnimo, kaj nas o naravi vsake opozicije uči logika. Člena v opoziciji sta dva in drug z drugim sta na poseben način povezana: če je prisoten eden, duh iz njega deducira drugega. Če je v dualnosti opozicije dan eden izmed členov, drugega, ne da bi bil dan, evocira misel. Z idejo belega je v opoziciji zgolj ideja črnega, z idejo lepega ideja grdega, z idejo velikega ideja majhnega, z idejo zaprtega ideja odprtega itn. Nasprotja so tako tesno povezana med seboj, da predstavitev enega nujno priključuje drugega.

Poskusimo uporabiti te preproste logične resnice na fonemskem paru. Analizirajmo, na primer, recipročno razmerje dveh samoglasniških fonemov: *u* in *a*. Nobenega dvoma ni, da lahko mislimo na vsakega od obeh fonemov, ne da bi misel nanj evocirala drugega. Ne moremo misliti na velikost, ne da bi si priklicali idejo majhnosti. Ideja drugega je v nujni opoziciji z idejo cenegega. Toda pojem fonema *a* nikakor ne priključuje pojma fonema *u*. Med tema idejama ni nujne vezi. Je treba tu narediti sklep, da smo razmerje fonemov označili za opozicijo po goli pomoti in da naj bi v tem primeru v resnici šlo za navadne razlike, navadne kontingentne dualnosti, ne pa za resnične opozicije?

Preden odgovorim na to vprašanje, si dovoljujem preiti k drugemu. Rekli smo, da so pri fonemih pomembne razlike, razlike, ki rabijo za razločevanje besed. V tem je edina jezikovna vrednost fonemov. Natančneje, te razlike so izhodišče za vsako proučevanje fonemov. Razlike, ki imajo razločevalno vrednost, so, kot smo videli, dostopnejše zaznavanju in pomnjenju kot razlike, ki nimajo nobene vrednosti, po drugi strani pa se razlike med fonemi, ki nimajo nobenega lastnega pomena, upirajo zaznavanju in pomnjenju ter postavljajo prednjo težavno zahtevo.

Zato bi pričakovali, da je število teh prvotnih vrednosti, nemotiviranih vrednosti, v jeziku relativno omejeno.

Poskusimo napraviti problem jasnejši tako, da ga prenesemo na področje vizualnih pojavov. Denimo, da bi se hoteli naučiti pisavo, ki nam je neznana, na primer, koptsko pisavo. Če bi to bil za nas navaden kup nesmiselnih arabesk, bi bila naloga skrajno težavna. Zelo težko bi nam bilo, na primer, po spominu obnoviti koptsko besedilo, če ne bi imeli nobene ideje o vrednosti njegovih sestavin, naloga pa bi bila lahka, če bi vsaka izmed črk imela za nas pozitivno, stalno in natančno vrednost. Med enim in drugim je možen vmesen primer: pozitivna vrednost črk nam je neznana. Foničnega vidika členov koptskega besedila ne poznamo, znan pa nam je pomen vsake besede v tem besedilu, besedilo imamo prevedeno od besede do besede. S tem nam črke delujejo kot čisti razločevalni elementi, elementi, ki rabijo za razlikovanje pomenov besed, hkrati pa so brez lastnega pomena. Torej bi šlo za pojav, ki bi s funkcijskega vidika ustrezal našim fonemom. Prisvojitev pisave je v tem preskusu brez dvoma lažja kakor v prvem izmed naših zamišljenih primerov, v katerem nimajo črke za nas nobenega razmerja s pomenom in so torej v naših očeh le navadne poteze s peresom. Vendar pa učenje pisave tudi v vmesnem primeru postavlja zelo resne težave v primerjavi z drugim primerom, v katerem ima vsaka črka za nas lastno pozitivno vrednost. Obnavljam vmesni primer: pomen koptskih črk nam je neznan, znan nam je samo pomen vsake zapisane besede v koptskem besedilu.

Bolj kot se dá raznoličnost črk zvesti na različne enostavne in urejene grafeme, več možnosti imamo, da nam uspe in se naučimo tega jezika v njegovi grafični obliki. Ker pa so sistemi pisav praviloma dokaj zapleteni in jih ni mogoče zvesti na omejeno število jasnih vizualnih opozicij, je ta cilj komajda dosegljiv. Lahko bi gluhonemega otroka poučevali o pomenu zapisanih besed, kakor dajemo drugim otrokom razumeti pomen izgovorjenih besed. A specialisti za učenje jezika pri gluhonemih nas opozarjajo na poučno dejstvo, da osvojitvev in utrditev branja nista možni, vse dokler je poznavanje fonične oblike govornice

pomanjkljivo. In vendar postavlja pridobivanje fonemov množico problemov, ki je v osnovi docela identična. Poskusimo analizirati zgled. Samoglasniški sistem turškega jezika ima osem fonemov:

o	a	ö	e
u	y	ü	i

Teh osem fonemov tvori po matematičnem obrazcu kombinacij osemindvajset razločkov, osemindvajset binarnih razmerij. Ferdinand de Saussure nam je pokazal, da fonem konstituirajo edino razmerja. A če bi v skladu s tem saussurovskim izročilom obravnavali osemindvajset omenjenih razlik v turščini kot prvotne vrednosti in fonem v sebi samem kot nekaj drugotnega ter izvedenega, bi tvegali paradoksen sklep, da je število prvotnih vrednosti veliko večje od števila izvedenih vrednosti: osemindvajset v razmerju do osem! S tem trčimo ob drugo navidezno protislovje – prvo je, da vas spomnim, to, da fonemska »opozicija« ne ustreza logičnemu načelu opozicij.

Obe protislovji lahko odpravimo z enim mahom tako, da prekličemo že tradicionalno domnevo, ki lahko zavede v zmoto celotno fonološko proučevanje. Učili so nas, da so fonemske opozicije in zlasti fonem kot tak nerazstavljivi. Na poti, ki sta jo zakoličila Baudouin de Courtenay in Saussure, je fonološko proučevanje začelo sprejemati tole definicijo: »Fonem je fonološka enota, ki je ni mogoče razkrojiti na manjše in enostavnejše fonološke enote. Pokazalo pa se je, da ta definicija (ki jo je naš »Načrt standardizirane fonološke terminologije« pred dvajsetimi leti predložil prvemu fonološkemu srečanju in ki jo je to mednarodno srečanje odobrilo), ne drži. V fonološkem sistemu turščine so samoglasniki o, a, ö, e, v opoziciji s samoglasniki u, y, ü, i kot odprti z zaprtimi fonemi; samoglasniki o, u, a, y so v opoziciji s samoglasniki ö, ü, e, i kot zadnji s prednjimi fonemi; in samoglasniki o, u, ö, ü so v opoziciji s samoglasniki a, y, e, i kot zaokroženi z nezaokroženimi fonemi. Tako je domnevnih osemindvaj-

set samoglasniških opozicij turščine mogoče zvesti na tri temeljne opozicije: 1. odprtost in zaprtost, 2. zadnjost in sprednjost, 3. zaokroženost in nezaokroženost. Osem samoglasniških fonemov turščine je sestavljeno s pomočjo teh treh parov diferencialnih elementov, ki so zares nerazstavljivi. Tako je, na primer, v turščini fonem *i* kompleksna entiteta, ki vsebuje tri diferencialne elemente: zaprtost, sprednjost, nezaokroženost.

Diferencialne elemente smo določili v terminih fonacijskega dejanja po eni strani zato, ker so ti termini bolj znani, po drugi strani pa zato, ker bi ustrezne akustične definicije, čeprav so primernejše za skiciranje značilnosti obravnavanih kakovosti, terjale nekatere poprejšnje obrazložitve, ki bi nam tu vzele preveč časa. Omejujem se torej na to, da poudarim, da vsak diferencialni element predstavlja jasno in zlahka izločljivo akustično potezo in da lahko, če fonacijsko dejanje analiziramo prav iz zornega kota tega akustičnega učinka, iz množstva fonacijskih gibov vselej izločimo en sam temeljni dejavnik, ki zagotovi ta akustični učinek.

Ne le razlike med samoglasniškimi fonemi turščine, temveč vse razlike vseh fonemov vsakega jezika je mogoče v celoti razkrojiti v enostavne in nerazstavljive binarne opozicije. Vsi fonemi vsakega jezika – tako samoglasniki kakor soglasniki – se torej razkrajajo na nerazstavljive *razločevalne lastnosti*. Navidezni protislovji sta odpravljeni. Opozicije diferencialnih lastnosti so resnične binarne opozicije, kakor jih predstavlja logika, in za vsako izmed teh opozicij je značilno, da eden od členov *nujno* implicira svoje nasprotje. Tako je z idejo zaprtosti v opoziciji edino ideja odprtosti; sprednja lega in zadnja lega druga drugo predpostavljata itn.

Narobe pa je razmerje dveh fonemov kompleksno in lahko vsebuje več enostavnih opozicij; tako v turščini razloček fonemov *u* in *o* vsebuje samo eno opozicijo, opozicijo zaprtosti in odprtosti; razloček fonemov *u* in *a* vsebuje poleg tega še opozicijo zaokroženosti in nezaokroženosti, razloček fonemov *u* in *e* pa k prejšnjima dodaja že tretjo opozicijo, opozicijo sprednje in zadnje lege. V jeziku je število razlik med fonemi seveda večje kakor

število fonemov, medtem ko je število razločevalnih lastnosti znatno bolj omejeno. Spomnimo, da so diferencialni elementi, čeprav rabijo za razločevanje pomenov besed, brez lastnega pomena in da prav omejeno število teh praznih entitet, njihova maloštevilnost v vsakem jeziku, omogoča vsem članom jezikovne skupnosti, da jih zaznavajo, pomnijo in uporabljajo.

»Diferencialni elementi« (z drugimi izrazi, »razločevalne kakovosti, lastnosti« ali »razločevalne poteze«) nastopajo v jeziku združeni v svežnjih. Fonem je sveženj diferencialnih elementov. A diferencialni elementi imajo sami po sebi mesto v ureditvi jezika, v njem funkcionirajo na avtonomen način. V številnih jezikih, na primer, naletimo na različne oblike tega, kar se imenuje »samoglasniška harmonija«. Vsi samoglasniki v besedi morajo imeti v takih jezikih skupno razločevalno lastnost. Tako se v večini turških jezikov sprednji in zadnji samoglasniki ne morejo znajti v isti besedi: samoglasniki so bodisi vsi sprednji bodisi vsi zadnji; v turščini dobi sufiks množine obliko *-ler* za korenem s sprednjim samoglasnikom, če je samoglasnik korena zadnji, pa *-lar*: tako *ev-ler*, »hiše«, in *at-lar*, »konji«. Opozicija sprednje in zadnje lege torej tu funkcionira avtonomno. V nekaterih turških jezikih obstaja poleg te tudi labialna samoglasniška harmonija: v teh jezikih zaokroženi in nezaokroženi samoglasniki ne morejo biti v isti besedi. Slednjič, obstajajo jeziki, na primer, iz mandžurske skupine, ki ne dovoljujejo zaprtih in odprtih samoglasnikov v isti besedi. Tako goldščina, ob reki Amur, postavlja v opozicijo zaprte samoglasnike u-y-i in odprte samoglasnike o-a-e: tako *ga*, »kupiti«, *bi*, »obstajati«, in *ga-pogo*, »za kupiti«, *bi-pugu*, »za obstajati«. V vseh teh primerih dobi eden izmed diferencialnih elementov avtonomno funkcijo, ne glede na različne foneme, katerih del je ta element.

V ruščini se repertoar samoglasniških fonemov, ki pridejo v poštev za mehčanimi soglasniki, razlikuje od repertoarja, ki ga je mogoče uporabiti za nemehčanimi soglasniki. Mehčanje ima v tem primeru torej sólo na sebi delež pri ureditvi jezika.

Analiza fonološkega sistema mora nujno najprej izločiti razločevalne lastnosti, saj je prav razločevalne poteze v strogem

pomenu mogoče primerjati. Razločevalna lastnost, navzoča v fonološkem sistemu nekega jezika, je v osnovi podobna isti lastnosti v drugem sistemu. Če pa primerjamo foneme različnih jezikov, ne da bi jih razkrojili v razločevalne lastnosti, tvegamo, da bomo poistili entitete, ki so le na videz identične. Tako ima v turščini, v ruščini, v *American English*, v čerkeščini, v albanščini fonem *i* različno fonološko vsebino:

– turški *i* = zaprt, sprednji, nezaokrožen;

– angloameriški *i* = zaprt, sprednji – v varianti *Standard American English*, opisani pri Bloomfieldu, ki zvede razliko med enim od parov sistema *front/back* na opozicijo sprednjega ((*a*) v *alms*) in zadnjega ((*â*) v *odd*) samoglasnika in tako zvede skupni imenovalec obeh vzajemno nasprotnih samoglasniških stolpcev na eno samo dimenzijo;

– ruski *i* = zaprt, nezaokrožen. V opoziciji fonemov ⟨*i*⟩ in ⟨*u*⟩ je edina stalna lastnost zaokroženost, ki je zmeraj prisotna pri ⟨*u*⟩ in odsotna pri ⟨*i*⟩. Bolj ali manj sprednja ali zadnja lega je odvisna zgolj od konteksta. Tako se med dvema mehčanima soglasnikoma fonem ⟨*u*⟩ približa sprednjim samoglasnikom in njegova izgovorjava v besedah kot *l'ul'ka* »zibelka« nagiblje k *ü*, medtem ko dobi fonem ⟨*i*⟩ za nemehčanimi soglasniki zadnji položaj.

V primerih, ko se glasova znatno razhajata, kakor na primer v ruščini palatalni *i* in velarni *y*, so lingvisti razpravljali, ali je mogoče ta ruska glasova razložiti kot varianti istega fonema. V zadregi so se spraševali, po katerem kriteriju bi lahko dva ali več očitno nepodobnih zvokov zaobsegli z enim fonemom; tako so se poskusili, brez uspeha sicer, zateči h kriteriju, ki ga predlaga psihologija: k zavesti govornih subjektov. Toda če obravnavamo fonem kot *sveženj diferencialnih elementov*, iz tega docela objektivno in nedvoumno izhaja, da v ruščini palatalni samoglasnik ⟨*i*⟩ in velarni samoglasnik ⟨*y*⟩ predstavljata isti fonem, saj nista v razmerju razločevalne opozicije in imata hkrati množico skupnih elementov, sveženj diferencialnih elementov, ki ju razlikuje od vseh drugih fonemov tega jezika: *zaprt, nezaokrožen samoglasnik*. Tako fonem ⟨*i*⟩ razločuje *byk*, »bik«, od besed kot *buk*, »bukev«, *bak*, »rezervoar«, in *bok*, »stran«, in enako razločuje

lik /l'ik/, »obraz«, od *ljuk* /l'uk/, »past«, *ljag* /l'ak/, »lezi«, *ljog* /l'ok/, »je legel«. Že Baudouin de Courtenay je odkril, da v ruščini sprednji *i* in zadnji *y* predstavljata isti fonem, imenoval ga je *i mutabile*. Termin je neustrezen, kajti fonem ostaja v vseh svojih predstavnikih nespremenjen, fonem ni nič drugega kot sveženj nespremenljivih diferencialnih elementov. Fonem ni niti identičen z glasom niti ni glasu vnanji, ampak je v glasu nujno prisoten, glasu je inherenten in je postavljen nadenj: je invarianta v variacijah.

Obravnavani samoglasniški fonem sestoji iz kombinacije dveh diferencialnih elementov: zaprtosti in nezaokroženosti. Ta kombinacija je objektivno prisotna v palatalnem glasu *i* ruščine in v velarnem glasu *y* istega jezika. Hkrati pa se ta kombinacija postavlja nad ta zvoka, saj nastopa v vsakem izmed njiju: postavlja se nad njiju kot razločevalna vrednost. Ta vrednost je del ruskega fonološkega sistema, z eno besedo, ruskega jezika. Vsak konstitutivni element jezika in še zlasti vsak fonem in vsaka razločevalna lastnost je družbena vrednost. Omenjeni fonem pripada modelu (*pattern*), množici norm, ki se imenuje »ruski jezik«, in ta fonem je prisoten v vsakem govornem dejanju, v vsakem *i* ter v vsakem *y*, ki ju izrekajo osebk, če govorijo rusko. Če naj ta glasova opravljata svojo funkcijo, mora biti množica obeh diferencialnih elementov – zaprtost in nezaokroženost, se pravi, natanko fonem, za katerega gre – prisotna v vsakem *i* ter v vsakem *y* rusko govorečih osebkov.

Če hočemo problem še bolje osvetliti, zapustimo za trenutek področje jezikovnih vrednosti in se poskusimo lotiti drugega polja vrednosti. Zamislimo si tri franke, enega v bankovcu in dva v kovancu, od katerih je eden obrabljen, drugi bleščeč. Otrok bo ločil bleščečega od obrabljenega, numizmatik ju bo klasificiral po letu kova. Za občestvo pa imajo vsi trije franki enako nominalno vrednost, razen v primeru delnega padca vrednosti.

Drugi zgled, sposojen iz muzikologije, nam pokaže, da elemente, ki pripravijo domorodca k temu, da v dveh izvedbah afriške melodije vidi dve ponovitvi iste skladbe, evropski opazovalec lahko zazna kot dve različni skladbi, in narobe, da se vsak

opazovalčev poskus, da bi reproduciral to melodijo, zdi domorodcu nenavaden. To razhajanje v sodbah temelji v nepodobnostih med dvema sistemoma glasbenih vrednosti. Kar je pertinentno in invariabilno za enega od sogovornikov, je za drugega zgolj naključna in nepomembna variacija. Opis sistema vrednosti in klasifikacije njegovih elementov sta možna zgolj iz zornega kota tega sistema, se pravi, iz zornega kota nalog, ki jih sistem opravlja. Kar zadeva vrednost denarja, kovancev ne moremo deliti na svetle in temne, in enako ne moremo prisojati sestavinam glasbenega sistema ali fonemom fonološkega sistema lastnosti, ki spadajo v neki drug sistem. Iz tega zornega kota si bomo ogledali francoski soglasniški sistem.

V

Če hočemo opisati fonološki sistem nekega jezika, se pravi, sistem foničnih sredstev, ki rabijo za razločevanje razlik v pomernih besedah, moramo določiti in klasificirati vse elemente tega sistema. Kot smo že omenili, rešimo ta problem tako, da elemente, za katere gre, obravnavamo iz zornega kota njihove funkcije v tem jeziku. Vsak poskus navadnega vnanjega opisa foničnih elementov jezika, vsak poskus klasifikacije teh elementov, ki odmisli njihovo funkcijo v jeziku, vsak poskus opisa in klasifikacije glasov jezika, ki ne upošteva njihovega razmerja s pomenom, je neogibno obsojen na neuspeh. Elementi dveh fonoloških sistemov so si lahko na zunaj podobni, čeprav opravljajo v teh sistemih popolnoma različne naloge, in v skladu s to nepodobnostjo njihovih funkcij se njihovo mesto v sistemu lahko spreminja od jezika do jezika.

Poskusimo se iz tega zornega kota lotiti soglasniškega sistema moderne francoščine. Zaradi varčevanja s časom bomo pustili v nemar foneme, ki zasedajo vmesni prostor med soglasniki in samoglasniki, se pravi, likvide. Fonetika se oklepa predvsem artikulacijske točke soglasnikov in pride do približno takele sheme:

LINGVISTIČNI IN DRUGI SPISI

	velari	prepalatali	alveopalatali	alveolari	apikali	labiodentali	bilabiali
nazali		ŋ			n		m
okluzivi	k/g				t/d		p/b
konstriktivi			š/ž	s/z		f/v	

Vsi ti soglasniki lahko rabijo za razločevanje besed z različnimi pomeni. To so torej različni fonemi, ki jih je treba analizirati ali, drugače povedano, določiti jim je treba razločevalne lastnosti, ki sestavljajo vsakega izmed njih, razločevalne lastnosti, na katere je mogoče zvesti vsakterega izmed njih. Najprej opazimo temeljno opozicijo med nazalnimi soglasniki na eni strani in tako imenovanimi oralnimi (nenazalnimi) soglasniki na drugi strani. Nazalni soglasniki dodajo ustni barvi nosno barvo, barvo, ki je oralni soglasniki nimajo. Oralni soglasniki se dalje delijo na okluzive in konstriktive, ki tvorijo opozicijo popolne in nepopolne zapore. V fonološkem funkcioniranju soglasnikov francoščine torej najprej odkrijemo dihotomično klasifikacijo fonemov:



Po drugi strani vsi oralni soglasniki obravnavanega sistema, tako okluzivi kakor konstriktivi, vsebujejo binarno opozicijo: prisotnost in odsotnost zvonečnosti. Zvoneči *g* je v opoziciji z nezvonečim *k*, *ž* s *š*, *d* s *t* itn.

Medsebojna primerjava nizov nazalov, okluzivov in konstriktivov pokaže, da so v vsakem nizu tri področja artikulacije, ki imajo v vsakem od teh nizov razločevalno vlogo. Vendar pa niso mogli zvesti teh treh nizov na isti imenovalac, saj so bodisi obravnavali vsako artikulacijsko točko sólo zase bodisi so artikulacijske točke združevali v višje razrede, ne da bi se ozirali na kriterije, ki izhajajo iz samega sistema.

Tako so ločili velarne in prepalatalne soglasnike, čeprav se ta razloček pojavlja samo v jezikih, ki imajo velarne in prepalatalne soglasnike, sicer pa so v vsem drugem enaki. Na primer, češčina, slovaščina in madžarščina imajo okluzive, ki se razlikujejo edino po opoziciji velarne in prepalatalne artikulacije: na eni strani *k*, na drugi *t*. Več azijskih in afriških jezikov razločuje velarni in prepalatalni nazal, medtem ko imajo evropski jeziki največ en velar kot angleščina ali en prepalatal kot francoščina (cf. angleško *sing* <*siŋ*> in francosko *signe* <*siɲ*>). Nasploh v francoščini ni soglasnikov, ki bi se *ceteris paribus* medsebojno razlikovali edino po opoziciji velarne in palatalne artikulacije. Od tod izhaja, da moremo in celo moramo združiti velare in prepalatane francoščine v eno kategorijo, kategorijo velopalatalov, ki se artikulirajo pri nebu, bodisi mehkem bodisi trdem.

Navadno združujejo v en razred, razred dentalov ali anterolingvalov, ne le apikale in sičnike, ampak prav tako tudi šumnike. Paul Passy v *Les sons du français* /Glasovi francoščine/ razlikuje velare, palatane, lingvale in labiale. Avtor znova združi skupaj lingvale (pravzaprav anterolingvale), katerih artikulacija je zlasti stvar sprednjega dela jezika, in pri tem ni edini, ki pri klasifikaciji pomeša vloge aktivnega organa (jezik) in pasivnega organa (mehko ali trdo nebo). V razred lingvalov ne vključi samo *t*, *d*, *n*, *s* in *z*, temveč tudi šumnike *š* in *ž*. Ta utečena in še zmeraj prisotna združitev šumnikov in sičnikov v skupni razred pa izdaja pomanjkanje funkcionalnega prijema. To klasificiranje noče

priznati opozicije med šumniki in sičniki, zato se zateče k arbitrarnemu, izumetničenemu in neproduktivnemu kriteriju ločevanja soglasnikov, ki se artikulirajo med alveolami zgornjih sekalcev, od soglasnikov, ki se artikulirajo ob vrhu nebnega oboka, se pravi, šumniških soglasnikov (alveopalatalov) od palatalov v pravem pomenu. V resnici pa so šumniki del palatalov in njihovega nadrejenega razreda, velopalatalov.

Če si, namesto da se slepo oklepamo raznih artikulacijskih točk in jih obravnavamo izoilirano, postavimo vprašanje, kateri je bistveni učinek, ki ustreza tej razliki, zlahka opazimo, da je artikulacijska točka velopalatalnih ali, drugače rečeno, centrifugalnih soglasnikov za enotnim ali glavnim ustnim resonatorjem, medtem ko je artikulacijska točka ostalih soglasnikov, se pravi, dentalov in labialov ali, globalno vzeto, centripetalnih soglasnikov, *pred* tem resonatorjem. V skladu s to osnovno razliko imajo centrifugalni soglasniki polnejši in zlasti zaznavnejši zvok, centripetalni soglasniki pa manj poln in slabše zaznaven zvok. Šumniki se torej razlikujejo od sičnikov – in enako vsi centrifugalni soglasniki od ustreznih centripetalnih soglasnikov – natanko po tem, da je artikulacijska točka za (in ne pred) glavnim ustnim resonatorjem, in po polnejšem zvoku, ki iz tega izhaja. Tvorba nazalnega niza in dveh oralnih nizov je torej docela podobna, dihotomično načelo pa zaradi tega preči ves soglasniški sistem francoščine.

		centrifugalni	centripetalni	
			dentalni	labialni
nazalni		ŋ	n	m
oralni	okluzivni	k/g	t/d	p/b
	konstriktivni	š/ž	s/z	f/v

Centripetalni soglasniki se delijo na dentale in labiale. Svetla barva dentalov je v opoziciji s temno barvo labialov. Temno barvo labialov povzročata dolg in nerazdeljen ustni resonator ter

zoženo ozadje ustne votline, medtem ko pri dentalih jezik razdeli ustno votlino na dve kratki resonančni območji in se žrelo, ozadje ustne votline, razširi. Dentali dobijo svetlo barvo natanko v tem razdeljenem in v ozadju razširjenem resonatorju. Pokaže se torej, da je soglasniški sistem francoščine popolnoma koherenten in simetričen, brž ko se klasifikacija njegovih sestavin opre na njegove lastne kriterije.

Sekvenca fonemov ni preprosta mehanična vsota, ampak struktura, ki ima nekatere dodatne značilnosti. Tako fonem *i* v ruščini sam na sebi vsebuje le dva diferencialna elementa: je zaprt in nezaokrožen fonem, toda grupiranje fonemov doda tema razločevalnima lastnostima še specifične kombinacijske značilnosti, namreč zadnjo lego [y] za nemehčanim soglasnikom in sprednjo lego [i] v vseh drugih kombinacijah. Videli smo že, da v francoskem soglasniškem sistemu predstavlja nezveneče okluzive v velopalatalnem nizu en sam fonem. To je fonem ⟨k⟩, ki, odvisno od okolja, privzema različne kombinacijske značilnosti, zlasti bolj zadnjo lego pred zadnjimi samoglasniki in bolj sprednjo lego pred sprednjimi samoglasniki, zlasti pred *i*. To razliko jasno dojamemo že s primerjavo *cou* in *qui*.

V nekaterih jezikih je razlika med temi kombinacijskimi variantami še veliko izrazitejša. Tako se je v indo-iranščini ustreznih fonem pojavljal pred zadnjim vokalom v obliki velarnega okluziva [k], pred sprednjim vokalom pa v obliki šumniškega semiokluziva [č]. Ker v tem jeziku niti opozicija okluzivov in semiokluzivov niti opozicija velarov in šumnikov nima razločevalne vrednosti, širina kombinacijskih variant [k] in [č] v ničemer ne prizadene enotnosti fonema.

Vse, kar smo rekli o kombinaciji zaporednih fonemov, lahko ponovimo za simultano kombinacijo diferencialnih elementov v fonemih. Fonema prav tako ne moremo obravnavati kot preproste mehanične vsote diferencialnih elementov, ki ga tvorijo; tudi fonem je struktura, ki ima določene kombinacijske značilnosti. Na primer, v francoskem soglasniškem sistemu velopalatalna ali, drugače povedano, centrifugalna lastnost privzema različne kombinacijske značilnosti glede na sveženj, katerega del je ta diferen-

cialni element. Kadar je združena z okluzivno lastnostjo, privzame velarno naravo (k/g), medtem ko ima v kombinaciji s konstriktivno lastnostjo šumniško naravo (š/ž). Ker v tem jeziku opozicija velarne in šumniške značilnosti nima nobene razločevalne vrednosti, širina variacije ne prizadene razločevalne lastnosti.

V celoti deluje v soglasniškem sistemu francoščine pet opozicij razločevalnih lastnosti: 1. prisotnost ali odsotnost nazalnosti; 2. popolna ali nepopolna zapora, ki ji ustreza šibkejše ali močnejše zračno trenje; 3. napeta ali sproščena artikulacija z odsotnostjo ali prisotnostjo zvonečnosti; 4. centrifugalna ali centripetalna narava; 5. nerazdeljeni ali razdeljeni ustni resonator. Teh pet opozicij zadostuje za tvorbo petnajstih konzonantov, ki smo jih obravnavali; teh pet opozicijskih lastnosti je zadosti, da vzpostavijo celotni soglasniški sistem francoščine, celotni sistem, ki ima v francoskem jeziku znatno funkcionalno zmogljivost; skratka, v francoščini sistem soglasniških opozicij v zelo veliki meri rabi za razločevanje besed, in ta sistem temelji zgolj na petih opozicijskih lastnostih. Na začetku našega tečaja smo pripomnili, da gre za to, da izločimo najmanjši, do kraja skrčeni fonični element s pomensko funkcijo. Ta element je prav *razločevalna lastnost*, lastnost, ki jo izločimo tako, da razstavimo – ali, metaforično povedano, razbijemo – fonem na njegova quanta. Obrazec, ki ga je Saussure poskusil uporabiti za foneme, v celoti velja za diferencialne elemente. Diferencialni elementi so čisto in izključno »opozicijske, relacijske in negativne entitete«.

Zdaj pa moramo natančneje določiti razmerje med razločevalnimi lastnostmi in fonemom ter zasnovati model fonema. Za začetek si postavimo tole vprašanje: Kako da so malone vsi prezrli razločevalne lastnosti ter njihove opozicije in da so obtičali pri obravnavanju fonema kot nedeljive – najmanjše in najenostavnejše – fonološke enote? Zdi se, da sta bila za to odločilna dva razloga.

Prvič, fonološko proučevanje, zlasti analiza fonemov, se je le počasi osvobajalo izpod neomejene oblasti empirizma. Dolgo so skušali nadomeščati funkcionalni pojem fonema z zgolj materi-

alno podobo *glasu*. Preveč so bili navajeni na mehanicistično naštevanje oblik fonacije, da bi mogli takoj osvetliti tisto, kar je *pertinentno* za ta ali oni fonem. Nekatere binarne opozicije so bile očitne, druge pa so ostajale prikrite. Zlasti soglasniki, ki se razlikujejo po kraju artikulacije, so se dolgo časa izmikali dihomični klasifikaciji.

Druga, nič manj velika ovira je onemogočala razstavitev fonema. Gre za zakon, ki ga je zasnoval Saussure kot enega od dveh temeljnih načel lingvističnega znaka. To načelo razglašala linearno naravo označevalca; to naravo je prisodil vnanji obliki slehernega jezikovnega znaka. Obrazec iz *Cours* se glasi: »Označevalec, ki je slušne narave, poteka samo v času in ima značilnosti, ki si jih sposoja od časa: a) predstavlja razprostrtost; b) ta razprostrtost je merljiva samo v eni razsežnosti: to je premica.« Presenetljivo je, da se je to načelo zakoreninilo prav v ženevski šoli, ki ji je vendarle uspelo osvetliti nelinearno naravo druge strani lingvističnih znakov, nelinearnost ali »distaksijo« označenca. Tako je Charles Bally, zvesti Saussurov učenec, odločno obsodil poenostavljeno verovanje, po katerem naj bi bil govor normalno linearen in po katerem naj bi si linije sledile po navadni jukstapoziciji. V knjigi *Linguistique générale et linguistique française* /Splošno in francosko jezikoslovje/ (Bern, 1932) je dokazal, da lahko znak v isti točki hkrati nakopiči različne označence. Bally trdi, da »imamo *kopico označencev*, kadar enoten in nerazdeljiv označevalec vsebuje več vrednosti«, ki jih je mogoče natančno analizirati s pomočjo niza opozicij. Tako obrazilo *-ō* latinskega glagola *am-ō* vsebuje idejo prve osebe v opoziciji z obrazilom glagola *am-ās*, idejo ednine v opoziciji z obrazilom glagola *amāmus*, idejo sedanjika v opoziciji z obrazilom glagola *amābam* itn.

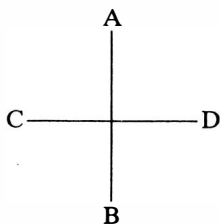
Za fonični vidik jezikovne vrednosti, se pravi, za področje označevalca pa smo s podobnim postopkom pokazali na docela analogen pojav, ki bi ga lahko imenovali *kopica označevalcev*. Tako ima fonem ⟨b⟩ v francoščini sproščeno artikulacijo (s prisotnostjo zvonečnosti) v opoziciji s fonemom ⟨p⟩, okluzijo (s šibkim trenjem) v opoziciji z ⟨v⟩, odsotnost nazalne resonance v opoziciji

z ⟨m⟩, temno barvo (zaradi nerazdeljenega resonatorja) v opoziciji z ⟨d⟩ itn. Ballyja samega so teoretski razlogi navajali k temu, da je iskal v fonološkem sistemu pojav, ki bi ustrezal *kopici označencev*, vendar je zaradi navidezne ovire obtičal sredi poti. Saussurov *Cours* (str. 171 druge izdaje) uči, da »linearna narava jezika izključuje možnost, da bi izgovorili dva elementa naenkrat«, in Bally, zvest učiteljevim zapovedim, je sklenil z ugotovitvijo: da je nemogoče izgovoriti dva zvoka naenkrat! To sklepanje je začarani krog, saj glas govorce razume prav kot *celotno* množico artikulacijskih gibov, ki jih hkrati proizvedemo, ali za katere mislimo, da jih proizvedemo. Drugače povedano, glas definira kot nemožnost, da bi izgovorili dve enoti te vrste naenkrat. Ne moremo proizvesti dveh fonemov naenkrat. Lahko pa proizvedemo več razločevalnih lastnosti naenkrat. Ne le, da to moremo, temveč to tudi normalno počnemo, *saj so fonemi kompleksne enote*.

Že Saussure se je, ko je poskušal določiti tisto, čemur je rekel »diferencialni elementi fonemov« (*Cours*, str. 68), dotaknil problema razločevalnih lastnosti, vendar ga ni znal rešiti, in sicer predvsem zaradi svoje teze o »linearni naravi označevalca«. Enotnost fonacijskega dejanja po Saussuru izključuje možnost kopičenja »različnih pomenskih elementov v isti točki« (*Cours*, str. 103). Toda, najprej, enotnost fonacijskega dejanja sploh ne izključuje njegove kompleksnosti. V tem smislu bi ga lahko primerjali z glasbenim akordom, ki je hkrati enota in sveženj. Že Baudouin de Courtenay se je domislil te analogije. Saussure sam je ob drugi priložnosti omenil, da vsak fonem »vključi v igro več dejavnikov«, od katerih ima vsak »razlikovalno vrednost« (str. 69). In, predvsem, kako Saussure določi enotnost fonacijskega dejanja? Fonična veriga, pravi, se razreže na režnje, za katere je značilna enotnost akustičnega vtisa, zato fonacijsko dejanje, ki ustreza tej enotnosti, prav tako razumemo kot enoto.

Saussure večkrat poziva lingvistiko in vse druge znanosti, ki se ukvarjajo z vrednostmi, naj natančno zaznamujejo osi, na katerih so razmeščene stvari, s katerimi se ukvarjajo. Strogo razlikuje dve osi: »1. *os simultanosti* (AB); ta zadeva razmerja

med hkrati obstajajočimi stvarmi, iz katerih je izključen vsak poseg časa; 2. *os sukcesivnosti (CD)*.«



Na katero os umesti Saussure enotnost in ireduktibilnost fonacijskega dejanja? To dejanje poteka, kot smo videli, na osi sukcesivnosti. »Ali je zvok podoben samemu sebi ali ne,« pravi, »neposredno zaznamo v verigi slišane govora; če imamo vtis nečesa homogenega, je ta zvok enoten.« Artikulacijski čas, ki ustreza temu homogenemu akustičnemu času, je razumljen kot enota. Po zaslugi homogene narave akustičnega časa je artikulacijski čas, ki mu ustreza, prav tako ovrednoten kot enota. To je enota fonacijskega dejanja. Torej gre za enoto v času, za homogenost v času, za ireduktibilnost v času. Ta dejstva se razvrščajo na osi sukcesivnosti in to nima nobene posledice za enotnost, homogenost ter ireduktibilnost fonacijskega dejanja in fonema na osi simultanosti. Iz tega izhaja, da dejstva, ki jih navaja Saussure, ne morejo v nobenem primeru potrditi linearne narave označevalca in zanikati kopičenja razločevalnih kakovosti.

Saussurovska koncepcija linearnega označevalca, koncepcija, ki jo potihem sprejema in uporablja večina lingvističnih del, je še toliko bolj nenavadna, ker Saussure izrecno priznava neprestano delovanje dveh osi, dveh redov koordinacije v jeziku. Igra tega dvojnega sistema, pravi Saussure, je ta množica ustaljenih razmerij, ki konstituira jezik in ki upravlja njegovo funkcioniranje. Besede v notranjosti sintaktične enote, morfemi v notranjosti besede ali fonemi v notranjosti morfema se vsi razvrščajo drugi za drugimi, se pravi, na osi sukcesivnosti. Na drugi strani v jeziku vsaka izmed omenjenih enot nujno tvori del sistema podobnih in

opozicijskega razmerja zmožnih vrednosti. Ti nizi vzajemnih vrednosti se razvrščajo na osi simultanosti. Tako se na osi sukcesivnosti *amō* povezuje s *patriam*, natančneje, prehodni glagol se kombinira z akuzativom samostalnika, medtem ko se na osi simultanosti *amō* po eni strani navezuje na *amās*, *amāmus*, *amābam* itn., po drugi strani na *ōdi*, *invideō* itn. Na osi sukcesivnosti se fonem ⟨u⟩ v notranjosti besede *sourd* povezuje s fonemom ⟨s⟩, ki je pred njim, in s fonemom ⟨r⟩, ki je za njim, medtem ko je na osi simultanosti vokal *u* v razmerju z vsakim drugim fonemom, ki bilahko bil na istem kraju, na primer, z ⟨i⟩ (*sire*) ali ⟨ü⟩ (*sūr*) ali ⟨o⟩ (*sort*) ali ⟨ö⟩ (*soeur*).

Saussure si prizadeva obraniti načelo linearnosti označevalca, zato pokaže, da je razmerje na osi sukcesivnosti razmerje *in praesentia*: »Temelji na dveh ali več členih, ki so vsi enako prisotni v danem nizu«, medtem ko os simultanosti »združuje člene *in absentia* v virtualnem mnemoničnem nizu« (str. 171). Toda opozicije, ki so nujne za konstitucijo znaka, dobavlja prav ta virtualni niz, ta latentni sistem. Vzemimo spet glagol *amo*. *Oblike*, ki so z njim v opoziciji, seveda niso del tega znaka, so *in absentia*, *opozicijske lastnosti* pa so temu znaku inherentne, so *in praesentia*, so tiste, ki konstituirajo znak. V tem primeru gre za pomen prve osebe ednine, sedanjika itn. Če vzamemo samoglasniško sestavino besede *sourd*, fonem ⟨u⟩, znova ugotovimo, da so drugi samoglasniški fonemi v tem nizu odsotni, da pa ta fonem vsebuje opozicijske lastnosti, ki ga konstituirajo, le po zaslugi njihove prisotnosti v jeziku, po zaslugi možnosti, da ga nadomestijo. Za vsak fonem velja, da nosi sveženj razločevalnih lastnosti *in praesentia*.

To pomeni, da označevalci dejansko razpolagajo z dvema osema in da njihove sestavine tvorijo verigo ne samo na osi sukcesivnosti, ampak prav tako tudi na osi simultanosti. Kot pripominja Saussure, se to veriženje na osi sukcesivnosti prikaže, brž ko zapovrstne elemente predstavimo s pisavo, ko zapovrstja v času nadomestimo s prostorsko linijo grafičnih znakov. Ta linija je v naši pisavi vodoravna. Toda pisava lahko enako proizvede os simultanosti s tem, da nadomesti kopičenje razločevalnih lastno-

sti z navpično linijo diakritičnih znakov. Tako je, denimo, z diakritičnimi znaki, ki jih pišemo nad črkami in pod njimi. V fonološki transkripciji lahko vsako razločevalno lastnost zaznamujemo z *enim* znakom in predstavimo vsako kopico lastnosti, se pravi, vsak fonem, na navpični liniji, pri čemer *mutatis mutandis* posnemamo zapisovanje glasbenih akordov.

Na osi simultanosti se fonem kot kopica razločevalnih lastnosti kaže tako rekoč kot »razprostrtost«. Kako pa se fonem vede na osi sukcesivnosti? Za Saussura je vsaka skupina fonemov linearna, vsak fonem posebej pa punktualen. Po *Cours*, str. 66, je to »ireduktibilni fragment«, ki »ga je mogoče obravnavati *in abstracto*, zunaj časa«. V resnici pa je fonem razprostrtost, in ne točka, tudi na osi sukcesivnosti, ne le na osi simultanosti. Poskusimo to dokazati! Saussure priznava, da so fonemi po trajanju lahko neenaki, vendar se mu zdi, da enotnost fonema določa kakovostna in ne količinska enakost. »Pomembna je«, pravi, »kakovost vtisa, ne pa (...) njegovo *trajanje* v osminkah ali šestnajstinkah«.

Nekateri jeziki razlikujejo med kratkimi in dolgimi samoglasniki (– = ◡ ◡). Če je dolg samoglasnik v obeh svojih delih homogen, je stvar jasna. V tem primeru je enotnost fonema očitna. Toda vzemimo primer dolgih samoglasnikov v stari grščini. Ti so imeli dve različni intonaciji, akutirano in cirkumflektirano. V *enem* primeru je bila druga mora samoglasnika višja od prve, v drugem primeru pa je, narobe, višji ton nosila prva mora. V teh dveh primerih se torej prva mora, prva polovica dolgega samoglasnika, razlikuje od druge. Navzlic temu pa Saussurova pripomba o odločilni vlogi kakovostne enotnosti fonema velja tudi za ta primer. Starogrški samoglasnik z dvema morama, bodisi z akutirano bodisi s cirkumflektirano, predstavlja en sam fonem. Kakovosti, inherentne vsaki izmed obeh mor, so identične, kar zadeva razlike v njuni relativni višini, pa tudi ne gre za zunajčasovno lastnost, ampak za dviganje oziroma spuščanje, se pravi, gre za relacijo na časovni osi, na osi sukcesivnosti. Vrednost rastoče ali padajoče more določimo s primerjavo zaporednih mor.

Vse *prozodične* značilnosti se razlikujejo od fonemom inherentnih razločevalnih lastnosti natanko po tem, da delujejo na osi sukcesivnosti. To so vedno relacije, ki temeljijo na časovni liniji, na veriženju zapovrstnih enot. Tako je naglas lastnost, ki v neki sekvenci predstavlja opozicijo enot z naglasom in enot brez naglasa. Navadna enozložnica nima naglasa niti ni brez njega. Drugi zgled: jezik postavlja v opozicijo silabični fonem, se pravi, fonem, ki tvori zlog, ki funkcionira kot vrh zloga, in fonem, ki je brez te funkcije; ta opozicija silabičnih in asilabičnih fonemov kajpada deluje na osi sukcesivnosti; ni je brez dejanskega niza fonemov; je zgolj relacija med zapovrstnimi fonemi v tem nizu. Ločeno vzeti so fonemi brez te opozicije. Neposredno je razvidno, da ima količinska opozicija – opozicija dolgosti in kratkosti, opozicija dveh mor in ene more, opozicija linearnega in punktualnega – svojo neogibno oporo na osi sukcesivnosti. Skratka, fonem priklepajo na to os prozodične lastnosti. Torej bi bilo napačno gledati na fonem kot na enoto, nujno nezvedljivo na os sukcesivnosti. Tako samoglasniki z dvema morama jasno zavračajo podmeno, da na tej osi fonema ni mogoče razstaviti na manjše fonološke enote.

Dve mori dojamemo kot *en* fonem zato, ker jima na osi simulatnosti ustreza neka identičnost:

zaprt sprednji nezaokrožen		zaprt sprednji nezaokrožen		=		ī
ī	+	ī				ī

Več razločevalnih lastnosti pa dojamemo kot *en* fonem zato, ker jim na osi sukcesivnosti ustreza neka enotnost.

Mora je ireduktibilna, punktualna na osi sukcesivnosti; razločevalna lastnost pa je ireduktibilna, punktualna na osi simultano-sti. Drugače povedano, »mora« je enota, ki je ni mogoče razstaviti na manjše enote na osi *sukcesivnosti*, medtem ko je »razločevalna lastnost« enota, ki je ni mogoče razkrojiti na ožje enote na

osi *simultanosti*. Fonem je enota z dvema dimenzijama, ki je ni mogoče razstaviti na manjše dvodimenzionalne enote; razpolaga z dvema osema in je torej najmanjša fonološka enota z dvema osema.

Mnenje, da so fonem in, splošneje, jezikovni znak in ves jezik na sebi zunajčasovni, je upravičeno samo, če mislimo na *merljiv fizikalni čas*. Nasprotno pa ima čas kot relacija v sistemu jezikovnih vrednosti – od jezika v celoti do navadnega fonema – bistveno vlogo. Čeprav je saussurovski nauk razglašal, da ima znanost o jeziku opraviti z vrednostmi, ni upošteval, da v sistemu vrednosti tudi dejavnik čas postane vrednost. Zlasti čas kot funkcija jezika je konstitutivna vrednost jezika, je, skratka, jezikovna vrednost. Zasnovali smo model fonema. Prav s pomočjo tega modela smo lahko revidirali načelo linearnosti označevalca.

S pomočjo tega modela bi lahko podvrgli reviziji tudi načelo arbitrarnosti znaka. Poleg linearnosti je to drugo splošno načelo, ki ga Saussure prisoja vsakemu jezikovnemu znaku. Kako daleč nam lahko izbira fonemov, ki delujejo v jeziku, velja za arbitrarno? Kateri so notranji zakoni, ki uravnavajo razmerja med razločevalnimi lastnostmi, na primer, med petimi opozicijskimi lastnostmi francoskega soglasniškega sistema? Tu se najdemo pred prvimi in poslednjimi vprašanji ureditve fonoloških sistemov.

VI

Za začetek našega zadnjega pogovora o zvokih in smislu bi na hitro razgrnil bilanco prejšnjih predavanj. Zvoke je mogoče razumeti, razmejevati, klasificirati, razlagati samo iz zornega kota nalog, ki jih opravljajo v jeziku. Motorični, akustični in slušni opis fonične materije mora biti podrejen njeni strukturni analizi. Drugače povedano, *fonetika*, pomožna veda, mora biti postavljena v službo *fonologije*, ta pa je sestavni del lingvistike. Fonologija, ki je na začetku vse preveč izhajala iz mehaničnega in pritlikavega empirizma, podedovanega od zastarele fonetike, se poskuša vse bolj osvobajati. Treba je raziskati glasove govornice v razmerju s smislom, ki ga imajo, skratka, glasove kot označevalce, in predvsem osvetliti strukturo razmerja med glasovi in smislom. Z analizo foničnega vidika besede besedo razkrojimo na niz razločevalnih enot ali fonemov. Čeprav je fonem element v službi pomena, sam na sebi nima lastnega pomena. Od vseh drugih jezikovnih in nasploh semiotičnih vrednosti se razlikuje po tem, da ima samo negativno vsebino.

Fonem razpade na razločevalne lastnosti. Je sveženj teh lastnosti; navzlic zastarelim, a še zmeraj navzočim umevanjem je kompleksna entiteta: ne fonem, temveč vsaka izmed njegovih razločevalnih lastnosti je ireduktibilna in zgolj opozicijska entiteta. Vsak jezikovni znak se umešča na dve osi: os simultanosti in os sukcesivnosti. Fonem je najmanjša jezikovna enota z dvema osema. Razločevalne lastnosti se delijo na razred inherentnih

lastnosti, ki razpolagajo z osjo simultanosti, in razred prozodičnih lastnosti, ki zadevajo samo drugo os, os sukcesivnosti.

Ferdinand de Saussure je prisodil jezikovnemu znaku dve prvotni lastnosti in ju formuliral kot temeljni načeli. Analiza fonema, zlasti analiza kopice razločevalnih lastnosti v njem, nam veleva, da se odrečemo enemu od teh dveh načel, načelu »linearne narave označevalca«. Analiza fonemskega sistema nam omogoča tudi revizijo drugega načela, »arbitrarnosti znaka«. Po Saussuru je bil pionir splošne lingvistike v Ameriki William Dwight Whitney, v učbeniku *The Life and Growth of Language /Življenje in rast jezika/*, objavljenem 1875, prvi, ki je »umestil lingvistiko na njeno pravo os« s tem, da je poudaril arbitrarno naravo verbalnih znakov.

Temu načelu so začeli oporekati predvsem v zadnjih letih. Saussure uči (str.100), da ni označenec besede v nikakršnem notranjem razmerju z nizom fonemov, ki mu rabijo za označevalec: »Prav tako bi ga lahko predstavljal kakšen drug: dokaz so razlike v jezikih in sam obstoj različnih jezikov: označenec 'boeuf' (vol) ima za označevalec na eni strani meje *b-ö-f*, na drugi strani meje pa *O-k-s* (Ochs).« Ta teorija, ki izvira iz Whitneyjevega nauka, pa je v kričečem nasprotju z najbolj dragocenimi in najbolj produktivnimi idejami saussurovske lingvistike. Ta teorija nas poskuša prepričati, da imajo različni jeziki raznolične označevalce, ki ustrezajo skupnemu in neraznoličnemu označencu, vendar pa je prav Saussure v *Cours* upravičeno priznal, da se smisel besed spreminja od jezika do jezika. Meje besed *boeuf* in *Ochs* se ne ujemajo in Saussure sam navaja »razliko v vrednosti« med francoskim *mouton* in angleškim *sheep* (str.160). Ni smisla na sebi in za sebe, smisel je zmeraj del nečesa, kar nam rabi kot znak; zato, na primer, sploh interpretiramo smisel lingvističnega znaka, smisel besede. V jeziku ni niti označenca brez označevalca niti označevalca brez označenca.

Najgloblji izmed modernih francoskih lingvistov, Émile Benveniste, v študiji »Nature du signe linguistique« /Narava lingvističnega znaka/, objavljeni v prvem zvezku *Acta linguistica* (1939), ugovarja Saussuru, da »vez med označevalcem iz ozna-

čencem ni arbitrarna, ampak, nasprotno, *nujna*«. Z vidika francoskega jezika je označenec »boeuf« nujno identičen z označevalcem, s fonično množico *b-ö-f*. »Oba skupaj sta vtisnjena v mojega duha,« poudarja Benveniste, »zmeraj priključeta drug drugega. Med njima je tako tesno sožitje, da je koncept 'boeuf' kakor duša akustične podobe *b-ö-f*.«

Saussure se sklicuje na razlike med jeziki, v resnici pa vprašanja arbitrarne ali nujne vezi med označevalcem in označencem ne moremo rešiti drugače, kakor da se postavimo v dano stanje danega jezika. Spomnimo se bistroumnega navodila Saussura samega: »Nesmiselno bi bilo narisati panoramo Alp tako, da bi jo narisali z več vrhov Jure hkrati; panoramo je treba narisati z ene točke.« In z vidika svojega rodnega jezika bi se francoska kmetica iz Švice lahko upravičeno začudila: Kako morejo reči siru *Käse*, ko pa je *fromage* njegovo edino naravno ime?

V nasprotju s Saussurovo tezo je vez med označevalcem in označencem, drugače povedano, med nizom fonemov in smislom, nujna; toda edina nujna vez med obema stranema je asociacija, ki temelji na bližini, torej na vnanjem razmerju, medtem ko je asociacija, ki temelji na podobnosti (na notranjem razmerju), zgolj neobvezna. Slednja se kaže samo na robovih pojmovnega besednjaka, v onomatopoeičnih in ekspresivnih besedah kot ku ku, cik cak, škripati itn. Toda vprašanje notranjega razmerja med zvoki in smislom s tem še ni rešeno. Zaradi pomanjkanja časa se tega občutljivega in zapletenega vprašanja lahko samo dotaknemo. Rekli smo, da so razločevalne lastnosti, čeprav opravljajo pomembno funkcijo, brez pomena. Niti razločevalna lastnost sama zase niti sveženj razločevalnih lastnosti, skratka, fonem sam zase, ne pomeni nič. Niti nazalnost kot taka niti nazalni fonem ⟨n⟩ nima lastnega pomena.

Ta praznina pa teži k zapolnitvi. Notranjost vezi med zvoki in smislom besede povzroča pri govornih subjektih skušnjava, da bi vnanje razmerje dopolnili z notranjim, bližino s podobnostjo, z zasnutkom podobe. Zaradi nevropsiholoških zakonov sinestezije fonične opozicije evocirajo tudi razmerja z muzikalnimi, kromatičnimi, olfaktivnimi, taktilnimi in drugimi vtisi. Na primer, opo-

zicija svetlih in temnih fonemov lahko sugerira podobo svetlega in temnega, ostrega in oblega, drobnega in grobega, lahkotnega in težkega itn. Ta »fonetični simbolizem«, kakor ga je imenoval njegov raziskovalec Sapir, ta latentna notranja vrednost razločevalnih lastnosti oživi, brž ko najde odmev v smislu kakšne besede, v našem afektivnem ali estetskem odnosu do te besede, še zlasti do besed s polarnimi pomeni.

V pesniškem jeziku, kjer ima znak kot tak avtonomno vrednost, se ta simbolizem udejani in ustvari nekakšno spremljavo označenca. Češki besedi *den*, »dan«, in *noc*, »noč«, se zaradi opozicije svetlega in temnega vokalizma v pesništvu zlahka povezuje s kontrastom dnevne svetlobe in nočne teme. Mallarmé je tožil zaradi neskladja med zvoki in smislom v francoskih besedah *jour* (dan) in *nuît* (noč). A pesništvo lahko odpravi ta razkorak tako, da v okolje besede *jour* postavi besede s svetlimi samoglasniki in v okolje besede *nuît* besede s temnimi samoglasniki ali pa da vpelje semantične kontraste, ki se skladajo s kontrastom temnih in svetlih samoglasnikov, na primer, kontrast teže dneva in lahkotnosti noči.

Pri raziskovanju simbolične vrednosti fonemov v njihovi totalnosti tvegamo dvoumne in plehke interpretacije, saj je fonem kompleksna entiteta, sveženj razločevalnih lastnosti. Te so zgolj opozicijske narave in vsaka izmed njih, vzeta ločeno, je podvržena delovanju sinestezije, katere najizrazitejše dokaze nam nudi otroška govorica.

Za Whitneyja je vse v tvorbi jezikovnega znaka arbitrarno in naključno, vse, tudi izbira njegovih konstitutivnih elementov. S tem v zvezi Saussure pripominja: »Whitney gre predaleč, ko pravi, da so bili glasovni organi izbrani po golem naključju« in da »bi ljudje lahko prav tako izbrali gibe ali vizualne podobe namesto akustičnih«. Ženevski učitelj upravičeno ugovarja, da nam je glasovne organe »na neki način naložila narava«, hkrati pa ima v Saussurovih očeh ameriški lingvist prav v bistveni točki: »Jezik je konvencija in narava konvencionalnega znaka je indiferentna.« Ko Saussure in njegovi učenci razpravljajo o razmerjih med »statično in evolucijsko lingvistiko«, gredo vse do trditve, da v

znanosti govornice »naravne danosti nimajo mesta«, in razglašajo »vselej *naključno* naravo« vsakega stanja vsakega jezika, kakor tudi vsake spremembe, iz katere to stanje izhaja. Spisek razločevalnih elementov vsakega jezika naj bi bil zgolj kontingenten in katerega koli izmed teh elementov naj bi lahko nadomestil drug element, ki si ni s prvim prav nič materialno podoben, le da ima isto razločevalno vrednost, s katero je zraščan. Saussure ta tok dogajanja izenačuje z igro šaha, ki dopušča, da uničeno ali izgubljeno figuro nadomestimo s povsem drugačno figuro, s pogojem, da ji določimo isto vlogo v igri. Torej se postavlja vprašanje, ali je odbiranje razločevalnih lastnosti, ali je odbiranje fonemov v resnici čisto arbitrarno ali pa je to odbiranje, čeprav je izrazit družbeni pojav, vseeno – tako kot raba glasovnega aparata – »na neki način naložila narava«.

Pokazali smo, da so razločevalne lastnosti fonemov dosledno opozicijske entitete. Od tod izhaja, da ni razločevalna lastnost v fonološkem sistemu nikdar izolirana. Po naravi, zlasti logični naravi opozicij, vsaka izmed teh lastnosti implicira hkratno prisotnost nasprotna lastnosti v istem sistemu; dolgost ne more obstajati brez kratkosti, diskontinuiteta ne brez kontinuitete, akutnost ne brez gravisnosti in vice versa. Dualnost opozicijskih členov torej ni arbitrarna, ampak nujna. Tudi opozicija sama ni v fonološkem sistemu nič bolj izolirana. Opozicije razločevalnih lastnosti so vzajemne, se pravi, obstoj ene opozicije implicira, dopušča ali izključuje soobstoj take ali drugačne druge opozicije v istem fonološkem sistemu, tako kot prisotnost neke razločevalne lastnosti implicira nujno ali vsaj verjetno prisotnost ali odsotnost takih ali drugačnih drugih razločevalnih lastnosti v istem fonemu. Tudi tu je okvir arbitrarnosti zelo ozek.

Poleg tipološkega proučevanja sistemov najrazličnejših jezikov sveta je tu še strukturna analiza jezika v nastajanju – analiza otroške govornice in njenih splošnih zakonov – in, po drugi strani, analiza govornice v dezintegraciji – afazije – ki nam omogoča osvetliti selekcijo fonemov, razločevalnih lastnosti in njihovih medsebojnih razmerij, vse bolj ožiti poglobljena načela te selekcije ter medsebojne odvisnosti in slednjič ugotoviti in razložiti

ŠEST PREDAVANJ O ZVOKU IN SMISLU

univerzalne zakone fonološke strukture jezikov sveta. Sistematično preiskovanje načina rabe fonoloških sredstev za tvorbo gramatičnih oblik, zasnovano v Baudouinovi in Praški šoli z imenom »morfonologija«, lahko postavi neogibni most med proučevanjem zvoka in proučevanjem smisla z upoštevanjem lestvice lingvističnih ravni in njihovih nepredpisljivih posebnosti.

*DVA VIDIKA JEZIKA
IN DVE VRSTI AFAZIČNIH MOTENJ*

1954

TWO ASPECTS OF LANGUAGE
AND TWO TYPES OF APHASIC DISTURBANCES

Prevedla Zoja Skušek.

Napisano v Easthamu, Cape Cod, leta 1954, in natisnjeno kot drugi del *Fundamentals of Language*, Haag, 1956, v nekoliko spremenjeni različici in s posvetilom Raymondu de Saussuru pa v knjigi *Language: an Enquiry into its Meaning and Function*, New York, 1957.

I. LINGVISTIČNI PROBLEMI AFAZIJE

Če je afazija jezikovna motnja, kakor izraz sam nakazuje, potem morata vsak opis in klasifikacija afazičnih sindromov začeti z vprašanjem, kateri vidiki jezika so oškodovani pri različnih vrstah takih motenj. Tega problema, ki se ga je že davno lotil Hughlings Jackson¹, ne moremo rešiti brez sodelovanja profesionalnih jezikoslovcev, ki poznajo strukturo in delovanje jezika.

Če hočemo ustrezno proučevati kateri koli zastoj v komunikacijah, moramo najprej razumeti naravo in strukturo posebnega načina komunikacije, ki je prenehal delovati. Lingvistika se ukvarja z jezikom v vseh njegovih vidikih – z jezikom v delovanju, z jezikovnimi naplavinami², z jezikom v nastajanju, jezikom v razkrajanju.

Danes nekateri psihopatologi pri raziskovanju jezikovnih motenj pripisujejo velik pomen lingvističnim problemom³; najboljše sodobne raziskave afazije so se dotaknile nekaterih izmed

¹ Hughlings Jackson, raziskave o poškodbah govora (ponatisnil in komentiral H. Head), *Brain*, XXXVIII, 1915.

² E. Sapir, *Language*, New York, 1921, 7. pogl.: »Language as a historical product; drift«.

³ Gl., na primer, diskusijo o afaziji v *Nederlandsche Vereeniging voor Phonetische Wetenschappen* s prispevki jezikoslovca J. van Ginnekena in dveh psihiatrov, F. Grewela in V. W. D. Schenka: *Psychiatrische en Neurologische Bladen*, XLV, 1941, str. 1035 ss.; in še: F. Grewel, »Aphasie en linguïstiek«, *Nederlandsch Tijdschrift voor Geneeskunde*, XCIII, 1949, str. 726 ss.

teh vprašanj.⁴ V večini primerov pa se še zmerom ne menijo za utemeljeno zahtevo, da naj bi lingvist sodeloval pri raziskavah afazije. Na primer: avtor nove knjige, ki se zvečine ukvarja z zapletenimi in težavnimi problemi otroške afazije, vabi k sodelovanju razne discipline in kliče na pomoč otolaringologe, pediatre, avdiologe, psihiatre in vzgojitelje; mimo lingvistične znanosti pa gre molče, kot da bi motnje v govorni zaznavi ne imele nikakršne zveze z jezikom.⁵ To, da je knjiga spregledala lingvistiko, je še toliko bolj obžalovanja vredno, ker je njen avtor direktor Klinike za otroški sluh in afazijo pri Northwestern University, ki ima v svojih lingvističnih vrstah Wernerja F. Leopolda, zdaleč najboljšega ameriškega strokovnjaka za otroški govor.

Tudi jezikoslovci so odgovorni za zamudo pri skupnem raziskovanju afazije. Nihče se ni lotil tega, da bi s stališča afazije nadrobno opazoval otroke različnih dežel skoz jezikovno optiko. Prav tako ni s stališča lingvistike nihče poskušal na novo interpretirati in sistematizirati najrazličnejših kliničnih podatkov o različnih vrstah afazije. To je še toliko bolj presenetljivo, ker je – na eni strani – fantastični napredek strukturalne lingvistike raziskovalce oskrbel z učinkovitimi sredstvi in metodami za študij verbalne regresije, na drugi strani pa lahko afazični razpad besednega vzorca nudi jezikoslovcu nove poglede v splošne zakone jezika.

Uporaba čistih lingvističnih meril pri interpretaciji in klasifikaciji afazičnih dejstev lahko bistveno prispeva k poznavanju jezika in jezikovnih motenj, seveda če bodo jezikoslovci, ko bodo operirali s psihološkimi in nevrološkimi podatki, še naprej tako skrbni in previdni, kot so na svojem tradicionalnem področju. Najprej se morajo seznaniti s tehničnimi izrazi in pripomočki medicinskih disciplin, ki se ukvarjajo z afazijo; potem morajo skrbno lingvistično analizirati klinične opise primerov; in nazadnje, morali bi sami delati z afazičnimi bolniki, zato da bi se

⁴ A. R. Luria, *Travmatičeskaja afazija*, Moskva 1947; Kurt Goldstein, *Language and Language Disturbances*, New York, 1948; André Ombredane, *L'aphasie et l'élaboration de la pensée explicite*, Pariz, 1951.

⁵ H. Myklebust, *Auditory Disorders in Children*, New York, 1954.

primeru približali neposredno in ne zgolj skoz reinterpretacijo vnaprej pripravljenih poročil, ki so bila že od začetka popolnoma drugače zamišljena in izdelana.

Obstaja pa raven afazičnih pojavov, kjer je v zadnjih dvajsetih letih prišlo do presenetljivega soglasja med tistimi psihiatri in jezikoslovci, ki so se ukvarjali s temi problemi, namreč dezintegracija glasovnega vzorca.⁶ Ta razpad kaže neverjetno pravilno časovno urejenost. Pokazalo se je, da je afazična regresija zrcalna podoba otrokovega učenja govornih glasov: otrokov razvoj odslikava v nasprotni smeri. Še več, primerjava med otroškim govorom in afazijo nam omogoča, da vzpostavimo več zakonov implikacije. Iskanja tega reda učenja in izgube ter splošnih zakonov implikacije ne moremo omejiti na fonemski vzorec, raztegniti ga moramo tudi na gramatični sistem. V tej smeri je znanih le nekaj preliminarnih poskusov, in ta prizadevanja zaslužijo, da jih nadaljujemo.⁷

⁶ Afazično osiromašenje glasovnega vzorca so opazovali in se z njim ukvarjali jezikoslovka Marguerite Durand skupaj s psihopatologoma Th. Alajouaninom in A. Ombredanom (v skupnem delu *Le syndrome de désintégration phonétique dans l'aphasie*, Pariz, 1939) in R. Jakobson (prvi koncept, ki sem ga prebral na Mednarodnem lingvističnem kongresu v Bruslju leta 1939 – gl. Trubetzkoy, *Principes de phonologie*, Pariz, 1949, ss. 317-379 – sem pozneje razvil v osnutek »Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze«, *Uppsala Universitets Årsskrift*, 1942:9; obe študiji sta ponatisnjeni v *Selected Writings*, I, Haag, 1962, ss. 328–401).

⁷ Z nekaterimi gramatičnimi motnjami so se na bonski univerzitetni kliniki skupaj ukvarjali jezikoslovec G. Kandler in zdravnik F. Panse in A. Leischner: gl. njihovo poročilo *Klinische und sprachwissenschaftliche Untersuchungen zum Agrammatismus*, Stuttgart, 1952.

II. DVOPLASTNA NARAVA JEZIKA

Govor implicira selekcijo nekaterih lingvističnih entitet in njihovo kombinacijo v bolj zapletene lingvistične enote. Na leksični ravni je to neposredno očitno: govorec izbira besede in jih povezuje v stavke v skladu s sintaktičnim sistemom jezika, ki ga govori; stavki se potem povezujejo v izjave. Toda govorec pri izbiri besed nikakor ni svoboden: (z izjemo redkih pravih neologij) mora izbirati iz leksične zaloge, ki je skupna njemu in njegovemu naslovljencu. Komunikološki projektant se mora pravilno lotiti bistva govornega dogodka, kadar domneva, da imata govorec in poslušalec v optimalni izmenjavi na voljo bolj ali manj isti »register vnaprej izdelanih predstav«: pošiljalec besednega sporočila izbere eno izmed »vnaprej zamišljenih možnosti«, za naslovnika pa se predpostavlja, da se bo odločil za enako izbiro iz iste zbirke »možnosti, ki so že predvidene in za katere je že poskrbljeno«. ⁸ Učinkovitost govornega dogodka tako zahteva, da udeleženca uporabljata skupen kod.

»Did you say *pig* or *fig*?« je vprašala mačka. ‚I said *pig*,‘ je odvrnila Alica. ⁹ V tej izjavi mačji naslovljenec poskuša uganiti

⁸ D. M. MacKay, »In search of basic symbols«, *Cybernetics, Transactions of the Eighth Conference*, New York, 1952, str. 183.

⁹ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 6. pogl. /Slovenski prevod *Alice v čudežni deželi*, MK, 1983, zaradi specifičnosti te analize ni uporaben. Op. prev./

jezikovno izbiro pošiljatelja. V skupnem kodu mačke in Alice, t. j., v pogovorni angleščini, lahko razlika med netrajnim in trajnim glasom – če vse drugo ostane enako – spremeni pomen sporočila. Alice je uporabila razločevalno potezo netrajni vs. trajni glas, zavrgla zadnjega in izbrala prvega od obeh nasprotnih glasov; v istem govornem dejanju je kombinirala to rešitev z nekaterimi drugimi hkratnimi potezami, uporabila gravisnost in napetost glasu ⟨p⟩ v nasprotju z akutnostjo glasu ⟨t⟩ in laksnostjo glasu ⟨b⟩. Takoj so se vsi ti atributi povezali v snop razločevalnih potez, v tako imenovani fonem. Za fonemom ⟨p⟩ sta stala fonema ⟨i⟩ in ⟨g⟩, ki sta tudi sama snopa hkrati proizvedenih razločevalnih potez. Součinkovanje hkratnih entitet in poveza va zaporednih entitet pa sta načina, kako govorci kombinirajo jezikovne sestavine.

Niti snopov, kakršna sta ⟨p⟩ in ⟨f⟩, in ne nizov snopov, kakršna sta ⟨pig⟩ ali ⟨fig⟩, si ni izmislil govorec, ki jih uporablja. Prav tako se ne moreta niti razločevalna poteza »trajni glas vs. netrajni« in ne fonem ⟨p⟩ pojaviti zunaj konteksta. Poteza netrajnosti nastopa skupaj z nekaterimi drugimi součinkujočimi potezami in seznam kombinacij teh potez v foneme, kakršni so ⟨p⟩, ⟨b⟩, ⟨t⟩, ⟨d⟩, ⟨k⟩, ⟨g⟩ itn., je omejen z jezikovnim kodom. Kod zariše meje možnim kombinacijam fonema ⟨p⟩ z drugimi fonemi, ki stojijo pred/za njim; in samo del dopustnih fonemskih sekvenc je v resnici uporabljen v leksični zalogi nekega jezika. Četudi so druge kombinacije fonemov teoretsko možne, je govorec po pravilu zgolj uporabnik besed, ne pa njihov ustvarjalec. Ko se srečamo z individualnimi besedami, pričakujemo, da so kodirane enote. Če hočemo razumeti besedo *nylon*, moramo poznati pomen, ki ga tej vokabuli pripisuje leksični kod moderne angleščine.

V vsakem jeziku so tudi kodirane skupine besed, ki jim pravimo fraze. Pomena idioma *how do you do* ne moremo uganiti, če seštevamo pomene leksičnih sestavin, ki jih idiom vsebuje; celota ni enaka vsoti delov. Skupine besed, ki se glede tega vedejo kot posamične besede, so sicer pogoste, pa vendar le marginalne. Da bi razumeli veliko večino besednih skupin, moramo poznati samo besede, ki jih sestavljajo, in sintaktična

pravila, ki jih povezujejo. Znotraj teh omejitev pa lahko svobodno postavljamo besede v nove kontekste. Ta svoboda je kajpada relativna in pritisk veljavnih klišejev na našo izbiro kombinacij je močan. Toda svobode, da lahko ustvarjamo nove kontekste, ne moremo zanikati, pa čeprav je statistična verjetnost, da se bodo pojavili, relativno majhna.

V kombinaciji jezikovnih enot je potemtakem široka paletjača svobode. Pri kombinaciji razločevalnih potez v foneme pa te svobode individualni govorec nima: kod je že vzpostavil vse možnosti, ki jih lahko uporabimo v nekem jeziku. Svoboda kombiniranja fonemov v besede je zakoličena; omejena na marginalno ustvarjanje novih besed. Pri oblikovanju stavkov z besedami je govorec manj omejen. In nazadnje, delovanje prisilnih sintaktičnih pravil pri kombiniranju stavkov v izjave čisto preneha in svoboda vsakega individualnega govorca, da ustvari nove kontekste, se močno poveča, četudi tudi tukaj ne smemo prezreti številnih stereotipnih izjav.

Vsak jezikovni znak zahteva dva načina urejanja.

1. Kombinacijo. Vsak znak je narejen iz sestavnih znakov in/ali nastopa samo v kombinaciji z drugimi znaki. To pomeni, da vsaka jezikovna enota ob enem in istem času rabi za kontekst preprostejšim enotam in/ali najde svoj kontekst v bolj zapleteni jezikovni enoti. Tako vsako grupiranje jezikovnih enot enote povezuje v višjo enoto: kombinacija in kontekstualiziranje sta dve strani iste operacije.

2. Selekcijo. Izbira med alternativami implicira možnost, da eno nadomestimo z drugo, s tako, ki je ekvivalentna prejšnji v enem vidiku in različna od nje v drugem. Selekcija in substitucija sta v resnici dve strani iste operacije.

Ferdinand de Saussure se je jasno zavedal, kako temeljno vlogo imata v jeziku ti operaciji. Pa vendar je med obema variacijama kombinacij – součinkovanjem in povezavo – ženevski jezikoslovec priznaval samo zadnjo, časovno sekvenco. Četudi je fonem pravilno dojel kot množico součinkujočih razločevalnih potez (*éléments différentiels des phonèmes*), je učenjak nasedel tradicionalnemu mnenju o linearni naravi jezika, »*qui exclut la*

possibilité de prononcer deux éléments à la fois.¹⁰

Načina ureditve, ki smo ju opisali kot kombinacijo in selekcijo, je F. de Saussure določil tako, da je za prvega ugotovil, da »je *in praesentia*: temelji na dveh ali več terminih, ki so skupaj navzoči v dejanskem nizu«, medtem ko drugi »povezuje termine *in absentia* kot člene virtualnih mnemičnih nizov«. Se pravi, selekcija (in potemtaka tudi substitucija) se ukvarja z entitetami, ki so skupaj povezane v kodu, ne pa v sporočilu, medtem ko so pri kombinaciji entitete povezane v obeh, v kodu in sporočilu, ali pa samo v realnem sporočilu. Naslovljenec ve, da je izjava (sporočilo) kombinacija sestavnih delov (stavkov, besed, fonemov itn.), izbranih iz zaloge vseh možnih sestavnih delov (koda). Deli konteksta so v odnosu bližine, medtem ko so znaki v substitucijski množici povezani z različnimi stopnjami podobnosti, ki se giblje med ekvivalentostjo sinonimov in skupnim jedrom antonimov.

Ti operaciji dasta vsakemu jezikovnemu znaku dve množici interpretantov, če naj uporabim učinkovit koncept, ki ga je vpeljal Charles Sanders Peirce¹¹: znak pojasnjujeta dve referenci – ena rfa kod in druga na kontekst, naj je kodiran ali ne, in znak je na vsakega izmed teh načinov povezan z drugo množico jezikovnih znakov: s pomočjo alternacije v prvem primeru in s pomočjo uvrstitve v drugem. Pomensko enoto lahko nadomestimo z drugimi, z bolj eksplicitnimi znaki istega koda, in s tem razkrijemo njen splošni pomen, medtem ko njen kontekstualni pomen določa njena povezava z drugimi znaki v isti sekvenci.

Sestavni deli vsakega sporočila so nujno v notranjem razmerju s kodom in v zunanem razmerju s sporočilom. Jezik ima v svojih različnih vidikih opraviti z obema načinoma razmerja. Če si ljudje izmenjujejo sporočila ali če komunikacija enostransko poteka od pošiljalca k naslovljencu, mora med udeleženci vsakega govornega dogodka obstajati nekakšna bližina, ki naj zagotovi prenos sporočila. Prostorsko in pogosto tudi časovno ločitev

¹⁰ F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, 2. ponatis, Pariz, 1922, str. 68 ss. in 170 ss.

¹¹ C. S. Peirce, *Collected Papers*, II in IV, Cambridge, Mass., 1932, 1934.

med dvema individuoma, pošiljalcem in naslovljencem, premošča notranje razmerje: zagotovo obstaja nekakšna ekvivalentnost med simboli, ki jih uporablja pošiljalec, in tistimi, ki jih pozna in interpretira naslovljenec. Sporočilo, ki take ekvivalence nima, je odveč: četudi naslovljenca doseže, ga ne zadene.

III. MOTNJE NA OSI PODOBNOSTI

Govorne motnje kajpada lahko različno močno vplivajo na človekovo zmožnost kombinacije jezikovnih enot in selekcije med njimi, in vprašanje, katera izmed teh operacij je močnejše poškodovana, je izjemnega pomena pri opisu, analizi in klasificiranju raznih oblik afazije. Ta dihotomija je nemara plodnejša kakor pa klasično razlikovanje med emisivno in receptivno afazijo, ki kaže na to, katera izmed obeh funkcij v govorni izmenjavi, v kodiranju ali dekodiranju besednega sporočila, je posebej prizadeta (z njo se v tej razpravi ne bomo ukvarjali).

Head je poskusil klasificirati primere afazije v jasno določene skupine¹², vsaki izmed teh različic je določil »ime, izbrano zato, da bi označevalo najbolj izrazito napako v rokovanju z besedami in stavki v njihovem razumevanju« (str. 412). V skladu s to zasnovno razlikujemo dva temeljna tipa afazije – odvisno od tega, ali je glavna nezmožnost v selekciji in substituciji, pa relativna stabilnost pri kombinaciji in kontekstuiranju, ali pa narobe, da je glavna nezadostnost v kombinaciji in kontekstuiranju, pa relativna retencija pri normalni selekciji in substituciji. Ko bom opisoval ta nasprotna vzorca afazije, bom zvečine uporabljal Goldsteinove podatke.

Za afazike prvega tipa (nezmožnost selekcije) je kontekst nujen in odločujoč dejavnik. Kadar tak bolnik naleti na drobce besede ali stavka, jih brez težav dopolni. Njegov govor je zgolj

¹² H. Head, *Aphasia and Kindred Disorders of Speech*, I, New York, 1926.

reakcijski: zlahka nadaljuje konverzacijo, le s težavo pa začne dialog: kadar je naslovljenec sporočila ali misli, da je, lahko odgovori realnemu ali izmišljenemu pošiljalcu. Še zlasti težko je zanj izgovarjati ali celo razumeti tako zaprt diskurz, kakršen je monolog. Bolj ko so njegove izjave odvisne od konteksta, bolje se znajde s svojo besedno nalogo. Čuti se nesposobnega, da bi izgovoril stavek, ki ne odgovarja niti na namig sogovornika niti na situacijo, v kateri je. Stavka »Dežuje« ne more izgovoriti, če ne vidi, da v resnici dežuje. Bolj ko je izjava zavita v besedni ali neubesedeni kontekst, več je možnosti, da jo bo ta vrsta bolnikov uspešno izgovorila.

In naprej, bolj ko je beseda odvisna od drugih besed v istem stavku in bolj ko se nanaša na sintaktični kontekst, manj jo prizadenejo govorne motnje. Zato so besede, ki so sintaktično podrejene z gramatičnim ujemanjem in podrejenostjo, bolj trdovratne, medtem ko glavni agent stavka, ki si podreja druge, namreč subjekt, navadno izpade. Ker je začetek bolnikova glavna težava, je jasno, da mu bo spodletelo prav na startu, ki je temeljni kamen stavčnega vzorca. Pri tej vrsti jezikovnih motenj afazik koncipira stavke kot eliptična nadaljevanja, izhajajoča iz stavkov, ki jih je šam izgovoril poprej ali za katere si umišlja, da jih je izgovoril, ali izhajajoča iz stavkov, ki jih je dobil od drugega partnerja v pogovoru; ta je lahko realen ali izmišljen. Ključne besede so lahko opuščene ali pa jih izpodrinejo abstraktni anaforični nadomestki.¹³ Kot je opazil Freud, francoski afaziki v svojem govoru specifičen samostalnik nadomeščajo s kakšnim zelo splošnim, denimo, z *machin, chose*.¹⁴ V dialektalnem nemškem primeru »amnezične afazije«, ki ga je opisal Goldstein (str. 246 ss.), je bolnik vse nežive samostalnike zamenjal z *Ding* 'stvar' in *Stückel* 'kos', z izrazom *überfahren* 'izvršiti, izvajati' pa tiste glagole, ki jih je bilo mogoče ugotoviti iz konteksta ali okoliščin in ki so se mu zato zdeli odveč.

Besede, ki so inherentno povezane s kontekstom, kot zaimki

¹³ Gl.: L. Bloomfield, *Language*, New York, 1933, 15. pogl.: Substitution.

¹⁴ S. Freud, *On Aphasia*, London, 1953, str. 22.

in zaimenski prislovi, in besede, ki zgolj oblikujejo kontekst, kot vezniki in pomožniki, so zlasti primerne, da se ohranijo. Za zgled naj navedemo značilno izjavo nemškega pacienta, ki jo je posnel Quensel, citiral pa Goldstein (str. 302):

»Ich bin doch hier unten, na wenn ich gewesen bin ich wees nicht. we das, nu wenn ich, ob das nun doch, noch, ja. Was Sie her, wenn ich. och ich weess nicht, we das hier war ja...«

Kritična faza te vrste afazije potemtakem prizanese samo okvirju, samo vezivu komunikacije.

V teoriji jezika so že od zgodnjega srednjega veka vztrajnc ponavljali, da beseda brez konteksta nima pomena. Vrednost te trditve pa velja zgolj za afazijo ali, natančneje, za eno vrstc afazije. V patoloških primerih, o katerih razpravljamo, izolirana beseda v resnici ne pomeni nič drugega kot »bla, bla«. Kot sc pokazali številni poskusi, je za take bolnike ista beseda, ki se pojavi v dveh različnih kontekstih, popolnoma homonimna. Kei razlikujejo se vokable prinašajo več informacije kot homonimi. nekateri bolniki, ki bolujejo za to vrsto afazije, radi nadomestijc kontekstne različice ene besede z različnimi termini, izmed kate- rih je vsak značilen za svoje okolje. Tako Goldsteinov bolnik n nikoli izgovoril besede *knife* /nož/ same, pač pa je nož v skladu z njegovo uporabo in okoljem imenoval zdaj *šilček*, zdaj *lupilec jabolk*, *nož za kruh*, *nož-in-vilice* (str. 62); tako je beseda *nož* iz svobodne oblike, ki se lahko pojavlja sama, postala vezana oblika.

»Lepo stanovanje imam, vežo, spalnico, kuhinjo,« je reke Goldsteinov bolnik. »So še velika stanovanja, samci živijo samc v zadnjem delu.« Bolj eksplicitna oblika, besedna skupina *neporočeni ljudje*, bi lahko nadomestila *samce*, toda govorec je izbra ta enobesedni izraz. Ko so ga večkrat vprašali, kaj je samec bolnik ni odgovoril in je bil »očitno zmeden« (str. 270). Odgo vor kot »samec je neporočen moški« ali »neporočen moški je samec« bi bil enačbena predikacija in potemtakem projekcija substitucijske množice iz leksičnega koda angleškega jezika v kontekst tega konkretnega sporočila. Ekvivalentna izraza posta

neta korelativna dela stavka in ju potem poveže bližina. Bolnik je znal izbrati ustrezen izraz *samec*, kadar ga je utemeljeval kontekst vsakdanjega pogovora o »samskih stanovanjih«, ni pa bil zmožen predmeta stavka izraziti s substitucijsko množico *samec* = *neporočen moški*, ker je bila prizadeta zmožnost za samostojno selekcijo in substitucijo. Enačbeni stavek, ki so ga zaman zahtevali od bolnika, ima eno samo informacijo: »samec‘ pomeni neporočenega moškega« ali »neporočenemu moškemu pravimo ‚samec‘«.

Enaka težava nastane, če bolnika naprosimo, naj imenuje predmet, na katerega izpraševalec pokaže s prstom ali pa mu ga dá v roke. Afazik, ki ima substitucijsko napako, izpraševalčevega kazalnega ali dajalnega giba ne bo nadomestil z imenom predmeta, na katerega izpraševalec kaže. Namesto da bi rekel »To je [Temu pravimo] svinčnik«, bo le dodal eliptično pripombo o njegovi uporabnosti: »Za pisanje«. Če je eden izmed sinonimičnih znakov navzoč (na primer, beseda *samec* ali kazanje na svinčnik), potem drugi znak (denimo, fraza *neporočen moški* ali *svinčnik*) postane redundanten in zatorej odveč. Za afazika sta oba znaka v komplementarni distribuciji: če enega uporabi izpraševalec, potem se bolnik izogne njegovemu sinonimu: »Vse razumem« ali »Ich weiss es schon« je njegova značilna reakcija. Prav tako tudi podoba predmeta povzroči, da bolnik opusti njegovo ime: slikovni znak je izrinil besedni znak. Ko so Lotmarjevemu pacientu pokazali podobo kompasa, je odgovoril: »Da, to je ... vem, kam spada, ne morem se spomniti tehničnega izraza ... Da ... za kazanje smeri ... magnet kaže na sever.«¹⁵ Taki bolniki ne morejo, kot bi rekel Peirce, presedlati z indeksa ali ikone k ustreznemu besednemu simbolu.¹⁶

Celo to, da bi bolnik kratko malo ponovil besedo, ki jo je izgovoril izpraševalec, se mu zdi nepotrebno redundantno, in kljub napotkom je ne more ponoviti. Ko so Headovemu pacientu

¹⁵ F. Lotmar, »Zur Pathophysiologie der erschwerten Wortfindung bei Aphasischen«, *Schweiz. Archiv für Neurologie und Psychiatrie*, XXXV, 1933, str. 104.

¹⁶ C. S. Peirce, »The icon, index and symbol«, *Collected papers*, II, Cambridge, Mass., 1932.

rekli, naj ponovi »Ne«, je rekel: »Ne, ne vem, kako naj to storim.« Medtem ko je spontano uporabil besedo v kontekstu odgovora (»Ne, ne...«), pa ni mogel uporabiti najčistejše oblike enačbene predikacije, tautologije $a=a$: »ne« je »ne«.

Eden pomembnih doneskov simbolne logike k znanosti o jeziku je njeno poudarjanje razlike med jezikom–objektom in metajezikom. Ali kot pravi Carnap: »Če hočemo govoriti o katerem koli jeziku–objektu, potrebujemo metajezik.«¹⁷ Na teh različnih ravneh jezika lahko uporabljamo isto jezikovno zalogo; tako lahko govorimo v angleščini (kot metajeziku) o angleščini (kot jeziku–objektu) in interpretiramo angleške besede in stavke s pomočjo angleških sinonimov, opisnih izrazov in parafraz. Take operacije, ki jim logiki pravijo metalingvistične, kajpada niso njihova izmišljija: niso omejene na področje znanosti, še več, dokazano so integralni del naših vsakdanjih jezikovnih dejavnosti. Udeleženci v dialogu velikokrat preskusijo, ali uporabljajo isti kod. »Mi slediš? Veš, kaj mislim?« vpraša govorec ali pa poslušalec sam vpade v besedo s »Kaj s tem misliš?« Ko potem pošiljalec sporočila zamenja problematični znak s kakšnim drugim znakom iz istega jezikovnega koda ali s celo skupino tega koda, si prizadeva, da bi bilo sporočilo dekoderju dostopnejše.

Interpretacija enega lingvističnega znaka s pomočjo drugih, z nekaterih vidikov homogenih znakov je metalingvistična operacija, ki ima bistveno vlogo tudi pri otroškem učenju jezika. Novejša opazovanja so odkrila, kako pomemben delež ima pri besednem vedenju predšolskih otrok pogovor o jeziku.¹⁸ Uporaba metajezika je nujna tako za učenje jezika kot za njegovc normalno delovanje. Afazična napaka v »zmožnosti poimenovanja« je natanko izguba metajezika. Primeri enačbenih predikacij, ki so jih zgoraj navedeni bolniki zaman iskali, so metajezikovne propozicije, ki se nanašajo na angleščino. Njihovo eksplisitnc

¹⁷ R. Carnap, *Meaning and Necessity*, Chicago, 1947, str. 4.

¹⁸ Gl. imenitne študije A. Gvozdeva: »Nabljudenija nad jazykom malen'ki detej«, *Russkij jazyk v sovetskoj škole*, 1929; *Usvoenie rebenkom zvukovo storony russkogo jazyka*, Moskva, 1948; in *Formirovanie u rebenka grammatičeskoj stroja russkogo jazyka*, Moskva, 1949.

besedilo bi bilo: »V kodu, ki ga uporabljamo, sta beseda ‚samec‘ in opisni izraz ‚neporočen moški‘ ekvivalentna.«

Tak afazik ne more z besede preskakovati ne na njene sinonime ali opisne izraze in ne na njene heteronime, tj. ekvivalentne izraze v drugih jezikih. Izguba bilingvizma in omejena uporaba enega samega dialekta enega samega jezika je simptomatično znamenje te motnje.

Po starem, toda trmastem predsodku naj bi bil način, kako posamezni individuum govori ob nekem določenem trenutku, tako imenovani idiolekt, edina konkretna jezikovna realnost. Pri razpravi o tem umevanju so se pokazali tile ugovori:

Kdor govori z drugim človekom, poskuša zavestno ali nehote uporabljati splošen besednjak: bodisi zato, da bi ugajal, bodisi kratko malo zato, da bi ga naslovljenec razumel, ali, nazadnje, da bi naslovljenca zdramil, uporablja njegove izraze. V jeziku ni zasebne lastnine: vse je podružljivo. Tako kot vsaka oblika občevanja tudi besedna menjava zahteva vsaj dva komunikatorja, in idiolekt je potemtakem precej izkrivljena izmišljija.¹⁹

Ta trditev pa vendarle zahteva en zadržek: za afazika, ki je izgubil zmožnost preskakovanja iz koda v kod, postane »idiolekt« v resnici edina jezikovna realnost. Dokler govora nekoga drugega ne razume kot sporočilo, namenjeno njemu v njegovem lastnem besednem vzorcu, čuti tako, kot je povedal Hemphilov in Stenglov pacient: »Popolnoma jasno vas slišim, toda ne morem razumeti, kaj pravite... Slišim vaš glas, ne pa besed... Vaš glas se ne izraža.«²⁰ Izjavo nekoga drugega ima za latovščino ali vsaj za neznan jezik.

Kot smo že povedali, sestavine konteksta povezujeta zunanje razmerje konteksta in notranji odnos podobnosti, ki je podlaga substitucijske množice. Zato za afazika, ki ima prizadeto substitucijo in nepoškodovano zmožnost kontekstuiranja, operacije, kjer gre za podobnost, podležejo operacijam, ki temeljijo na

¹⁹ »Results of the Conference of Anthropologists and Linguists«, *Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics*, VIII, 1953, str. 15.

²⁰ R. E. Hemphil in E. Stengel, »Pure word deafness«, *Journal of Neurology and Psychiatry*, III, 1940, ss. 251–262.

bližini. Lahko bi rekli vnaprej, da v teh razmerah vsako semantično grupiranje prej vodi prostorska ali časovna bližina kot pa podobnost. Goldsteinovi preskusi pravzaprav potrjujejo taka pričakovanja: ko so žensko bolnico te vrste naprosili, naj imenuje nekaj imen živali, jih je naštela v istem zaporedju, kakor jih je videla v živalskem vrtu; čeprav je dobila navodila, naj nekatere predmete razvrsti glede na barvo, velikost in obliko, jih je, prav tako, razmestila na podlagi njihove prostorske bližine kot domače predmete, službene materiale itn. in upravičila to grupiranje tako, da je omenila izložbo, kjer »ni pomembno, kaj stvari so«, tj., ni nujno, da so podobne (str. 61 ss., 263 ss.). Prav ta bolnica je zlahka naštela osnovne barve – rdečo, rumeno, zeleno in modro – a teh imen ni hotela razširiti z odtenki (str. 268 ss.), saj po njenem besede ne morejo sprejeti dodatnega, prenesenega pomena, ki je s podobnostjo povezan z njihovim prvotnim pomenom.

Strinjati se moramo z Goldsteinovo opombo, da bolniki te vrste »hlastajo za besedami v njihovem dobesednem pomenu, ne moremo pa jih pripraviti do tega, da bi razumeli metaforično naravo teh istih besed« (str. 270). Kljub temu pa bi neupravičeno posploševali, če bi domnevali, da je zanje figurativni govor popolnoma nerazumljiv. Afaziki, katerih selektivne zmožnosti so bile prizadete, med obema nasprotnima figurama govora, metaforo in metonimijo, na široko uporabljajo metonimijo, ki temelji na bližini. *Vilice* zamenjajo z *nožem*, *mizo* ali *lučjo*, *dim* s *pipo*, *jesti* s *toasterjem*. Head je opisal značilen primer:

Ko se ni mogel spomniti imena za »črno«, ga je opisal kot »Kar storite za mrtve«; to je potem skrajšal na »mrtev« (I, str. 198).

Take metonimije lahko označimo kot projekcije z linije običajnega konteksta na linijo substitucije in selekcije: znak (tj. *vilice*), ki navadno nastopa skupaj z drugim znakom (tj. *nožem*), je mogoče uporabiti namesto tega znaka. Fraze kot »nož in vilice«, »namizna svetilka«, »dim iz pipe« so sprožile metonimije *vilice*, *miza*, *dim*: na razmerju med uporabnostjo predmeta (toast) in sredstvi za njegovo proizvodnjo temelji metonimija

jesti za toaster. »Kdaj človek nosi črno?« – »Kadar žaluje za mrtvimi«: namesto da bi imenoval barvo, označi priložnost, ko to barvo navadno rabimo. Beg od istosti k bližini je še zlasti prese-
netljiv pri takih primerih, kot je Goldsteinov pacient, ki je odgo-
voril z metonimijo, ko so ga naprosili, naj ponovi neko besedo, in
je, na primer, rekel *steklo* namesto *okno* in *nebesa* namesto *bog*
(str. 280).

Kadar je selektivna zmožnost močno prizadeta, čut za kombi-
nacijo pa vsaj delno ohranjen, tedaj bližina določa celotno
bolnikovo besedno vedenje; temu tipu afazije lahko rečemo
motnja na osi podobnosti.

IV. MOTNJE NA OSI BLIŽINE

Že od leta 1864 je Hughlings Jackson v svojih pionirskih prispevkih k modernemu študiju jezika in jezikovnih motenj večkrat poudarjal:

Ni zadosti, če rečemo, da je govor sestavljen iz besed. Sestavljen je iz besed, ki se na poseben način nanašajo druga na drugo; če deli besedne izjave ne bi bili pravilno povezani med seboj, bi bila besedna izjava zgolj niz imen, ki ne vsebuje nobene propozicije (str. 66).²¹

Izguba govora je izguba moči, da bi delali propozicije... Nesposobnost govora ne pomeni popolne nesposobnosti izrekanja besed (str. 114).²²

Poškodba zmožnosti oblikovati propozicije ali, splošneje, preproste jezikovne entitete povezovati v bolj zapletene enote, je značilna za tip afazije, ki je nasproten tipu, o katerem smo govorili v prejšnjem poglavju. Pri tem tipu ni nebesednosti, saj je tista entiteta, ki je ohranjena pri večini takih primerov, prav beseda, za katero lahko rečemo, da je najvišja med jezikovnimi enotami, ki so kompulzivno kodirane, tj., naše stavke in izjave ustvarjamo iz besedne zaloge, ki nam jo dobavlja kod.

Ta afazija nezmožnosti kontekstuiranja, ki ji lahko rečemo motnja na osi bližine, zmanjšuje obseg in raznoličnost stav-

²¹ H. Jackson, »Notes on the physiology and pathology of the nervous system«, 1868, *Brain*, XXXVIII, 1915, ss. 65–71.

²² H. Jackson, »On affections of speech from disease of the brain«, 1879, *Brain*, XXXVIII, 1915, ss. 107–129.

kov. Sintaktična pravila, ki organizirajo besede v višje enote, so izgubljena; ta izguba, agramatizem imenovana, je kriva, da stavke degenerira v navaden »kup besed«, če naj uporabim Jacksonovo prisposodbo.²³ Besedni red postane kaotičen; vezi gramatične koordinacije ali subordonacije – naj gre za skladnost ali rekcijo – so uničene. Kot je pričakovati, besede, ki imajo čiste gramatične funkcije, denimo, vezniki, predlogi, zaimki in členi, prvi izginejo in odstopijo mesto tako imenovanemu »telegrafskemu slogu«, medtem ko v primeru motenj na osi podobnosti najbolj trmasto vztrajajo. Manj ko je beseda gramatično odvisna od konteksta, bolj vztrajno se ohranja v govoru afazikov z motnjami na osi bližine in hitreje jo izpustijo bolniki, ki imajo motnje na osi podobnosti. Tako »ključna beseda v stavku« prva pade iz stavka v primerih motenj na osi podobnosti in je, narobe, najmanj uničljiva v nasprotnem tipu afazije.

V vrsti afazije, kjer je prizadeto kontekstuiranje, se kaže vse večja težnja k infantilnim izjavam iz enega stavka in k stavkom iz ene besede. Ohrani se samo nekaj daljših, stereotipnih »konfekcijskih« stavkov. Pri razvitih oblikah te bolezni je vsaka izjava zvedena zgolj na stavke iz ene same besede. Medtem ko se kontekst razkrajja, pa se selektivna operacija nadaljuje. »Če hočemo reči, kaj stvar je, moramo povedati, kakšna je,« je zapisal Jackson (str. 125). Bolnik, ki je omejen zgolj na substitucijsko množico (potem ko kontekst postane pomanjkljiv), si pomaga s podobnostmi in njegove približne identifikacije so metaforične narave, nasprotno metonimičnim, ki so značilne za nasprotni tip afazikov. *Kukalo za mikroskop* ali *ogjenj za plinsko svetilko* so značilni primeri takih kvazi metaforičnih izrazov – tako jih je poimenoval Jackson – saj v nasprotju z retoričnimi ali poetičnimi metaforami ne prinašajo namenskega premika v pomenu.

V normalnem jezikovnem vzorcu je beseda hkrati sestavni del višjega konteksta, stavka, in sama višji kontekst za še manjše sestavine, morfeme (minimalne enote, ki imajo pomen)

²³ H. Jackson, »Notes on the physiology and pathology of language«, 1866, *Brain*, XXXVIII, 1915, ss. 48–58.

in foneme. Govorili smo že o tem, kako motnje na osi bližine učinkujejo na kombiniranje besed v višje enote. Odnos med besedo in njenimi sestavinami odseva enako poškodbo, četudi na malo drugačen način. Značilna poteza za agramatizem je izpuščanje spregatve in sklanjatve: pri tej bolezni imamo opraviti z ne markiranimi kategorijami, kot sta nedoločnik namesto raznih določnih glagolskih oblik, pri jezikih s sklanjativami pa nominativ namesto vseh drugih odvisnih sklonov. Za te napake je delno kriva eliminacija rekcije in skladnosti, delno pa izguba možnosti, da bi besede razdelili na korene in pripone. Nazadnje, paradigma (zlasti množica gramatičnih sklonov kot *on – njegov – njega /he-his-him/* ali časov *voli – volil je*) predstavlja isto semantično vsebino z različnih vidikov, ki so med seboj povezani po bližini; torej imajo afaziki z motnjami na osi bližine še eno spodbudo več, da odpravijo take množice.

Besede, ki izhajajo iz istega korena, kot *štipendija – štipendirati – štipendist*, so po pravilu semantično povezane po bližini. Bolniki, ki jih zdaj obravnavamo, radi bodisi izpustijo izpeljanke ali pa je kombinacija korena z derivacijskim sufiksom ali celo sestavljenka iz dveh besed zanje nerešljiva. Pogosto so omenjali bolnike, ki so razumeli in izrekli take sestavljenke, kot sta *Thanksgiving* ali *Battersea*, niso pa mogli razumeti ali reči *thanks* in *giving* ali *batter* in *sea*. Dokler je čut za izpeljavo besed še živ, tako da je ta proces za ustvarjanje inovacij v kodu še v rabi, lahko opazimo težnjo po pretiranem poenostavljanju in avtomatizmu: če je izpeljana beseda semantična enota, ki je ne moremo popolnoma izpeljati iz pomena njenih sestavin, je Gestalt razumljena narobe. Tako ruska beseda *mokr-ica* pomeni »lesno uš«, toda ruski afazik jo je interpretiral kot »nekaj vlažnega«, posebej »vlažno vreme«, saj koren *mokr-* pomeni »vlažen, moker«, sufiks *-ica* označuje nosilca te lastnosti, podobno kot *nelepica* »nekaj nesmiselnega«, *svetlica* »svetlo sobo«, *temnica* »ječo« (dobesedno »temno sobo«).

Ko je bila pred drugo svetovno vojno fonemika najbolj kontroverzno področje v znanosti o jeziku, je nekaj jezikoslovcev izrazilo dvom, ali imajo fonemi res avtonomno vlogo v našem

besednem vedenju. Menili so celo, da so pomenske (signifikativne) enote jezikovnega koda, kakršni so morfemi ali celo besede, minimalne entitete, s katerimi v resnici rokujejo v govornem dogodku, medtem ko so distinktivne enote, fonemi, umeten konstrukt, ki olajša znanstveno deskripcijo in analizo jezika. Ta pogled, ki ga je Sapir očrnil kot »popolnoma nerealističen«²⁴, pa velja za nekatere patološke primere: v eni različici afazije, ki ji včasih pravijo »ataktična«, je beseda edina ohranjena jezikovna enota. Bolnik ima zgolj celostno, nerazdružljivo podobo katere koli znane besede in vse druge glasovne sekvence so zanj bodisi tuje in nedoumne bodisi jih strne v podobne besede in se ne meni za njihove fonetične deviacije. Eden Goldsteinovih pacientov »je zaznal nekatere besede, toda ... samoglasnikov in soglasnikov, iz katerih so bile sestavljene, ni zaznaval« (str. 218). Francoski afazik je prepoznal, razumel, ponovil in spontano izrekel besedo *café*, 'kava', ali *pavé*, 'pločnik', ni pa razumel, razložil ali ponovil takih nesmiselnih sekvenc, kot so *féca*, *faké*, *kéfa*, *pafé*. Normalen francosko govoreči poslušalec nima nobene teh težav, saj glasovne sekvence in njihove sestavine sodijo v francoski fonemski vzorec. Tak poslušalec lahko celo razume te sekvence kot besede, ki jih sam ne pozna, ki pa utegnejo soditi v francoski slovar in imajo verjetno različen pomen, saj se razlikujejo druga od druge bodisi po vrstnem redu fonemov bodisi po samih fonemih.

Če afazik ne zmore več razdeliti besede na njene fonemske sestavine, oslabi njegov nadzor nad njeno konstrukcijo in potem pač zlahka pride do očitne zgube fonemov in njihovih kombinacij. Postopna regresija glasovnega vzorca pri afazikih se redno dogaja po zaporedju, ki je nasprotno vrstnemu redu otroškega pridobivanja fonemov. Ta regresija sproži za seboj inflacijo homonimov in osiromašenje slovarja. Če ta dvoplastna – fonemska in leksična – nezmožnost napreduje, so zadnji ostanki govora enofonemske, enobesedne, enostavčne izjave: bolnik pade v začetno fazo otroškega jezikovnega razvoja ali celo v predjezi-

²⁴ E. Sapir, »The psychological reality of phonemes«, *Selected Writings*, Berkeley in Los Angeles, 1949, str. 46 ss.

kovni stadij: temu pravimo *aphasia universalis*, popolna izguba zmožnosti uporabljati ali razumeti govor.

Ločenost obeh funkcij – razločevalne in pomenske – je posebna značilnost jezika v primerjavi z drugimi semiotičnimi sistemi. Kadar afazični bolnik, nesposoben kontekstuiranja, kaže težnjo, da bi odpravil hierarhijo jezikovnih enot in njihovo stratifikacijo reducirjal na eno samo raven, pride do konflikta med tema ravnema. Zadnja raven, ki ostane, je bodisi skupina pomenskih vrednosti, beseda, kot v primerih, ki smo jih omenili, ali skupina razločevalnih vrednosti, fonem. V zadnjem primeru bolnik še lahko spozna, razlikuje in ponovi foneme, izgubi pa zmožnost, da bi to počel z besedami. V sredinskem primeru besede sicer spozna, razlikuje in ponovi; po Goldsteinovi bistri formulaciji /afaziki, *op. prev.*/ »besede sicer registri-
rajo kot znane, vendar jih ne razumejo« (str. 90). Beseda v tem primeru izgubi svojo normalno pomensko funkcijo in dobi čisto razločevalno funkcijo, ki normalno pritiče fonemom.

V. METAFORIČNI IN METONIMIČNI POL

Poznamo številne in različne vrste afazije, vse pa lahko razvrstimo med skrajna tipa, ki smo ju pravkar opisali. Vsaka oblika afazične motnje je v nekakšni bolj ali manj hudi poškodbi bodisi zmožnosti selekcije in substitucije bodisi kombinacije in kontekstuiranja. Pri prvi prizadetosti gre za poslabšanje metajezikovnih operacij, druga pa poškoduje zmožnost za vzdrževanje hierarhije jezikovnih enot. Pri prvem tipu afazije je odpravljeno razmerje podobnosti, pri drugem pa razmerje bližine. Metafora je tuja motnji na osi podobnosti, metonimija pa motnji na osi bližine.

Razvoj diskurza gre lahko po dveh semantičnih linijah: en predmet pogovora lahko pelje k drugemu na podlagi podobnosti ali na podlagi bližine. Metaforični način bi bil najustreznejši izraz za prvi primer, metonimični pa za drugega, saj se najbolj zgoščeno izražata bodisi v metafori bodisi v metonimiji. Pri afaziji je eden izmed teh dveh procesov omejen ali popolnoma blokiran – učinek, zaradi katerega je študij afazije za jezikoslovca še zlasti poučen. Pri normalnem besednem vedenju sta oba procesa ves čas na delu, toda skrbno opazovanje bo razkrilo, da pod vplivom kulturnega vzorca, osebnosti in besednega sloga vselej dobi prednost eden izmed obeh procesov.

Pri znanem psihološkem testu povejo otrokom samostalniki in jim naročijo, naj izrečejo prvo besedno reakcijo, ki jim pride na misel. Pri tem eksperimentu se nezmotljivo pokažeta dve nasprotni jezikovni nagnjenji: odgovor je bodisi substitut bodisi

komplement dražljaja. V drugem primeru dražljaj in odgovor skupaj oblikujeta ustrezno sintaktično konstrukcijo, največkrat stavek. Ta tipa odgovora so poimenovali substitutivni in predikativni tip.

Na dražljaj *koča* je bil en odgovor *požgana*; drugi je bil *revna hiška*. Oba odgovora sta predikativna; toda prvi ustvarja čisto narativen kontekst, medtem ko je v drugem s subjektom *koča* dvojna zveza: na eni strani pozicijska (se pravi, sintaktična) bližina, na drugi semantična podobnost.

Isti dražljaj je proizvedel tele substitutivne odgovore: tавтоlogijo *koča*; sinonima *koliba* in *bajta*; antonim *palača* in metafori *brlog* in *luknja*. Zmožnost dveh besed, da druga drugo nadomestita; je primer pozicijske podobnosti in, še več, vsi odgovori na dražljaj so povezani s semantično podobnostjo (ali kontrastom). Metonimični odgovori na isti dražljaj kot, denimo, *slama*, *stelja* ali *revščina* pa kombinirajo in kontrastirajo pozicijsko podobnost s semantično bližino.

Pri rokovanju s tema vrstama povezave (podobnost in bližina) v obeh njunih vidikih (pozicijskem in semantičnem) – pri izbiranju, kombiniranju in razvrščanju – individuuum razkriva osebni slog, svoje besedne predilekcije in nagnjenja.

Interakcija teh dveh elementov je še posebej poudarjena pri besedni umetnosti. Bogat material za študij te povezave najdemo pri verzni vzorcih, ki zahtevajo kompulzivni paralelizem med sosednjima vrsticama, na primer v biblični poeziji ali pa pri finski in, delno, pri ruski oralni tradiciji. Ti vzorci nam dajejo objektivni kriterij za to, kaj v neki govorni skupnosti deluje kot ujemanje. Ker se lahko vsaktero teh dveh razmerij (podobnost in bližina) pojavi na kateri koli besedni ravni – morfemski, leksični, sintaktični in frazeološki –, in sicer v katerem koli izmed obeh aspektov, nastane impresiven niz možnih konfiguracij. Kateri koli izmed gravitacijskih polov lahko prevlada. V ruskih liričnih pesmih, denimo, prevladujejo metaforične konstrukcije, v junaških epih pa ima premoč metonimični način.

V poeziji različni motivi odločajo o izbiri med tema alternativama. Pogosto so že opozorili, da v literarnih šolah romantizma

in simbolizma prevladuje metaforični proces, še zmerom pa ni zadosti priznано, da je prevlada metonimije določujoča in odločilna za tako imenovani »realistični« tok, ki sodi v vmesno fazo med zatonom romantizma in vzponom simbolizma in je obema nasproten. Realistični avtor, ki stopa po poti bližinskih povezav, metonimično uhaja od zgodbe k atmosferi in od oseb h krajev-nemu in k časovnemu ozadju. Rad ima sinekdohične nadrobno-sti. V prizoru, ko Ana Karenina naredi samomor, je Tolstojeva umetniška pozornost usmerjena na junakinjino torbico; in v *Vojni in miru* isti avtor uporabi sinekdohi »puh na zgornji ust-nici« in »gola ramena«, da določita ženski osebi, ki jima ti potezi pripadata.

Alternativna prevlada enega ali drugega teh dveh procesov nikakor ni omejena na besedno umetnost. Prav tako nihanje se dogaja tudi v drugih znakovnih sistemih, ne samo v jeziku.²⁵ Značilen primer iz zgodovine slikarstva je očitno metonimična usmeritev kubizma, kjer je predmet spremenjen v niz sinekdoh; nadrealistični slikarji so odgovarjali z očitno metaforično usmerit-vijo. Tedaj so tudi dela D. W. Griffitha s področja filmske umet-nosti s svojo močno razvito zmožnostjo spreminjanja kotov, per-spektive in fokusa »posnetkov« pretrgala tradicijo gledališča in na splošno odprla nesluteno raznoličnost sinekdohičnih »velikih planov« in metonimičnih »namestitev kamere«. V filmih Charli-eja Chaplina in Eisensteina²⁶ je te pripomočke prikrila dodatna metaforična »montaža« s »prelivi« – filmskimi prisposodobami.²⁷

Bipolarna struktura jezika (ali drugih semiotičnih sistemov) in – pri afaziji – fiksacija na enega teh polov in izključitev dru-gega zahtevata sistematično primerjalno študijo. Ohranitev ene

²⁵ Sam sem tvegal nekaj bežnih opomb o metonimični usmerjenosti v besedni umetnosti (»Pro realizm u mystectvi«, *Vaplite*, Harkov, 1927, št. 2; »Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak«, *Slavische Rundschau*, VII, 1933), v slikarstvu (»Futurizm«, *Iskusstvo*, Moskva, 2. avgust 1919), v filmu (»Úpadek Filmu«, *Listy pro umění a kritiku*, I, Praga, 1933), toda bistveni problem obeh polarnih procesov še čaka na nadrobne raziskave.

²⁶ Cf. njegov presenetljivi esej »Dickens, Griffith in mi«: S. Eisenstein, *Izbrannye stat'i*, Moskva, 1950, str. 153 ss.

²⁷ Cf.: B. Balazs, *Theory of the Film*, London, 1952.

ali druge izmed alternativ v obeh tipih afazije moramo obravnavati skupaj s prevlado istega pola v nekaterih slogih, osebnih navadah, modnih tokovih itn. Skrbna analiza in primerjava teh fenomenov skupaj s celotnim sindromom ustreznega tipa afazije je nujna naloga, ki se je morajo skupaj lotiti strokovnjaki s področja psihopatologije, psihologije, lingvistike, poetike in semiotike, obče znanosti o znakih. Dihotomija, o kateri tukaj govorimo, je očitno izjemno pomembna in ima posledice na vse besedno vedenje in na človeško vedenje nasploh.²⁸

Da bi pokazali, kakšne so možnosti take načrtovane primerjalne raziskave, smo izbrali primer iz ruske ljudske povesti, ki uporablja paralelizem kot komično sredstvo: »Tomaž je samec; Jeremija je neporočen« (*Fomá xolost; Erjóma neženát*). Predikata v obeh paralelnih klavzulah sta povezana s podobnostjo: pravzaprav sta sinonimna. Subjekta v obeh klavzulah sta moški lastni imeni in torej morfološko podobna, hkrati pa označujeta dva sorodna junaka v isti povesti, ustvarjena, da izvršujeta ista dejanja in s tem upravičujeta uporabo sinonimnih predikativnih parov. Malce spremenjeno različico iste konstrukcije najdemo v znani poročni pesmi, v kateri se na vsakega izmed gostov na poroki obrnejo najprej z imenom, potem še z očetovim imenom: »Gleb je samec; Ivanovič je neporočen.« Medtem ko sta predikata tukaj spet sinonimna, je zveza med obema subjektoma spremenjena: oba sta lastni imeni, ki označujeta istega človeka in ju navadno uporabljamo skupaj kot način vljudnega naslavljanja.

Pri navedku iz ljudske povesti se paralelni klavzuli nanašata na dve različni dejstvi, na Tomažev samski stan in na prav tak Jeremijev status. V poročni pesmi pa sta klavzuli v verzu sinonimni: redundantno ponavljata samski stan istega junaka in ga razcepita v dve besedni hipostazi.

²⁸ Za psihološke in sociološke vidike te dihotomije glej Batesonove poglede na »progresijsko« in »selektivno integracijo« in Parsonsove na »konjunktivno-disjunktivno dihotomijo« pri razvoju otroka: J. Ruesch in G. Bateson, *Communication, the Social Matrix of Psychiatry*, New York, 1951, str. 183 ss.; T. Parsons in R. F. Bales, *Family, Socialization and Interaction Process*, Glencoe, 1955, str. 119 ss.

Ruski romanopisec Gleb Ivanovič Uspenskij (1840–1902) je zadnja leta življenja zbolel za duševno boleznijo z govorno motnjo. Njegovo ime in očetovo ime – *Gleb Ivanovič* –, ki v vljudnem pogovoru tradicionalno stojita skupaj, sta mu razpadla v dve različni imeni, ki sta označevali dva različna človeka: Gleba je opremil z vsemi svojimi krepostmi, medtem ko je Ivanovič, ime, ki sina povezuje z očetom, postal utelešenje vseh napak Uspenskega. Lingvistični vidik te razdvojene osebnosti je bolnikova nezmožnost, da bi uporabljal dva simbola za isto stvar, in je potemtakem motnja v podobnosti. Ker je motnja v podobnosti povezana z metonimičnim nagnjenjem, je analiza literarnega načina, ki ga je Uspenskij uporabljal, ko je bil še mlad pisatelj, še posebno zanimiva. Študija Anatolija Kamegulova, ki je raziskoval slog Uspenskega, je izpolnila naša teoretska pričakovanja. Kamegulov je pokazal, da je imel Uspenskij posebno nagnjenje za metonimijo, še zlasti za sinekdoho, in da jo je pogosto prignal tako daleč, da »bralec omahne pod različnimi nadrobnostmi, s katerimi je zasut na omejenem besednem prostoru, in fizično ne zmore zajeti celote, tako da se portret pogosto zgubi.«²⁹

Na metonimični slog Uspenskega je očitno vplival prevladujoči literarni kanon njegovega časa, »realizem« poznega devetnajstega stoletja; toda osebni pečat Gleba Ivanoviča mu je pero še prav posebej zasukal v ta umetniški trend v vseh njegovih ekstremnih manifestacijah in nazadnje pustil sled na besednem vidiku njegove duševne bolezni.

Tekmovanje med obema pripomočkoma, metonimičnim in metaforičnim, je očitno v vsakem simboličnem procesu, naj bo medoseben ali družben. Tako je pri raziskavi strukture sanj odločilno vprašanje, ali uporabljeni simboli in časovne sekvence

²⁹ A. Kamegulov, *Stil' Gleba Uspenskogo*, Leningrad, 1930, str. 65 in 145. Eden takih razpadlih portretov, ki so navedeni v monografiji: »Spod stare slamnate čepice s črnim madežem na senčniku sta kukali kiti, podobni merjaščevim čekanom; zamaščen in ohlapen podbradek je krepko segal čez mastni ovratnik katunastega naprsnika in je počival v debeli gubi na grobem ovratniku platnenega plašča, tesno zapetega do vratu. Spod plašča so se očem opazovalca kazale krepke roke s prstanom, ki se je zajedel v debeli prst, palica z bakrenim vrhom, obilno napihnjen trebuh in ohlapno hlamudrave hlače, tenke skorajda ko muslin, v katerih širnih roboh so se skrivale konice škornjev.«

temeljijo na bližini (Freudova metonimična »premestitev« in sinekdohična »zgostitev«) ali na podobnosti (Freudova »identifikacija in simbolizem«).³⁰ Principe, na katerih temeljijo magični obredi, je Frazer razdelil v dva tipa: čari, ki temeljijo na zakonu podobnosti, in čari, ki izvirajo iz bližinske povezave. Prvo teh dveh velikih vej simpatetične magije so imenovali »homeopatska« ali »imitativna«, drugo »nalezljiva magija«.³¹ Ta dvojna delitev je res poučna. Kljub temu pa se večina še zmerom ne meni za vprašanje dveh polov, čeprav je tako široko in pomembno za študij vsakega simboličnega vedenja, še zlasti besednega, in motenj v njem. V čem je glavni vzrok za to omalovaževanje?

Podobnost v pomenu povezuje simbole metajezika s simboli jezika, na katerega se metajezik nanaša. Podobnost povezuje metaforični termin s terminom, ki ga metaforični izraz nadomešča. Kadar raziskovalec oblikuje metajezik, da bi interpretiral trope, ima potemtakem na voljo bolj homogena sredstva za rokovanje z metaforo, medtem ko metonimija, ki temelji na drugačnem principu, zlahka kljubuje interpretaciji. Zato bogate literature o metafori³² ni mogoče primerjati s teorijo metonimije. Iz istega razloga je splošno znano, da je romantizem tesno povezan z metaforo, medtem ko prav tako tesne vezi realizma z metonimijo navadno ostanejo neopazne. V raziskovalnem procesu ni samo orodje raziskovalca, pač pa je tudi predmet raziskovanja prilagojen prevladi metafore nad metonimijo. Ker se poezija osredotoča na znak, pragmatična proza pa predvsem na referent, so trope in figure zvečine raziskovali kot poetske pripomočke. Poezija temelji na principih podobnosti; metrični paralelizem vrstic ali fonična enakost rimajočih se besed odpira vprašanje semantične podobnosti in nasprotja; obstajajo, na primer, gramatične in antigramatične rime, ne pa negramatične. Prozo, prav narobe, v glavnem podpira bližina. Tako je za poezijo

³⁰ S. Freud, *Die Traumdeutung*, 9. ponatis, Dunaj, 1950.

³¹ J. G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 1. del, 3. ponatis, Dunaj, 1950, 3. pogl.

³² C. F. P. Stutterheim, *Het begrip metaphor*, Amsterdam, 1941.

metafora in za prozo metonimija linija najmanjšega odpora in zato je študij poetskih tropov usmerjen zvečine v metaforo. V teh raziskavah so dejansko bipolarnost umetno nadomestili s pohabljeno, enopolarno shemo, ki se – presenetljivo – ujema z enim od obeh afazičnih vzorcev, namreč z motnjo v bližini.

*POEZIJA GRAMATIKE
IN GRAMATIKA POEZIJE*

1960

ПОЭЗИЯ ГРАММАТИКИ И ГРАММАТИКА ПОЭЗИИ

Prevedel Drago Bajt.

Prvotno predavanje na mednarodni konferenci za poetiko v Varšavi leta 1960, prvič objavljeno v zapisnikih konference, *Poetics Poetyka Poëtika*, Varšava, 1961, str. 397–417.

*In glagolskih končnic zvonenje
mi kaže pot v daljavo...*

O. MANDELŠTAM

I. GRAMATIČNI PARALELIZEM

Na prelomu tridesetih let mi je uredniško delo s Puškinovimi pesmimi v češkem prevodu nazorno pokazalo, kako verzi, za katere bi človek mislil, da so zelo blizu izvirnemu ruskemu besedilu, njegovim podobam in zvočni urejenosti, zelo pogosto zbuja žalosten vtis, da so med njimi in izvornikom velike razlike, ker prevajalec ni znal ali ni mogel poustvariti gramatične strukture prevedene pesmi. Vse jasneje je postajalo: v Puškinovi poeziji se vodilna značilnost morfološke in sintaktične mreže prepleta in tekmuje z umetniško vlogo besednih tropov, pri čemer neredko zmaga v pesmi in se spremeni v glavnega, celo edinega nosilca njene skrite simbolike. V skladu s tem sem v sklepni besedi k češkemu izboru Puškinove lirike zapisal, da je »z izostreno pozornostjo do pomena povezana živa aktualizacija gramatičnih opozicij, ki se posebej jasno vidi v oblikah Puškinovih glagolov in zaimkov. Kontrasti, podobnosti in stičišča različnih časov in števil, glagolskih vidov in naklonov dobivajo v kompoziciji posamičnih pesmi že kar vodilno vlogo; gramatične kategorije, poudarjene z medsebojnimi opozicijami, delujejo kot pesniške podobe; spretno nizanje gramatičnih oseb pa postaja sredstvo napete dramatičnosti. Komajda bi lahko našli primer bolj pretanjene rabe fleksijskih načinov.«¹

¹ R. Jakobson, »Na okraj lyrických básni Puškinových«, *Vybraně spisy A. S. Puškina*, ur. A. Böhm in R. Jakobson, I, Praga, 1936, str. 236; prim. angleški prevod v *Selected Writings*, V, Haag-Pariz, 1979, str. 284.

Izkušnje seminarja o *Bronastem jezdecu* in njegovih prevodih v druge slovanske jezike so nam posebej omogočile, da smo opredelili logično opozicijo nedovršenosti in dovršenosti v *Peterburški povesti* kot izrazito gramatično projekcijo tragičnega konflikta med neomejeno močjo, ki je od vekomaj dana »vladarju pol sveta«, in usodno omejenostjo početja brezosebnega Jevgenija, ki si je drznil s klicem »Jaz te bom že!« postaviti mejo pravljичnemu graditelju.² Vprašanja o vzajemnem odnosu med gramatiko in poezijo nujno terjajo sistematično osvetlitev.

Ko primerjamo zglede, kot sta *mati žali hčer* in *mačka lovi miš*, »nagonsko, brez najmanjše namere, da bi stvar zavestno razčlenjevali, čutimo,« kot pravi Edward Sapir, »da se stavka ravnata po natanko enakem vzorcu: pravzaprav je pred nami en in isti stavek, ki se razlikuje samo v materialnih podrobnostih. Drugače povedano: identični pojmi odnosa so v obeh primerih izraženi identično.«³ Nasprotno pa lahko spremenimo stavek ali njegove posamične besede »na čisto odnosni, nematerialni ravni«, ne da bi se dotikali »materialnih sestavin«. Spremenimo lahko sintaktične odnose (prim. *mati žali hčer* in *hči žali mater*) ali pa samo morfološke odnose (*mati je užalila hčere* – modifikacija glagolskega časa in vida ter števila pri drugem imenu).

Ne glede na to, da obstajajo mejne, prehodne tvorbe, jezik razvidno razlikuje materialne in odnosne pojme, ki se izražajo eni na leksikalni, drugi na gramatični ravni govora. Znanstveno jezikoslovje prevaja zares obstoječe gramatične pojme govora v svoj tehnični »metajezik«, ne da bi proučevanemu jezikovnemu sistemu vsiljevalo samovoljne ali drugojezične kategorije.

Različnost gramatičnih pomenov neredko nima ustreznih stvarnih pojavov, o katerih govorimo. Če nekdo reče, da je *mati užalila hčer*, drugi pa hkrati trdi, da je *bila hči užaljena od matere*, ne moremo kriviti prič zaradi protislovnih izjav, ne glede

² R. Jakobson, »*Socha v symbolice Puškinově*«, *Slovo a slovesnost*, II, 1937, str. 20; prim. angleški prevod v *Selected Writings*, V, str. 237 ss., posebej str. 271; *The Kernel of Comparative Slavic Literature*, *Harvard Slavic Studies*, I, 1953, ss. 15–18.

³ E. Sapir, *Language*, New York, 1921, 5. pogl.

na nasprotnost gramatičnih pomenov, ki je povezana z razlikami v načinu in sklonih. Isto dejansko ozadje kažejo stavki »*laž* (ali *laganje*) je *greh*«, »*laž* je *grešna*«, »*laganje* je *grešno*«, »*lagati* je *greh* (ali *grešno*)«, »*lagati* je *grešiti* (ali *zlagati se je narediti greh*)«, »*lažnivci* (ali *lažnivi* ali *tisti, ki lažejo*) so *grešniki* (ali so *grešni* ali *grešijo*)«, »*lažnivec* (itn.) je *grešnik* (itn.)«.

Različna je le oblika navajanja. Trditev, v bistvu identična, lahko operira z imeni bodisi delujočih oseb v množini ali posplošeni ednini (*lažnivci*, *grešniki* ali *lažnivec*, *grešnik*), bodisi samih dejanj (*lagati*, *grešiti*), dejanja pa so lahko prikazana kot samostojna, abstraktna (*laganje*, *pregreha*), celo popredmetena (*laž*, *greh*); nazadnje so lahko lastnosti, ki jih pripisujemo subjektu (*grešen* ipd.). Besedne vrste, skupaj z drugimi gramatičnimi kategorijami, kažejo, po Sapirju, predvsem našo zmožnost, da spravljamo stvarnost v različne formalne obrazce.

Bentham je prvi razkril mnogoterost »jezikovnih fikcij«, na katerih temelji gramatični ustroj in ki se obilno in nujno izražajo z jezikom. Teh fikcij ne bi smeli pripisovati ne okoliški stvarnosti in ne ustvarjalni domišljiji jezikoslovcev, zato ima Bentham prav, ko trdi, da »se lahko prav jeziku in zgolj jeziku zahvalijo za svoj neverjetni in hkrati nujni obstoj«.⁴

Na nujno, vsiljeno vlogo, ki jo imajo v govoru gramatični pomeni in ki je njihova značilna razlikovalna poteza, so vsestransko opozorili jezikoslovci, posebej Boas, Sapir in Whorf.⁵ Če je debata o spoznavni vlogi in pomembnosti gramatičnih pomenov ter o stopnji upiranja znanstvene misli pritisku gramatičnih šablon še zmeraj odprta, je nekaj nedvomno: od vseh področij govorne dejavnosti daje »jezikovnim fikcijam« največjo pomembnost prav pesniško ustvarjanje.

Ko je Majakovski na koncu pesnitve *Lepo in prav* zapisal »*življenje | je krasno, | | živeti | je krasno | |*«, bi komajda lahko iskali kako spoznavno razliko med stavkoma, toda v pesni-

⁴ C. K. Ogden, *Bentham's Theory of Fiction*, London, 1939, str. 15.

⁵ R. Jakobson, »Boas' View of Grammatical Meanings«, *Selected Writings*, II, Haag-Pariz, 1972, ss. 489-496; E. Sapir, *op. cit.*, 5. pogl.; B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality*, New York, 1956.

ški mitologiji jezikovna funkcija substantivizirane in torej popredmetene dejavnosti zraste v podobo procesa samega na sebi, življenja kot takega, dejavnosti, ki je metonimično ločena od akterjev; »abstrakcija namesto konkretnosti«, kot je tako vrsto metonimije v XIII. stoletju opredelil Anglež Galfred v slovitim latinskem traktatu o poeziji.⁶ Drugače kot v prvem stavku s samostalnikom in ustreznim pridevnikom srednjega spola, ki se brez težav pooseblja, daje drugi stavek z nedovršenim nedoločnikom in povedkovim določilom, izraženim v srednjem spolu, tekoč proces brez vsakršnih namigov na omejevanje ali popredmetenje in z nenehno možnostjo, da domnevamo ali pritaknemo »akterja v dativu«.

Ponovljena »gramatična figura«, ki jo je Gerald Hopkins, genialni novotar, ne le v poeziji, ampak tudi v poetiki, imel ob »zvočni figuri« za temeljno načelo verza⁷, se zlasti nazorno kaže v tistih pesemskih oblikah, kjer je gramatični paralelizem, ki povezuje sosednje vrstice v dvostišja, fakultativno pa tudi v skupine večjega obsega, blizu metrični konstanti. Zgoraj navedeno Sapirjevo definicijo lahko zmeraj uporabimo pri takih vzporednih nizih: »dejansko je pred nami en in isti osnovni stavek, ki se razlikuje zgolj v eni materialni nadrobnosti«.

Med monografijami, posvečenimi literarnim primerom regularnega paralelizma, npr. vprašanju parnih besednih zvez v staroindijski poeziji⁸, v kitajskem⁹ in biblijskem verzu¹⁰, so se lingvistični problematiki paralelizma najbolj približala dela Steinitza¹¹

⁶ E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e siècle et du XIII^e siècle*, Pariz, 1958, ss. 195, 227.

⁷ G. M. Hopkins, *Journals and Papers*, London, 1959, str. 84–85, 105–106, 267.

⁸ J. Gonda, *Stylistic Repetition in the Veda*, Amsterdam, 1959.

⁹ Tschang Tscheng-ming, *Le Parallélisme dans le vers du Chen King*, Pariz, 1937.

¹⁰ L. Newman in W. Popper, *Studies in Biblical Parallelism*, Berkeley–Los Angeles, *University of California*, 1918, 1923.

¹¹ W. Steinitz, *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung*, Helsinki, 1934; R. Jakobson, »Aktuelle Aufgaben der Bylinenforschung«, *Prager Presse*, 26. IV. 1936, str. 10.

in Austerlitz¹² o finsko-madžarski folklori, pa tudi najnovejše Poppejevo delo o paralelizmu v mongolski ustni poeziji¹³ je tesno povezano z metodo Wolfganga Steinitzza. Njegova knjiga, v kateri mrgoli novih izsledkov in sklepov, je zastavila proučevalcem vrsto novih načelnih vprašanj. Če analiziramo tiste folklorne sisteme, ki bolj ali manj dosledno uporabljajo paralelizem kot temeljno sredstvo za povezovanje verzov, vidimo, kakšni gramatični razredi in kategorije se lahko v vzporednih vrsticah ujemajo med seboj in jih torej določen jezikovni kolektiv ocenjuje kot podobne ali ekvivalentne. Proučevanje pesniške svobode pri tehniki paralelizma, enako kot analiza pravil približnega rimanja, daje objektivne dokaze o strukturnih posebnostih kakšnega jezika (prim. npr. Steinitzzove pripombe o pogostih konfrontacijah alativa in ilativa ter preterita in prezenta v parnih karelskih verzih – in narobe: o neprimerljivih sklonih in glagolskih kategorijah). Vzajemni odnos sintaktičnih, morfoloških in leksičnih skladij in razlik, različne oblike semantičnih podobnosti in stičišč, sinonimičnih in antonimičnih konstrukcij, nazadnje tipi in funkcije »samskih vrstic« – vse te pojave je treba sistematično raziskovati.

Semantična utemeljitev paralelizma in njegova vloga v komponiranju umetniške celote sta večstranski. Preprost primer: v neskončnih popotnih in ribiških pesmih Laponcev s Kole dve bližnji osebi delata enaka dejanja in sta nekakšna nit za avtomatično, nesižejsko nizanje samozadostnih parnih formul:

Jaz sem Katerina Vasiljevna, ti si Katerina Semjonovna;
 Jaz imam mošnjico z denarjem, ti imaš mošnjico z denarjem;
 Jaz imam vezeno srajco, ti imaš vezeno srajco;
 Jaz imam sarafan z resami, ti imaš sarafan z resami itn.¹⁴

V ruski povesti in pesmi o Fomu in Jerjomu sta oba nesrečna

¹² R. Austerlitz, *Ob-Ugric Metrics. The Metrical Structure of Ostyak and Vogul Folk-poetry*, Helsinki, 1958.

¹³ N. Poppe, *Der Parallelismus in der epischen Dichtung der Mongolen, Ural-Altäische Jahrbucher*, 30, 1958.

¹⁴ N. Haruzin, *Ruski Laponci*, Moskva, 1890, str. 393.

brata le sredstvo humoristične motivacije za niz parnih stavkov, ki parodirajo paralelizem, tipičen za rusko ljudsko poezijo, razkrivajo njegove pleonazme in na videz ločevalno, v resnici pa tavitološko označujejo dva antijunaka s konfrontacijo sinonimičnih izrazov ali pa paralelnih sklicevanj na bližnje in močno podobne pojave (gl. pregled variant pri Aristovu)¹⁵:

Jerjoma skoz vrata, Foma čez prag!
 Jerjoma je ušel, Foma je pobegnil,
 Jerjoma v skedenj, Foma pa podenj,
 Jerjoma so našli, Foma pa odkrili,
 Jerjoma so topli, Foma pa bili,
 Jerjoma je ušel v brezóvje, Fomá pa v hrastjè.

Razlike med konfrontiranimi izjavami o obeh bratih so brez pomena, eliptični stavek »Fomá pa v hrastjè« je odzven pravega stavka »Jerjoma je ušel v brezóvje«, oba junaka sta zbežala v gozd, če pa je bil enemu bolj pri srcu brezov, drugemu pa hrastov, je to le zato, ker sta *Jerjóma* in *brezóvje* amfibraha, *Fomá* in *hrastjè* pa jamba. Taki povedki, kot »Jerjoma je vrgel premalo, Foma je vrgel preveč«, so pravzaprav svojevrstni sinonimi, ki imajo isti imenovalec – »je zgrešil«. Z izrazi sinonimičnega paralelizma nista opisana le brata, ampak tudi vse, kar ju obdaja: »Ena račka je bela, druga kakor sneg«. Kjer sinonimija izginja, pa se pojavljajo tudi paronimične rime: »Sedli so v *sani* in se odpeljali *sami*«.

V čudoviti severnoruski baladi *Vasilij in Sofja* (prim. vrsto variant pri Sobolevskem¹⁶ in Astahovi, pa tudi njen seznam drugih zapisov¹⁷) postane binarni gramatični paralelizem vzmet dramatičnega dejanja. V cerkvenem prizoru iz zapleta te zgoščene biline si v izrazih antitetičnega paralelizma stojita nasproti vroči

¹⁵ N. Aristov, *Povest o Fomu in Jerjomu*, Stara in nova Rusija, 1876, 4. knj., str. 359–368.

¹⁶ A. Sobolevski, *Velikoruske ljudske pesmi*, I, Sankt Petersburg, 1895, str. 82–88.

¹⁷ A. Astahova, *Biline s Severa*, Moskva–Leningrad, 1951, str. 708–711.

poziv vseh župljanov – »Gospod Bog!« in krvoskrunske besede junakinje – »Vasiljuško, bratec moj!«. Poseg hudobne matere začenja niz dvostišij, ki povezujejo oba ljubimca s strogim uje-manjem med vsako vrstico o bratu in vrstico o sestri, ki ji sledi: mati »je za desetico kupila vina zelenega« (za Vasilija), »za drugo pa kupila strupa hudega« (za Sofjo). Preplet bratove in sestrine usode je potrjen z dvojnimi hiazmom:

»Ti, Vasiljuško, pij, Sofji nič ne daj,
Ti, Sofjejuška, pij, Vasilju nič ne daj.«
Vasiljuško je pil in Sofji je dajal,
Sofjejuška je pila, Vasilju tudi dala.

Tesno zbližane podobe parnih verzov so na zunaj podobne stereotipnim konstrukcijam laponskega pleonastičnega »pletanja besed«:

Vasiljuško pravi, da ga glavica boli,
Sofja pa pravi: vroče me srce skeli.
Oba sta se pokazala,
oba sta slavna postala.
Vasilja nesejo na košatih glavah,
Sofjo pa na belih rokah.
Vasilja so pokopali na desno stran,
Sofjo so pokopali na levo stran.

V posamičnih variantah biline se ponavlja križu podobna zgradba: dve drevesi sta zrasli na grobovih: *vrba* (ženskega spola) na bratovem grobu, *cipresa* (v ruščini moškega spola) na sestri-nem: tema povezanosti junakov in njihov usod zaradi bližine in podobnosti preide na obe drevesi:

Za Vasilja je zrasla zlata vrba,
Za Sofjo je zrasla cipresa.
Vršičke sta skupaj prepletla
in listje v eno spletla.

V drugih variantah hiazma ni: moško drevo rase na bratovem grobu, žensko pa na sestrinem. Ista mati, ki je »Sofjo zredila in Vasilja zredila«,

je cipreso posekala,
zlato vrbo izrula.

Končna zveza parnih stavkov potemtakem metaforično in metonimično ponavlja motiv smrti obeh ljubimcev. Vsi poskusi znanstvenikov, da bi natančno razmejili metaforiko in dejanske okoliščine v poeziji¹⁸, so komajda uporabni za to balado, sicer pa je nasploh zelo zelo omejen krog pesniških del in šol, kjer taka meja zares obstaja.

Hopkins v dialogu »*O izvoru lepote*« (1865), nadvse dragocenem prispevku k pesniški teoriji, pripominja, da se kljub dobremu poznavanju kanoničnega paralelizma biblijskega tipa sploh ne zavedamo pomembne vloge, ki jo ima paralelizem tudi v našem pesniškem delu: »Ko se je bomo prvič zavedeli, bo marsikdo presenečen – tako se mi zdi.«¹⁹ Ne glede na posamične raziskovalne izlete na področje pesniške gramatike²⁰ ostaja vloga »gramatične figure« v svetovni poeziji vseh časov za literarne zgodovinarje še naprej presenečenje, čeprav je Hopkins na to prvič opozoril malone že pred stotimi leti. V antičnih in srednjeveških poskusih razlikovanja leksičnih tropov in gramatičnih figur so resda namigi na vprašanje o pesniški gramatiki, toda tudi ti plahi nastavki so bili pozneje pozabljeni. Besedni paralelizem, ki postavlja mater, kaznujočo svojo hčer, bodisi v obliki *izokolona* (*parisisis*) ob mačko, ki lovi miši, ali pa ob stroj, ki pere perilo, bodisi v obliki *poliptotona* ob mater, ki je kaznovala hčer, v pretanjenih in muhastih oblikah še naprej obvladuje pesmi.

Po definiciji, ki smo jo predlagali v nedavnih raziskavah o

¹⁸ Prim. npr.: C. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958.

¹⁹ G. M. Hopkins, *op. cit.*, str. 106.

²⁰ Gl. npr.: D. Davie, *Articulate Energy. An Inquiry into the Syntax of English Poetry*, London, 1955; F. Berry, *Poets' Grammar*, London, 1958; N. Pospelov, *Sintaktični ustroj pesniških del*, Moskva, 1960.

poetiki v luči lingvistike²¹, tista poezija, ki hoče biti podobna po bližini, ekvivalenco povišuje v načelo grajenja zvez. Simetrično podvajanje in kontrast gramatičnih pomenov v njej postaneta umetniški postopek.

V zvezi s tem referatom smo podrobno analizirali nekaj značilnih in izrazitih zgledov poezije različnih dob in ljudstev: znameniti husitski koral, zložen v začetku dvajsetih let XV. stoletja, dve pesmi slovitih angleških lirikov Philipa Sidneyja (XVI. stoletje) in Andrewa Marvella (XVII. stoletje), klasična primera Puškinove lirike iz leta 1829, enega vrhunskih dosežkov slovanske poezije na prelomu XIX. stoletja, Norwidovo *Przeszłość* (1865), zadnje pesem največjega bolgarskega pesnika Hrista Boteva (1875), od del iz prvih desetletij našega stoletja pa pesem *Deklica je pela v zboru cerkvenem* Aleksandra Bloka (1906) in *Vzemi za srečo iz mojih dlani* Osipa Mandelštama (1920).²² Kadar nepristranski, pozoren, nadroben, celosten opis razkrije gramatični ustroj posamične pesmi, lahko podoba izbora, razvrstitve in medsebojnega odnosa različnih morfoloških razredov in sintaktičnih konstrukcij proučevalca osupne z nepričakovanimi, presenetljivo simetričnimi razpostavitvami, skladnimi strukturami, spretnimi združbami ekvivalentnih oblik in očitnimi kontrasti. Značilne so tudi drastične omejitve v repertoarju uporabljenih gramatičnih kategorij: če ene izločimo, druge pridobijo pesniško razumljivost. O navzočnosti takih postopkov ni treba dvomiti, vsak občutljiv bralec nagonsko čuti umetniški učinek teh gramatičnih zvez, »brez najmanjše namere, da bi stvar zavestno razčlenjevali«, kot bi dejal Sapir, in pri tem je pesnik neredko podoben takemu bralcu. Vajen poslušalec ali izvajalec ljudske poezije, temelječe na bolj ali manj stalnem paralelizmu, temu primerno opaža odklone od norme, čeprav jih ne zna analizirati, tako kot srbski guslarji in njihova okolica vidijo in pogosto celo obsojajo vsako odmikanje od silabične sheme epskih pesmi in od stalnega mesta t. i. cezure, čeprav ne morejo ugotoviti, kje je napaka.

²¹ »Linguistics and Poetics«, gl. spodaj, str. 147.

²² [Večina teh poskusov je v tretjem zvezku *Selected Writings* (1981).]

Kontrasti v gramatičnem sistemu pogosto odsevajo strofično členitev pesmi, npr. v zgoraj omenjenem koralu *Ktož jsú boží bojovníci*, ali pa samostojno členijo delo na kompozicijske odseke; Marvellova poslanica *To His Coy Mistress* je, npr., iz treh gramatično različnih delov, ki se delijo še v tri značilne enote, vsaka izmed teh sestavnih enot – začetek, jedro in konec – pa ima skoz vso pesem svoje lastne raziskovalne gramatične poteze.

Gramatične kategorije, v poeziji uporabljene zaradi podobnostnega ali kontrastnega odnosa, so vse vrste pregibnih in nepregibnih besednih vrst, števila, spoli, skloni, časi, načini, nakloni, vidi, razredi abstraktnih in konkretnih besed, nikalnice, dovršne in neosebne glagolske oblike, določni in nedoločni zaimki ali členi, nazadnje tudi razne sintaktične enote in konstrukcije.

II. GRAMATIČNI PARALELIZEM

Veresajev pripoveduje, da se mu je včasih zdelo, da je »podoba le nadomestek prave poezije«. ²³ Tako imenovana »neslikovita« ali »nesmiselna poezija« na široko uporablja »gramatično figuro« namesto dušičih tropov. Tudi vojaški koral husitov in Puškinova pesem *Ljubil sem vas...* sta nazorna zgleda za monopol gramatičnih postopkov, medtem ko so omenjena Marvellova pesem ali s tropi nabite Puškinove stance *Čemu ti moje bo ime?*, ki so glede tega kontrast pesmi *Ljubil sem vas...*, čeprav sta bili obe poslanici napisani istega leta in očitno obe posvečeni Karolini Sobanjski, primeri zapletenega sodelovanja obeh stihij. ²⁴ Zaradi jasnega spremnega kontrasta med gramatično sestavo obeh nizov je metaforična raven pesmi pogosto v nasprotju z dejstveno ravnijo: prav na takem kontrastu je zgrajena Norwidova *Przeszłość*.

Pesem *Ljubil sem vas...* so literarni zgodovinarji pogosto navajali kot poudarjen primer neslikovite poezije. Res, v njenem besedišču ni niti enega živega tropa, kajti mrtva metafora, ki je postala izraz vsakdanjega besednjaka, »ugasnil ni ljubezni žar«, seveda ne šteje. Zato pa je osemvrstičnica nabita z gramatičnimi figurami, vendar prav tej bistveni potezi njene fakture niso posvečali ustrezne pozornosti.

²³ V. Veresajev, »Zasebni zapiski«, *Novyj mir*, 1960, 1.

²⁴ T. Cjavlovska, »Dnevnik A. A. Olenine«, *Puškin. Raziskave in gradiva*, 11, Leningrad, 1958, str. 289–292.

- 1 Ja vas ljubil: ljubov' eščë byt' možet,
- 2 v duše moej ugasla ne sovsem;
- 3 no pust' ona vas bol'se ne trevožit;
- 4 ja ne hoču pečalit' vas ničem.
- 5 Ja vas ljubil bezmolvno, beznadežno,
- 6 to robost'ju, to revnost'ju tomim;
- 7 ja vas ljubil tak iskrenno, tak nežno,
- 8 kak daj vam Bog ljubimoj byt' drugim.*

Pesem je presenetljiva že zaradi samega izbora gramatičnih oblik. Vsebuje 47 besed, med njimi 29 pregibnih, med temi 14, tj. skoraj pol, odpade na zaimke, 10 na glagole in samo 5 drugih na abstraktne, miselne samostalnike. V celi pesmi ni niti enega pridevnika, medtem ko je prislovov 10. Zaimki so razločno postavljeni v nasprotje z drugimi pregibnimi besednimi vrstami kot docela gramatične, povsem odnose besede brez lastnega leksičnega, materialnega pomena. Vse tri delujoče osebe v pesmi so označene zgolj z zaimki: *jaz in recto*, *vi in drug in obliquo*. Pesem je iz dveh četverostišij s prestopno rimo. Prvoosebni zaimek, ki je zmeraj v prvem zlogu v verzu, srečamo vsega skupaj štirikrat – po enkrat v vsakem dvostišju: v prvi in četrti vrstici prve stance, v prvi in tretji druge. *Jaz* nastopa samo v imenovalniku, samo v vlogi osebka in tudi samo v zvezi s tožilniško obliko *vas*. Zaimek *vi*, ki se pojavlja samo v tožilniku in dajalniku (se pravi v t. i. usmerjenih sklonih), figurira v celem tekstu šestkrat, po enkrat v vsakem verzu (razen v drugi vrstici obeh stanc), pri čemer je zmeraj povezan s kakšnim drugim

* 1 Ljubil sem vas: mogoče v moji duši

2 še ni ugasnil ves ljubezni žar;

3 vendār naj nič pokoja vam ne ruši:

4 z ničimer begal vas ne bom nikdar.

5 Ljubil sem vas molče, brez vsake nade,

6 poln plahosti in ljubosumja muk;

7 ljubil sem vas z močjo ljubezni mlade,

8 kot bog daj, da bi ljubil vas kdo drug.

Prevedel Mile Klopčič.

zaimkom. Oblika *vas*, pravi predmet, je zmeraj odvisna (neposredno ali posredno) od samostalniške besede. Taka je v štirih primerih *jaz*, v enem pa anaforična *ona*, tj. *ljubezen* s strani prve osebe, medtem ko je dajalnik *vam* /v slovenskem prevodu *vas*/, ki v zadnjem, sintaktično podrejenem verzu, zamenja premi predmet *vas*, povezan z novo zaimensko obliko – *drugim* /*drugl*/, in ta stranski sklon, »orodnik povzročitelja dejanja« v enako stranski dajalni obliki²⁵, uvaja v končaj zadnje vrstice tretjega udeleženca lirske drame, ki je postavljen nasproti nominativnemu *jazu*, s katerim se začena uvodni verz.

Avtor osemvrstične poslanice šestkrat nagovarja junakinjo, trikrat pa se ponovi ključna formula *ljubil sem vas* – s katero se najprej začena uvodna stanca, potem pa prvo in drugo dvostišje sklepne stance – ki prinaša v dvokitični monolog tradicionalno trojiško delitev: 4 + 2 + 2. Tričlenska konstrukcija se vsakič različno razgrajuje. Prva stanca razvija temo predikata: etimološka figura zamenjuje glagol *ljubil* z abstraktnim samostalnikom *ljubezen* in mu daje videz neodvisnega, samostojnega življenja. Kljub naravnosti k preteklemu času se v razvoju lirske teme poslanice nič ne zdi dokončano. Puškin, nedosegljivi mojster dramatičnih kolizij med glagolskimi vidi, se pri tem ogiba povednim oblikam dovršnika, edina izjema – *imogoče v moji duši že ni ugasnil ves ljubezni žar* – pravzaprav potrjuje pravilo, kajti okoliški členki – *mogoče, še... ni ves* – zničujejo fiktivno temo konca. Nič ni končano, toda s sumom dovršenosti se, na drugi strani, sklada, takoj za protivnim *vendâr /no!*, zanikanje sedanjega časa samega po sebi *!ne bom – ja ne hočul* in v sklopu železnika *!vendâr naj nič pokoja vam ne rušil*. V pesmi sploh ni dovršnikov sedanjega časa v trdilni obliki.

Začetek druge stance ponavlja ključno formulo in razvija temo subjekta. Tako obglagolski prislovi kot orodniške oblike z odvisnim trpnim deležnikom, ki se nanaša na isti osebek, *jaz*, širijo tudi na preteklost tiste, očitno ali notranje (latentno)

²⁵ Prim.: A. A. Šahmatov, *Sintaksa ruskega jezika*, Leningrad, 1941, str. 445; R. Jakobson, »Morfološke analize slovanske sklanjatve«, *Selected Writings*, II, Haag-Pariz, 1972, str. 158.

nikalne izraze, ki so v prvi stanci barvali sedanost s toni pasivnega samoodpovedovanja.

In nazadnje je, takoj za tretjo ponovitvijo začetne formule, sklepni verz posvečen njenemu objektu: *„Ljubil sem vas... skot bog daj, da bi ljubil vas kdo drug (kak daj vam Bog ljubimoj byt' drugim – z zaimenskim poliptonom: vas – vam)“*. Tukaj prvič zazveni resnični kontrast med dvema momentoma dramatičnega razvoja: oba verza, ki se med seboj rimata, sta si tudi sintaktično podobna – vsak od njiju je zveza trpnika z orodnikom – *„poln ljubosumja muk /revnost'ju tomim/ – sda bi ljubil vas kdo drug /ljubimoj byt' drugim/*, toda avtorjevo priznavanje drugega je v nasprotju s poprejšnjim mučnim ljubosumjem, odsotnost člena v ruskem govoru pa omogoča, da ne odgovorimo na vprašanje, ali se ljubosumje v preteklosti in sedanje blagoslavljanje nanašata na različne »druge« ali na istega. Dve velelni konstrukciji v stancah – *„vendar naj nič pokoja vam ne ruši in skot bog daj, da bi ljubil vas kdo drug – kot da dopolnjujeta druga drugo“*. Sicer pa poslanica zavestno pušča odprto pot za dve različni interpretaciji zadnjega verza. Lahko ga razumemo kot zagovorni razplet poslanice, po drugi strani pa okamnelo rečenico »kot bog daj«, ne glede na velelnik, muhavo stisnjeno v pristavek²⁶, lahko razlagamo kot svojevrsten »nestvaren naklon«, ki pomeni, da bo junakinja komajda kdaj doživela še kakšno tako ljubezen brez nadnaravnega posega. V zadnjem primeru bi lahko sklepni stavek stanc imeli za primer »samoumevnega zanikanja«, kar bi bilo v skladu z Jespersenovo razlago²⁷ in bi sodilo v krog različnih primerov zanikanja v pesmi. Poleg nekaj nikalnih konstrukcij sestavlja pretekli čas glagola *ljubiti* ves repertoar dovršnih oblik v našem delu.

Med pregibnimi besedami v pesmi – ponovimo – prevladujejo zaimki, medtem ko je samostalnikov malo, vsi pa sodijo v spekulativno sfero in označujejo – če odštejemo zagovorni poziv Bogu – psihični svet prve osebe. Najpogostejša in po besedilu enako-

²⁶ A. Slonimski, *Puškinovo mojstrstvo*, Moskva, 1959, str. 119.

²⁷ O. Jespersen, *The Philosophy of Grammar*, London – New York, 1924, XXIV. pogl.

merno razvrščena beseda je *vi*: samo ta se pojavlja v tožilniku in dajalniku – in zgolj v teh dveh. Z njo je, kar se tiče pogostnosti, tesno povezan drugi zaimsek, *jaz*, uporabljan samo kot osebek in le na začetku pesmi. Del povedkov, ki se vežejo s tem osebkom, je opremljen s prislovi, odvisne, neosebne glagolske oblike pa spremljajo predmeti v orodniku: *4z ničimer begal vas ne bom (pečalit' vas ničem); 6poln plahosti in ljubosumja muk lto robost'ju to revnost'ju tomiml; 8da bi ljubil vas kdo drug lljubimoj byt' drugiml*. Pridevnikov in drugih pridevniških besed v stancah ni. Skoraj docela manjkajo predložne konstrukcije. Značilnost vseh teh sprememb v sestavi, številčnosti, medsebojni povezanosti in razmeščenosti različnih gramatičnih kategorij ruskega jezika je tako zelo razvidna, da komajda potrebuje nadrobno semantično razlago. Dovolj je, če preberemo prevod Juliana Tuwima – »Kochałem panią – i miłości mojej | Może się jeszcze resztki w duszy tłą«²⁸ – pa se lahko na lastne oči prepričamo, da celo tako virtuozen mojster verza ni mogel uničiti umetniške moči Puškinovih stanc, četudi se je odrekel njihovi gramatični urejenosti.

²⁸ J. Tuwim, *Z rosyjskiego*, I, Varšava, 1954, str. 198.

III. GRAMATIKA IN GEOMETRIJA

Prisilna narava gramatičnih pomenov sili pesnika, da jih upošteva: teži bodisi k simetriji in se drži preprostih, ponavljajočih se, razvidnih shem, zgrajenih na binarnem načelu, ali pa se odmika od njih in išče »organski kaos«. Če pravimo, da uporablja pesnik bodisi gramatično bodisi antigramatično načelo rimanja, nikdar pa ne agramatičnega, lahko to trditev razširimo tudi na splošni odnos pesnika do gramatike. Opažamo globoko analogijo med vlogo gramatike v poeziji in slikarsko kompozicijo, ki temelji na očitnem ali skritem geometričnem redu ali na zavračanju geometričnosti. Če se v načelih geometrije (bolj topološke kot metrične) skriva za slikarstvo in druge likovne umetnosti »čudovita nujnost«, kot enoglasno prepričljivo razlagajo umetnostni zgodovinarji, potem jezikoslovci vidijo podobno »nujnost« v gramatičnih pomenih.

Primerjava obeh področij se kaže v poskusih sinteze, ki jo je malo pred smrtjo, leta 1941, napisal prenicljivi jezikoslovec B. L. Whorf: ko je postavil splošne abstraktne »sheme stavčne strukture« proti posamičnim stavkom in slovarju kot »malce rudimentarnemu in nesamostojnemu delu« jezikovne strukture, je predložil zamisel »*geometrije* formalnih načel, na katerih temelji vsak jezik«. ²⁹ Podobno primerjavo, le da v razvitejši in doslednejši obliki, je pred desetimi leti naredil Stalin v pripombah k abstraktni naravi gramatike: »Značilnost gramatike je v tem, da

²⁹ B. L. Whorf, *op. cit.*, str. 257.

daje pravila o spreminjanju besed, upoštevač besede brez vsake konkretnosti, ne pa konkretne besede; daje pravila za sestavljanje stavkov, vendar ne misli na kakšne konkretne stavke, recimo konkretni osebek, konkretni povedek ipd., ampak na stavke sploh, ne glede na konkretno obliko tega ali onega. Potemtakem gramatika, abstrahirana od posamičnega in konkretnega, tako v besedah kot v stavkih jemlje tisto splošnost, na kateri temeljita pregibanje besede in povezovanje besed v stavke, in gradi na tej splošnosti gramatična pravila, gramatične zakone... V tem je gramatika podobna geometriji, ki ima svoje zakone, je abstrahirana od konkretnih predmetov in obravnava predmete kot telesa brez konkretnosti, odnosov med njimi pa ne opredeljuje kot konkretne odnose konkretnih predmetov, ampak kot odnose teles nasploh, odnose brez vsakršne konkretnosti.«³⁰ – Abstrahirajoča zmožnost človeške misli, na kateri, po mnenju obeh navedenih avtorjev, temeljita geometrija in gramatika, polaga preproste geometrične in gramatične figure na slikoviti svet posamičnih predmetov in na konkretni leksični »pribor« besedne umetnosti.

Bistvena vloga, ki jo imajo različne vrste zaimkov v gramatični fakturi poezije, je popolnoma odvisna prav od gramatične, odnosne narave, ki ločuje zaimke od vseh drugih avtonomnih besed. Odnos med zaimki in nezaimki so večkrat primerjali z odnosom med geometrijskimi in fizikalnimi telesi.³¹

Ob splošno razširjenih postopkih se v gramatični fakturi poezije kažejo tudi različnosti, tipične za slovstvo nekega naroda ali za omejeno obdobje, za literarni tok, za individualnega pesnika ali, nazadnje, za posamično delo. Tako, na primer, izostreno gramatično kompozicijo agitacijskega vojaškega korala husitske revolucije, ki mu je tuja dekorativna ornamentalnost, brez težav interpretiramo na splošnem ozadju gotike. Označimo vsako kitico z ustrežno rimsko številko, vsak člen kitice pa z eksponentom (arabsko številko). Pesem iz treh tričlenskih kitic

³⁰ J. Stalin, *Marksizem in vprašanja jezikoslovja*, Moskva, 1950.

³¹ V. V. Vinogradov, *Ruski jezik*, Leningrad, 1947, str. 323; A. Zarecki, »O zaimku«, *Ruski jezik v šoli*, 1940, št. 6, str. 17.

($I^1 + I^2 + I^3 + II^1 + II^2 + II^3 + III^1 + III^2 + III^3$) se po gramatičnem ustroju pokaže kot zapleten sistem simetričnih skladij, ki jih lahko pogojno označimo kot tri nize navpičnih ustreznic ($I^1 - I^2 - I^3$ itn.) in tri vrste vodoravnih ustreznic ($I^1 - II^1 - III^1$ itn.), dve diagonali – padajoča ($I^1 - II^2 - III^3$) in rastoča ($I^3 - II^2 - III^1$), potem dva padajoča ($I^1 - II^2 - III^1$ in $I^2 - II^3 - III^2$) in dva rastoča loka ($I^2 - II^1 - III^2$ in $I^3 - II^2 - III^3$). Iste značilnosti – geometrično sorazmernost, stopničasto členitev, igro ujemanj in kontrastov – odkrivajo raziskovalci (posebej P. Kropáček) v češkem slikarstvu husitskega razdobja.³² In nazadnje: vsa kompozicijska načela, ki so se polnovredno izrazila v gramatični organizaciji tega korala, koreninijo globoko v zgodovinskem razvoju celotne gotske umetnosti in sholastične misli, ki ju je v svojem delu bleščeče primerjal Erwin Panofsky.³³

Češki primer nam dovoljuje, da se lotimo privlačnega vprašanja skladnosti med funkcijami geometrije v likovnih umetnostih in gramatike v pesniškem ustvarjanju. Hkrati s fenomenološkim vprašanjem o notranji sorodnosti med obema dejavnikoma se pojavlja naloga konkretnih zgodovinskih raziskav o konvergentnem razvoju in vzajemnem vplivanju besedne in likovne umetnosti; analiza pesniške gramatike nadalje na novo osvetljuje problematiko umetniških šol in izročil. Raziskovalec se mora posebej vprašati: kako pesniško delo uporablja tradicionalni inventar umetniških sredstev za nove namene in kako jih prevrednoti v luči spremenjenih nalog? Kako je vojaški koral husitske revolucije iz bogatega sklada gotskih umetniških oblik podedoval obe vrsti gramatičnega paralelizma – s Hopkinsovimi izrazi: »primero po podobnosti« in »primero po različnosti«³⁴ – in kako je spretna povezava obeh gramatičnih postopkov dala pesniku možnost, da pogumno uresniči harmonično povezan, prepričljiv prehod od uvodne duhovne pesmi prek bojevite argumentacije druge, didaktične kitice, do vojaških ukazov in bojnih klicev v sklepnem delu korala?

³² P. Kropáček, *Malířství doby husitské*, Praga, 1946.

³³ E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York, 1957.

³⁴ G. M. Hopkins, *op. cit.*, str. 106.

IV. GRAMATIČNA SPECIFIKA

Z gramatičnega gledišča lahko postavimo in moramo zastaviti nujno literarnozgodovinsko vprašanje o individualnosti in primerjalnih značilnostih pesnitev, pesnikov in pesniških šol. Kljub splošnosti gramatičnega reda Puškinove poezije je vsaka njegova pesem individualna in neponovljiva, kar zadeva umetniško izbiro in uporabo gramatičnega gradiva; stance *Čemu ti moje bo ime?*, po času nastanka in okoliščinah blizke osemvrstičnici *Ljubil sem vas...*, kažejo hkrati precej razlikovalnih potez. Poskusimo na nekaj primerih pokazati, v čem se kaže ta »nesplošni izraz«, na drugi strani pa postavimo Puškinove stance iz albuma, neločljivo povezane s pesniškimi iskanji ruske in zahodnoevropske romantike, nasproti drugačnemu in tujemu gotskemu kanonu, ki preseva v koralu soborcev Jana Žižke.

- 1 Čto v imeni tebe moëm?
- 2 Ono umrět, kak šum pečal'nyj
- 3 volny, plesnuvšej v bereg dal'nyj,
- 4 kak zvuk nočnoj v lesu gluhom.

- 5 Ono na pamjatnom listke
- 6 ostavit mერთvyj sled, podobnyj
- 7 uzoru nadpisi nadgrobnoj
- 8 na neponjatnom jazyke.

- 9 Čto v něm? zabytoe davno
 10 v volnen'jah novyh i mjatežnyh,
 11 tvoej duše ne dast ono
 12 vospominanij čistyh, nežnyh.
 13 No v den' pečali, v tišine,
 14 proiznesi ego toskuja,
 15 skaži: est' pamjat' obo mne,
 16 est' v mire serdce, gde živu ja.*

Tukaj – drugače kot v pesmi *Ljubil sem vas...* – zaimki, ki jih je 12, po številu pa manj kot samostalnikov (20) in pridevnikov (13), kljub temu igrajo kapitalno vlogo. Sestavljajo tri od štirih samostojnih besed prvega verza: *Čto v imeni tebe moëm?* V avtorskem govoru so vsi osebki glavnih stavkov čisto gramatični, ker nastopajo kot zaimki: *1čto, 2ono, sono, sčto*. Vendar namesto osebnih zaimkov v poprej analizirani pesmi prevladujejo vprašalne in anaforične oblike, medtem ko se zaimek druge osebe, tako osebni kot svojilni, v prvi in tretji stanci poslanice pojavlja le kot dajalnik, ostaja le adresat, ne pa neposredna tema poslanice */itebe, 11tvoej duše – ti* v slovenskem prevodu¹, in le v zadnji stanci se kategorija druge osebe pojavi v glagolih, v dveh parnih oblikah velelnega naklona: ¹⁴*proiznesi /zašepetaj/*, ¹⁵*skaži /reci/*.

- * 1 Čemu ti moje bo ime?
 2 Ime ko šum valov izgine,
 3 ki burja meče jih v pečine,
 4 ko kriki v gozdu se zgubé.
 5 Na listu mrtvo sled pusti,
 6 kot na nagrobnem spomeniku,
 7 če pisan v tujem je jeziku,
 8 napis nerazumljiv bledí.
 9 Še malo, pa pozabiš nanj,
 10 ko novo čustvo te prevzame.
 11 Spominov nežnih, čistih sanj
 12 ti v duši ne zbudi več name.
 13 A če okusiš kdaj gorjé,
 14 zašepetaj ga, ljubezniva,
 15 in reci: Je nekje srce,
 16 ki pomni me, ki v njem sem živa.

Prevedel Mile Klopčič.

Obe pesmi se začenjata in končujeta z zaimki, vendar v nasprotju z osemvrstičnico *Ljubil sem vas...* adresant te pesmi ni označen ne z osebnim zaimkom ne z glagoli v prvi osebi, ampak le s svojilnim zaimkom, ki se sicer nanaša zgolj na avtorjevo ime, pa še to le zato, da bi podvomili o kakršnikoli smiselnosti tega imena za adresata pesmi: ¹*Čemu ti moje bo ime?* Resda prvoosebni zaimek najdemo eno vrstico pred koncem stance, najprej v neimenovalniški, posredniški obliki – ¹⁵*Est' pamjat' obo mne /ki pomni mel* – nazadnje pa v zadnjem, hiperkatalektičnem zlogu sklepnega verza prvič zaznamo nepričakovani imenovalniški osebek s pripadajočim glagolskim povedkom, ki je ostro postavljen nasproti prejšnjim neživim in nedoločnim osebkom (*čto* in *ono*): ¹⁶*Est' v mire serdce, gde živu ja /Je nekje srce... ki v njem sem žival*, medtem ko se pesem *Ljubil sem vas...* prav nasprotno začinja z *jaz*. A tudi ta končna samopotrditev sploh ne pripada avtorju, ampak jo avtor prišepetava adresatu: sklepni *jaz* je vsiljen junakinji poslanice, medtem ko se avtor do konca izraža v nejasnih, bodisi metonimičnih (¹⁷*imeni*) bodisi sinekdohičnih izrazih (¹⁶*est' v mire serdce*), ali v ponavljanih anaforičnih sklicevanjih na zavrženo metonimijo (^{5, 11}*ono*) in v drugotnih metonimičnih odsevih (ne samo ime, ampak njegova *smrtva sled na listu*), ali, nazadnje, v metaforičnih replikah na metonimične podobe, razširjene v zapletene primerjave (²*kak... 4**kak... 6**podobnyj...*). Zaradi obilice tropov se pesem, še enkrat poudarjam, bistveno razlikuje od *Ljubil sem vas...* Če so tam gramatične figure do konca obremenjene, potem so tukaj umetniške vloge porazdeljene med pesniško gramatiko in leksiko.

Načelo sorazmernostne delitve, s tako jekleno logiko speljano v husitskem koralu, je očitno tudi tukaj, vendar v precej bolj zapleteni in čudaški obliki. Besedilo se deli na dve osemvrstičnici, vsaka z enakim uvodnim vprašanjem, ki se na videz odziva povabilu za vpis imena v spominski album (¹*Čto v imeni tebe moëm?* – ⁹*Čto v nëm?*) in samo tudi odgovarja na lastno vprašanje. Drugi par stanc preide iz oklepajoče rime prvih dveh četverostišij k prestopnim rimam, kar povzroči nenavaden trk dveh moških verzov z različnimi rimami (^{8...}*jazyke* in

9...*davno*). Iz metaforične ravni prvih dveh stanc preneseta poslednji dve razvoj lirske teme na raven dobesednih, neposrednih pomenov, temu ustrezno pa nikalna konstrukcija – *11ne dast ono* ¹²*vospominanij* – nadomesti trdilne konstrukcije metaforičnega reda. Zanimivo, da uvodni stanci, ki primerja pesnikovo ime z umirajočim »šumom valov«, pritrjuje v tretji stanci podobna, vendar zabrisana slovarska metafora viharnih »novih čustev«, ki bi morala, kot je videti, pogoltniti nesmiselno ime.

Hkrati pa je vsa pesem podrejena drugačni delitvi, ki je po svoje dihotomična: sklepna stanca je po svoji gramatični sestavi izrazito postavljena nasproti prvim trem. Povednemu naklonu žalobnih dovršnih glagolov nepreteklega (pomensko prihodnjega) časa, ki vladajo v prvih treh stancah – *zumrēt, gostavit mērtvyj sled, 11ne dast... vospominanij* – postavlja sklepna stanca nasproti velelnik dveh dovršnih glagolov rekanja (¹⁴*zašepetaj, 15reci*), ki zahtevata premi govor, ta govor pa izbriše vse domnevne izgube s končnim pritrdilom večnemu življenju, saj postavlja nasproti zaneseni avtorski tiradi prvo nedovršno glagolsko obliko v pesmi. Temu primerno se spremeni tudi vsa leksika pesmi: na prejšnje izraze *umrēt, mērtvyj, nadgrobnyj* mora junakinja odvrniti: *Je nekje srce... ki v njem sem živa*, namigujoč na tradicionalno paronomazijo *nesmrtnega sveta* ¹⁶*!neumirajuščego miral*. Četrta stanca oporeka prvim trem: zate je moje ime mrtvo, vendar naj ti rabi za živo znamenje mojega stanovitnega spomina nate. Ali v skladu s poznejšo formulacijo: »*Vsem glas daš svoj; zate ga ni...*« (1831).

O istem imenu je prva stanca prerokovala – *20nio umrēt, kak šum pečal'nyj... , 4kak zvuk nočnoj*, prav k tem podobam pa se vrača zadnja stanca. Ne ponoči, ko glas izginja ^{4v} *lesu gluhom*, kot pravi slovarska metafora, ki jo je obnovil Puškin, ampak ^{13v} *den' pečali*, pozabljeno ime pa mora zazveneti ^{13v} *tišini*, ne pa v *šumu valov*. Simbolična ni le zamenjava noči z dnevom in šuma s tišino, ampak tudi gramatični premik v zadnji stanci. Namesto pridevnikov iz prve stance – *pečal'nyj* in *nočnoj* – niso v zadnji stanci kar tako samostalniki – ^{13v} *den' pečali*, v *tišine*. Nasploh

nasproti obilici prilastkovnih pridevnikov in deležnikov v vlogi prilastka, značilni za prve tri stance (po pet v vsaki), v četrti teh sploh ni, kot jih tudi ni v pesmi *Ljubil sem vas...*, kjer je po drugi strani dovolj prislovov, ki jih skorajda ni v naši pesmi. Sklepno četverostišje pretrga z razkošnim, okrašenim stilom prvih treh stanc, ki je popolnoma tuj besedilu *Ljubil sem vas...*

Potemtakem antitezo poslanice, zadnjo stanco, vpeljana s protivnim *no*, edinim prirednim veznikom v vsej pesmi, v bistvu odlikuje njen gramatični ustroj – dvojni velebnik, postavljen nasproti nespremenljivemu povednemu naklonu prvih treh četverostišij, obglagolsko deležje, ki je v kontrastu s prejšnjimi obsamostalniškimi deležji; drugače kot prejšnji tekst prinaša tuji govor, dvakratni predikativni *est'*, osebek in povedek v prvi osebi, polni pristavek in navsezadnje nedovršni glagolski vid takoj za vrsto dovršnih oblik.

Ne glede na količinsko nesorazmernost prvega, indikativnega, in drugega, imperativnega, dela (dvanajst začetnih verzov proti zadnjim štirim), sestavljata oba dela tri nadaljnje stopnje podrazdelitve na parataktične pare neodvisnih sintaktičnih skupin. Prvi del iz treh stanc obsega dve vprašalno-odgovorni sintaktično vzporedni konstrukciji prav tako neenake velikosti (osem začetnih verzov proti štirim vrsticam tretje stance). Temu ustrezno drugi del pesmi, njena sklepna stanca, vsebuje dva vzporedna stavka, ki sta si tematsko zelo blizu. Obe vprašalno-odgovorni konstrukciji iz prvega dela sta iz enakšnega vprašalnega stavka in odgovora z enim in istim anaforičnim osebkom. Temu drugotnemu členjenju prvega dela ustreza v naslednjem delu binarna narava drugega velebnega stavka, ki vsebuje premi govor in potemtakem razpada na uvodno opombo (*reci:*) in sam navedek (*Je...*). Nazadnje pa prvi od odgovorov razpade na dva vzporedna stavka z metaforičnim ustrojem in zelo sorodno tematiko, oba pa imata prenos (enjambement) sredi stance (I *Ono umrēt, kak šum pečal'nyj | vol'ny...* II *Ono...*, *ostavit mērtvyj sled, podobnyj | uzoru...*). Taka je zadnja izmed treh koncentričnih oblik paratakse v prvem delu pesmi, čemur v drugem delu

ustreza delitev citiranega govora na vzporedne, tematsko sorodne stavke (*est' pamjat' ... , est' ... serdce*).

Če zadnja stanca vsebuje prav toliko neodvisnih parataktičnih parov kot vsa tri poprejšnja četverostišja skupaj, potem – nasprotno – izmed šestih odvisnih skupin (treh veznih odvisnikov in treh »atributivno-predikativnih določil«, kot jim pravi Šahmatov³⁵) tri skupine sodijo k prvi, z metaforiko najbolj nabiti stanci (... , *kak...*, | ... , *plesnuvšej...*, | ... , *kak...*), medtem ko na tri preostala četverostišja regularno pride po en primer hipotakse (II ... , *podobnyj...*: III *zabytoe...*: IV ... , *gde...*).

Po vseh teh členitvah je najostreje viden večstranski kontrast med prvo in zadnjo stanco, tj. zaplet in razplet lirske teme – čeprav sta si oba hkrati zelo podobna. Kontrast in podobnost se izražata tudi v zvočni fakturi. Med poudarjenimi samoglasniki na iktičnem mestu prevladujejo v prvi stanci temni (labializirani), njihovo število polagoma upada v naslednjih stancah in doseže minimum v četrti stanci (I: 8; II: 5; III: 4; IV: 3). Medtem pa maksimalno število poudarjenih difuznih (ozkih) samoglasnikov (*u* in *i*) najdemo v obeh končnih stancah – v prvi (6) in četrti (5) – tako da sta postavljeni nasproti obema notranjima stancama (II: 0; III: 2).

Na kratko zasledujemo razvoj teme od zapleta do razpleta, kot se nazorno kaže v obravnavi gramatičnih kategorij, posebno sklonov. Kot nam sugerirajo začetne stance, so pesniku predlagali, naj napiše svoje ime v spominsko knjigo. Notranji dialog, ki se vrsti skoz vprašanja in odgovore, je odziv na ta domnevni predlog.

Ime izzveni brez sledu, *umrět*, v skladu z neprehodno konstrukcijo prve stance, kjer tožilnik s predlogom le v metaforični podobi *volny*, *plesnuvšej* v *bereg dal'nyj* namiguje na iskanje objekta. Druga stanca, ki je zamenjala ime z njegovim pisnim odsevom, vpeljuje prehodno obliko *ostavit... sled*, toda epitet *měrtvŭj* nas s predmetom vrne k temi brezcilnosti, razviti v prvi stanci. V dativu primere se razkriva metaforična raven druge

³⁵ A. Šahmatov, *op. cit.*, str. 393 ss.

stance (*podobnyj uzoru*) in kot da se pripravlja nastop dajalnika v njegovi osnovni vlogi: tretja stanca prinaša samostalnik v dajalniku pripadnosti (*tvoej duše*), toda kontekst, tokrat nikalni *ne dast*, spet zniči cilj.

Blagoglasnost zadnje stance odzvanja z difuznimi samoglasniki začetne stance, tematika četrte stance pa se vrača od pisnega odseva k zvenečemu imenu prve stance. Z utišanim zvenom imena se je povest začela, z njegovim zvenom v *tišini* se končuje. V skladu s tem se v pesmi blagoglasno prepletajo utišani, difuzni samoglasniki obeh skrajnih stanc. Toda razplet bistveno spreminja vlogo imena. Na neimenovano, vendar iz konteksta razvidno povabilo, naj napiše v spominsko knjigo svoje ime, pesnik lastnici knjige odgovarja s klicem: *Proiznesi ego toskuja*. Imenovalnik *ono*, ki se nanaša na ime v vsaki izmed prvih treh stanc (I², II¹, III³), zamenja tožilnik istega anaforičnega zaimka (IV²) ob velelniku druge osebe, namenjenem junakinji, ki se potemtakem iz nedejavnega adresata *tebe* spreminja, po avtorjevi volji, v delujočo osebo ali, natančneje: v osebo, poklicano, da deluje.

Ponavljajoč trikratni *ono* v prvih treh stancah in zvočno variacijo okoli tega zaimka v tretji stanci – štirikratno zvezo *n* in *o* in *v*, ki je spredaj ali zadaj – se četrta stanca, ki je brez tega osebka, igrivo začenja z isto zvezo:

Čto v něm? zabytoe davno
v volnen'jah novyh i mjatežnyh,
tvoej duše ne dast *ono*
vospominanij čistyh, nežnyh.
No v den' pečali, v tišine...

Ime, v prvih treh stancah popolnoma odtrgano od neobčutljivega okolja, je položeno junakinji v usta skupaj z besedami, ki se, resda zgolj emblematično, vendar kljub temu prvič sklicujejo na lastnika imena: *Est' v mire serdce...* Zanimivo, da avtorski »jaz« v pesmi ni imenovan, in ko je v zadnjih vrsticah zadnje stance nazadnje uporabljen prvoosebni zaimek, postane del premege govora, ki ga junakinji vsilijo avtorjevi velelniki, da bi

označili njo, ne pa avtorja. Izgubi spomina o meni, avtorju, se v antonimičnem okviru postavlja nasproti neomajni spomin name – pozabljivo lastnico »spominske knjige«.

Njena samopotrditev s sklicevanjem na avtorjevo ime, ki ga je predpisal sam avtor, je pripravljena z enako igro nihanj in premikov sklonskih pomenov, ki jo je cela pesem tako intenzivno izrabljala. Za njene številne predložne konstrukcije je treba uporabiti zvedave Benthamove pripombe³⁶ o tesnem stiku in vzajemnem prepletanju dveh jezikovnih področij – materialnega in abstraktnega, ki se na primer kaže v nihanjih takih predlogov, kot je »v«, med lastnim, materialnim, lokalizacijskim pomenom na eni strani in nesnovnim, abstraktnim na drugi. Prav prekinitev med obema funkcijama zvez mestnika s predlogom *v* in *na v* vsaki izmed prvih treh stanc je Puškin pokazal v zelo zaostreni obliki. V prvi gramatična rima veže vrstici *Čto v imeni tebe moëm?* in *Kak zvuk nočnoj v lesu gluhom*. En in isti predlog ima v prvi vrstici abstrakten pomen, v drugi pa konkretno-lokalnega. Predlog *na*, postavljen nasproti oklepajočemu *v*, pa se, v skladu s prehodom od zvenečnosti imena k njegovi pisni obliki, pojavlja v dveh vzporednih verzih druge stance, ki ju veže gramatična rima – prvič z lokalizacijskim pomenom (*na pamjatnom listke*), drugič pa v abstraktni vlogi (*na neponjatnom jazyke*), pri čemer je semantična opozicija obeh rimanih vrstic zaostrena do besedne igre: *ono na pamjatnom – na neponjatnom*. V tretji stanci konfrontacija dveh zvez s predlogom *v* sledi v splošnem shemi prve stance, toda eliptična ponovitev vprašanja *Čto v nëm?* razkriva možnost dvojne interpretacije – abstraktne (Kaj ti pomeni?) in zares lokalizacijske (Kaj pravzaprav pomeni?). V skladu s tem premikom se četrta stanca nagiba k pravemu pomenu tega predloga (*v tišine; est' v mire*). Na vprašanje začetnega verza – *Čto v imeni tebe moëm?* – bi junakinja stanc morala odgovoriti z repliko, ki ji jo narekuje sam avtor in ki oklepajočemu predlogu trikrat daje prvotni, materialni pomen: *v* imenu, napisanem zanjo in izgovorjenem kot njen odziv, je dokaz, da je *v* svetu

³⁶ C. K. Ogden, *op. cit.*, str. 62.

človek, v srcu katerega še naprej živi. Prehod od nočnega *ono umrēt* do dnevnega *živu ja* spremlja postopna zamenjava temnih samoglasnikov s svetlimi.

Zanimivo, da se tako Puškinove stance kot husitski koral na enak način sklepajo z dvojnimi velelnikom, ki drugi osebi prišepetava dvojno repliko, sintetični odgovor na uvodni vprašalni *Čto* Puškinove poslanice (*proiznesi... skaži: est'... est'...*), in na relativno-vprašalni »Ktož«, s katerim se začena češka pesem:

A s tiem vesele křiknēte
řkŭc: »Na nē, hr na nē!«,
braň svŭ rukama chutnajte,
»Bŏh pán náš!« křiknēte!³⁷

³⁷»Ktož jsŭ boží bojovníci: slovni stavba husitského chorálu«, v: R. Jakobson, *Selected writings*, III, Mouton, Haag-Pariz-New York, 1981, ss. 215–231. Jakobson pesmi v tem članku sicer ne ponatiskuje, ker pa se velikokrat sklicuje nanjo, jo ponatiskujemo v celoti mi. *Op. ur.*

I. KITICA

*Sloka*¹ (V¹)

1. Ktož jsŭ boží bojovníci
2. a zákona jeho,
3. prostež od Boha pomoci
4. a ŭfajte v nēho,
5. že konečně vždycky s ním svítěžíte!

*Sloka*² (V²)

1. Kristust' vām za škody stoj,
2. stokrat viac sľubuje;
3. pak-li kto proň život složí,
4. věčný mieti bude:
5. blaze každému, ktož na pravdē sende.

Sloka (R⁰)

1. Tent' pán velít' »se nebátí
2. záhubcí tělesných«,
3. velít' »i život složití
4. pro lásku svých bližních«.

II. KITICA

Protož střelci, kopiníci
řádu rytieřského,
sudličníci a cepníci
lidu rozličného,
pomněte všichni na pána štědrého!

Nepřátel se nelekejte,
na množství nehled'te,
pána svého v srdci mějte,
proň a s ním bojujte
a před nepřátely neutiekajte!

Dávno Čechové řiekali
a příslovie měli,
že »podlé dobrého pána
dobrá jiezda bývá«.

III. KITICA

Vy, pakosti a drabantí,
na duše pomněte,
pro lakomství a lúpeže
životŭv netrat'te
a na kofístech se nezastavujte!

Heslo všichni pamatujte,
kterěž vām vydáno,
svých hauptmanŭv pozorujte,
retuj druh druhého,
hledíž a drž se každý řiku svého

A s tiem vesele křiknēte
řkŭc: »Na nē, hr na nē!«,
braň svŭ rukama chutnajte
»Bŏh pán náš!« křiknēte!

Vendar prav na ozadju te splošnosti postanejo posebej razvidne razlike v temeljih pesniških gramatik, posebej Puškinovo drsenje med konfrontiranimi gramatičnimi kategorijami, npr. različnimi skloni ali različnimi kombinatornimi pomeni istih sklonov, skratka, nenehna menjava pogledov, ki ne zabrisuje problema gramatičnega paralelizma, ampak ga zastavlja v novem, dinamičnem preseku.

LINGVISTIKA IN POETIKA

1958

LINGUISTIC AND POETICS

Prevedla Zoja Skušek.

Besedilo je bilo prvič predstavljeno kot predavanje na konferenci o stilu na Indiana University pomladi 1958, leta 1959 ga je avtor na stanfordski univerzi v Kaliforniji razširil v esej in objavil v knjigi *Style in Language*, ur. T. A. Sebeok, Cambridge, Mass., 1960.

Znanstvene in politične konference nimajo k sreči nič skupnega. Uspeh političnega sestanka je odvisen od tega, ali se večina sodelujočih ali kar vsi v splošnem strinjajo. Zatekanje h glasovanju in k vetu je tuje znanstveni razpravi, kjer je nestrinjanje v glavnem bolj produktivno kot strinjanje. Nestrinjanje odkriva antinomije in napetosti na področju, o katerem se razpravlja, in zahteva nove raziskave. Analogija znanstvenim srečanjem bi bile prej raziskovalne ekspedicije na Antarktiko, ne pa politične konference: mednarodni strokovnjaki iz različnih strok si prizadevajo narisati zemljevid neznanega področja in odkriti, kje so največje ovire za raziskovalca – neprehodni vrhovi in prepadi. Zdi se, da je bilo tako risanje zemljevidov glavna naloga naše konference, in v tem smo svoje delo kar uspešno opravili. Ali nismo ugotovili, kateri problemi so najpomembnejši in najbolj sporni? Ali se nismo naučili, kako prehajati iz koda v kod, katere izraze pojasniti ali se jim celo ogibati, da bi se izognili nesporazumom z ljudmi, ki uporabljajo drugačen področni žargon? Zdi se mi, da so ta vprašanja za večino sodelujočih na tej konferenci – če ne kar za vse – precej jasnejša danes, kot so bila pred tremi dnevi.

Prosili so me, naj povzamem vprašanja, ki zadevajo poetiko v njeni zvezi z lingvistiko. Poetika se v prvi vrsti ukvarja z vprašanjem *Kaj je tisto, kar verbalno sporočilo spremeni v umetnino?* Ker je glavni predmet poetike *differentia specifica* besedne

umetnosti glede na druge umetnosti in glede na druge oblike besednega vedenja, poetiki pripada vodilno mesto v literarnih študijah.

Poetika se ukvarja s problemi besedne strukture, tako kot se slikarska analiza zanima za slikovno strukturo. Ker je lingvistika temeljna znanost o besedni strukturi, lahko poetiko razumemo kot integralen del lingvistike.

Argumente, ki nasprotujejo tej tezi, moramo skrbno pretehtati. Evidentno je, da mnoga sredstva, ki jih poetika proučuje, niso omejena na besedno umetnost. Tukaj lahko opozorimo na možnost, da *Viharni vrh* prenesemo v film, srednjeveške legende v freske in miniature, ali *Favnovo popoldne* v glasbo, balet in grafično umetnost. In naj je bila ideja, da iz *Iliade* in *Odiseje* naredijo strip, še tako smešna, so se nekatere strukturne poteze njune zgodbe vendarle ohranile, četudi je izginila njuna besedna oblika. Vprašanje, ali je imel W. B. Yeats prav, ko je trdil, da je William Blake »najprimernejši ilustrator *Pekla* in *Vic*«, je dokaz, da je različne umetnosti mogoče primerjati. Problemi baroka ali katerega koli zgodovinskega sloga prehajajo okvire ene same umetnosti. Ko se ukvarjamo z nadrealistično metaforo, komajda lahko prezremo slike Maxa Ernsta ali filma Luisa Buñuela *Andaluzijski pes* in *Zlati vek*. Skratka, veliko poetskih potez ne pripada samo področju znanosti o jeziku, pač pa celotni teoriji znakov, tj., splošni semiotiki. Ta trditev kajpada ne velja samo za besedno umetnost, pač pa za vse različice jezika, saj ima jezik veliko skupnih lastnosti z nekaterimi drugimi sistemi znakov ali celo z vsemi (pansemiotične poteze).

Tudi v drugem možnem ugovoru ni nič takega, kar bi bilo specifično za literaturo: vprašanje odnosa med besedo in svetom ne zadeva samo besedne umetnosti, zadeva vse vrste diskurza. Lingvistika bo bržkone raziskovala vse možne probleme odnosa med diskurzom in »diskurzivnim vesoljem«: kolikšen del tega vesolja diskurz verbalizira in kako ga verbalizira. Resničnostne vrednosti, kolikor so – če rečemo skupaj z logiki – »ekstralingvistične entitete«, pa očitno prestopajo okvire poetike in lingvistike nasploh.

Včasih slišimo, da se poetika v nasprotju z lingvistiko ukvarja z vrednotenjem. To ločevanje obeh področij temelji na sodobni, toda napačni interpretaciji kontrasta med strukturo poezije in drugimi zvrstmi besedne strukture: te naj bi s svojo »naključno«, brezciljno naravo nasprotovale »nenaključni«, namerni naravi poetičnega jezika. V resnici pa ima vsako besedno vedenje kakšen namen, samo da so cilji različni, in to, ali uporabljena sredstva ustrezajo učinku, ki ga hočemo doseči, je problem, s katerim se vse bolj ukvarjajo tisti, ki raziskujejo različne vrste besedne komunikacije. Obstaja tesna povezava, veliko tesnejša kot mislijo kritiki, med vprašanjem jezikovnih fenomenov, ki potekajo v prostoru in času, in med prostorskim in časovnim širjenjem literarnih modelov. Celo za tako diskontinuirano ekspanzijo, kakršna je ponovno oživetje zanemarjenih ali pozabljenih pesnikov – posmrtno odkritje in poznejša kanonizacija Emily Dickinson (u. 1886) in Gerarda Manleya Hopkinsa (u. 1889), zapoznena slava Lautréamonta (u. 1870) med nadrealističnimi pesniki in pomemben vpliv doslej neznanega Kipriana Norwida (u. 1883) na moderno poljsko poezijo – je mogoče najti vzporednice v zgodovini standardnih jezikov, ki radi oživljajo zastarele, včasih že dolgo pozabljene modele; tako je bilo s knjižno češčino, ki se je v začetku devetnajstega stoletja oprla na modele iz šestnajstega stoletja.

Terminološka zmeda med »literarnimi študijami« in »kritiko« žal napeljuje tistega, ki se ukvarja z literaturo, da opis notranjih vrednosti literarnega dela nadomesti s subjektivno, samovoljno presojo. Naziv »literarni kritik« za raziskovalca literature je prav tako napačen, kakor če bi jezikoslovcu rekli »gramatični (ali leksični) kritik«. Normativna slovnica ne more nadomestiti sintaktičnega in morfološkega raziskovanja, in prav tako noben manifest, ki vsiljuje kritikove osebne okuse in mnenja glede ustvarjalne literature, ne more nadomestiti objektivne akademske analize besedne umetnosti. Te trditve ne smete razumeti kot kvietistično načelo *laissez faire*; vsaka besedna kultura zahteva programatična, načrtna, normativna prizadevanja. A zakaj delamo ostro razliko med čisto in aplikativno lingvistiko ali med fonetiko in ortoepijo, ne pa med literarnimi študijami in kritiko?

Literarne študije s poetiko kot žariščem se prav kakor lingvistika srečujejo z dvema skupinama problemov: sinhronijo in diahronijo. Sinhroni opis se ne ukvarja samo z literarno produkcijo na kateri koli izmed stopenj, pač pa tudi s tistim delom literarne tradicije, ki je še vedno pomemben za neko stopnjo ali pa je v njej oživel. Tako, denimo, Shakespeara na eni strani in Donna, Marvella, Keatsa in Emily Dickinson na drugi doživljamo kot del sedanjega angleškega pesniškega sveta, medtem ko dela Jamesa Thomsona in Longfellowa za zdaj ne sodijo med žive umetniške vrednote. Izbira klasikov in njihova reinterpetacija v luči kakšnega novega trenda je bistveni problem sinhronih literarnih študij. Sinhrona poetike tako kot sinhrona lingvistika ne smemo zamenjati s statiko; vsaka stopnja razlikuje med bolj konservativnimi in bolj inovativnimi oblikami. Vsako sodobno stopnjo doživljamo v njeni časovni dinamiki, na drugi strani pa se zgodovinski prijem tako v poetiki kot v lingvistiki ne ukvarja samo s spremembami, pač pa tudi s kontinuiranimi, trajnimi, statičnimi dejavniki. Zares izčrpna zgodovinska poetika ali zgodovina jezika je superstruktura, ki jo je treba oblikovati na vrsti zaporednih sinhronih opisov.

Poetiko lahko nekateri lingvisti dosledno ločujejo od lingvistike samo, če področje lingvistike očitno nedopustno zožijo, na primer, kadar razumejo stavek kot najvišjo konstrukcijo, ki jo je še mogoče analizirati, ali kadar vso lingvistiko omejujejo samo na slovnico ali samo na nesemantična vprašanja zunanje oblike ali na inventar denotativnih sredstev ne glede na svobodne variacije. Voegelin je jasno pokazal na dva najpomembnejša in med seboj povezana problema, s katerima se srečuje strukturalna lingvistika, namreč, na revizijo »monolitske hipoteze o jeziku« in na pomembnost »medsebojne odvisnosti različnih struktur v jeziku«.¹ Za vsako govorno skupnost, za vsakega govorca nedvomno obstaja enotnost jezika, toda ta vseobsegajoči kod je sistem med seboj povezanih nižjih kodov; vsak jezik vsebuje več skladnih vzorcev, ki jih karakterizirajo različne funkcije.

¹ C. F. Voegelin, »Casual and Noncasual Utterances within Unified Structures«, v: *Style and Language*, ur. T. A. Sebeok, Cambridge, Mass., 1960, str. 57.

Očitno se moramo strinjati s Sapirom, da ima na splošno »v jeziku glavno vlogo oblikovanje idej«², toda ta prevlada še ne dovoljuje lingvistiki, da bi zanemarila »sekundarne dejavnike«. Emotivne prvine govora, ki jih – kakor verjame Joos – ne moremo opisati »s končnim številom absolutnih kategorij«, ta avtor klasificira »kot nelingvistične elemente realnega sveta«. Zato, sklepa, so »za nas nejasni, protejski, spremenljivi pojavi«, »ki jih v svoji znanosti ne moremo trpeti«.³ Joos je imeniten strokovnjak v eksperimentih z redukcijo, in njegova emfatična zahteva, da je treba iz »lingvistične znanosti« »izgnati« čustvene elemente, je radikalen poskus redukcije – *reductio ad absurdum*.

Jezik moramo raziskovati v vsej raznoličnosti njegovih funkcij. Preden se začnemo ukvarjati s poetsko funkcijo, moramo določiti njeno mesto med drugimi funkcijami jezika. Oris teh funkcij zahteva natančen pregled konstitutivnih dejavnikov v vsakem govornem dogodku, v vsakem dejanju besedne komunikacije. POŠILJALEC /addresser/ pošilja SPOROČILO /message/ NASLOVLJENCU /addressee/. Če naj bo sporočilo operativno, zahteva KONTEKST, na katerega se nanaša (»referent« v drugi, nekoliko dvoumni nomenklaturi), ki je naslovljencu razumljiv in je bodisi beseden bodisi tak, da ga je mogoče ubesediti; KOD, ki je v celoti ali vsaj delno skupen tako pošiljatelju kot naslovljencu (ali z drugimi besedami, koderju in dekoderju sporočila); in nazadnje, STIK, fizični kanal in psihološko povezavo med pošiljalcem in naslovljencem, ki obema omogoča, da vzpostavita komunikacijo in jo ohranjata. Vse te dejavnike, ki so neodtujljivo vpleteni v besedno komunikacijo, lahko takole shematiziramo:



² E. Sapir, *Language*, New York, 1921, str. 40.

³ M. Joos, »Description of Language Design«, *Journal of the Acoustical Society of America*, XXII, 1950, ss. 701–708.

Vsakteri izmed teh šestih dejavnikov opredeljuje različno funkcijo jezika. Četudi razlikujemo šest temeljnih vidikov jezika, lahko vseeno le s težavo najdemo besedno sporočilo, ki bi opravljalo eno samo funkcijo. Različnost ne izvira iz kakšnega monopola katere izmed teh funkcij, pač pa iz različne hierarhije funkcij. Besedna struktura sporočila je v prvi vrsti odvisna od dominantne funkcije. A četudi je naravnost (*Einstellung*) k referentu, usmeritev h KONTEKSTU – skratka, tako imenovana REFERENCIALNA, »denotativna«, »kognitivna« funkcija – glavna naloga številnih sporočil, mora skrben jezikoslovec upoštevati, da v takem sporočilu sodelujejo še druge funkcije.

Namen tako imenovane EMOTIVNE ali »izrazne« funkcije, osredotočene na POŠILJALCA, je neposreden izraz govorcevega odnosa do tega, o čemer govori. S to funkcijo si prizadeva proizvesti vtis o nekem določenem čustvu, naj bo pristno ali narejeno; zato se je pokazalo, da je izraz »emotivna«, ki ga je vpeljal in zagovarjal Marty⁴, ustrežnejši od »emocionalna«. Čisto emotivno plast v jeziku zastopajo vzkliki. Od sredstev referencialnega jezika se razlikujejo tako po glasovnem vzorcu (posebne glasovne sekvence ali celo glasovi, ki so drugje nenavadni) kakor po sintaktični vlogi (niso sestavni deli stavka, pač pa njegovi ekvivalenti). »Ts! Ts! je rekel McGinty«: celotna izjava junaka Conana Doylea sta dva sesalna klika. Emotivna funkcija, ki je neposredno očitna v vzklikih, delno barva vse naše izjave na fonični, gramatikalni in leksični ravni. Če analiziramo jezik s stališča informacije, ki jo prinaša, pojma informacije ne moremo omejiti na kognitivni vidik jezika. Človek, ki uporablja izrazne poteze, da bi pokazal svojo jezno ali ironično držo, sporoča očitno informacijo, in tega besednega vedenja prav gotovo ne moremo primerjati z nesemiotičnimi, prehranjevalnimi aktivnostmi, kakršna je »uživanje grenivke« (Chatmanovi drzni primerjavi navkljub). Razlika med ang. ⟨bIɔ⟩ in emfatičnim podaljšanjem vokala ⟨bI:ɔ⟩ je konvencionalna, kodirana lingvistična poteza, prav taka kot razlika med kratkim in dolgim voka-

⁴ A. Marty, *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie*, 1. zv., Halle, 1908.

lom v čeških parih kot ⟨vi⟩, ,vi‘, in ⟨vi:⟩, ,ve‘, toda v zadnjem paru je diferencialna informacija fonemska, v prvem pa emotivna. Če nas zanimajo fonemske invariante, potem sta angleška ⟨i⟩ in ⟨i:⟩ za nas le varianti enega in istega fonema, če pa nam gre za emotivne enote, se odnos med invariantami in variantami spremeni: tedaj sta dolžnina in kračina invarianti, ki se uresničujeta s pomočjo variirajočih fonemov. Saportova podmena, da je emotivna razlika nelingvistična poteza, »ki jo je pripisati sporočanju, ne pa sporočilu⁵«, samovoljno zmanjšuje informacijsko kapaciteto sporočil.

Nekdanji igralec v Moskovskem gledališču Stanislavskega mi je povedal, da mu je sloviti režiser na avdiciji velel narediti štirideset različnih sporočil iz fraze *Segodnja večerom*, ,Nocoj‘, in sicer tako, da bi spremenil njeno izrazno nianso. Igralec je naredil seznam kakšnih štiridesetih emocionalnih položajev, potem pa je povedal frazo v skladu z vsakterim teh položajev, ki jih je moralo poslušalstvo razpoznavati zgolj iz sprememb v obliki glasu obeh besed. Igralca smo zaprosili, naj test Stanislavskega ponovi za naše raziskovalno delo pri opisovanju in analizi sodobne standardne ruščine (pod okriljem Rockefellerjeve fundacije). Zapisal je kakšnih petdeset položajev, ki so zamejevali isti eliptični stavek, in ta stavek spremenil v petdeset ustreznih sporočil, ki smo jih posneli na trak. Večino sporočil so moskovski poslušalci pravilno in natančno dekodirali. Naj dodam, da je take emotivne ključne mogoče zlahka lingvistično analizirati.

Usmeritev k NASLOVLJENCU, KONATIVNA funkcija, ima svoj najčistejši gramatični izraz v zvalniku in velelniku, ki sta sintaktično, morfološko in pogosto celo fonemsko različna od drugih samostalniških in glagolskih kategorij: Velelni stavki so bistveno različni od deklarativnih stavkov: te druge je mogoče preskusiti glede njihove resničnosti, pri prvih pa tak poskus ni mogoč. Ko v O’Neillovi drami *Vodnjak* Nano (nasilno ukazujoče) pravi »Pij!« – tega ukaza ni mogoče spodbijati z vprašanjem »Ali je resničen ali ni?«, z vprašanjem, ki ga lahko brez težav

⁵ S. Saporta, »The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language«, v: *Style in Language*, str. 88.

postavimo po stavkih »Nekdo je pil«, »Nekdo bo pil«, »Nekdo bi pil«. V nasprotju z velelnimi stavki je trdilne stavke mogoče spremeniti v vprašalne: »Je kdo pil?«, »Bo kdo pil?«, »Bi kdo pil?«.

Tradicionalni model jezika, kakor ga je pojasnil zlasti Bühler⁶, se je omejeval na te tri funkcije – emotivno, konativno in referencialno – in na tri tečaje tega modela – na prvo osebo pošiljalca, drugo osebo naslovljenca in na »tretjo osebo«, natančneje – na nekoga ali nekaj, o komer ali čemer je govor. Iz tega triadnega modela lahko izpeljemo nekatere dodatne govorne funkcije. Tako je magična, zaklinjajoča funkcija v glavnem nekakšna sprememba odsotne ali nežive »tretje osebe« v naslovljenca konativnega sporočila. »Naj se ta ječmen na očesu posuši, fuj, fuj, fuj, fuj« (litvanski urok⁷). »Voda, kraljevska reka, zora! Pošljite bolečino čez modro morje, na dno morja, da bo kakor siv kamen za vedno potonila na dno, in naj bolečina nikoli ne stisne radostnega srca božjega služabnika, naj bolečina izgine in potone« (severnorusko zaklinjanje⁸). »Sonce, stoj pri Gabaonu; in luna, v dolini ajalonski! In stalo je sonce in obstala je luna . . .« (Joz. 10, 12). Vendar pa lahko opazimo, da obstajajo še trije konstitutivni dejavniki govorne komunikacije in tri ustrezne funkcije jezika.

Obstajajo sporočila, ki naj bi predvsem vzpostavila, nadaljevala ali pretrgala komunikacijo, preverila, ali kanal deluje (»Halo, me slišite?«), pritegnila sogovornikovo pozornost ali potrdila, da je še zmerom pozoren (»Me poslušate?« ali v Shakespeareovi dikciji »Prisluhnite mi!« – na drugi strani žice pa »Mh!«). Ta naravnost k STIKU ali, v besedah Malinowskega, FATIČNA funkcija⁹ se lahko kaže v razvlečenih izmenjavah

⁶ K. Bühler, »Die Axiomatik der Sprachwissenschaft«, *Kant-Studien*, XXXVIII, Berlin, 1933, ss. 19–90.

⁷ V. J. Mansikka, *Litauische Zaubersprüche – Folklore Fellows Communications*, št. 87, 1929, str. 69.

⁸ P. N. Rybnikov, *Pesni*, 3. zv., Moskva, 1910, str. 217 ss.

⁹ B. Malinowski, »The Problem of Meaning in Primitive Languages«, v knjigi C. K. Ogdena in I. A. Richardsa *The Meaning of Meaning*, New York in London, 1953⁹, ss. 296–336.

ritualnih obrazcev, v celih dialogih, katerih edini namen je podaljšati komunikacijo. Dorothy Parker je našla zgovorne primere: »No ja!« je rekel mladenič. »No ja!« mu je odgovorila. »No, pa je,« je rekel. »Pa je,« je rekla, »a ne?« »Jasno,« je rekel, »aha! Pa je.« »No ja!« je rekla. »No ja!« je rekel, »no ja.« Težnja po tem, da bi navezali komunikacijski stik in ga obdržali, je značilna za ptiče, ki govorijo; tako je fatična funkcija jezika edina funkcija, ki jim je skupna z ljudmi. To je tudi prva govorna funkcija, ki jo pridobijo otroci; otroci radi komunicirajo, še preden so zmožni poslati ali sprejeti informativno komunikacijo.

Moderna logika je naredila razliko med dvema ravnema jezika: med »predmetnim jezikom«, ki govori o predmetih, in »metajezikom«, ki govori o jeziku.¹⁰ Toda metajezik ni samo nujno orodje v rokah logikov in jezikoslovcev; pomembno vlogo ima tudi v vsakdanjem jeziku. Kot Molièrov Jourdain, ki je nevede uporabljal prozo, tudi mi govorimo metajezik, ne da bi zaznali metajezikovno naravo svojih operacij. Kadar koli morata pošiljalec in/ali naslovljenec preveriti, ali uporabljata isti kod, se govor osredotoči na KOD: opravlja METAJEZIKOVNO (tj. glosarsko) funkcijo. »Ne razumem vas – kaj mislite s tem?« vpraša naslovljenec, ali v shakespeareovski dikciji »Kaj ste hoteli reči?« Pošiljalec pa, kadar anticipira vprašanja, ki hočejo spet ujeti nit, vpraša: »Razumete, kaj hočem reči?« Zamislite si takle obupan dialog: »Bruc je zletel.« »Kaj pa pomeni zletel?« »Zletel pomeni isto kot *pogrnil*.« »In *pogrnil*?« »*Pogrnuti je pasti na izpitu*.« »In kaj je *bruc*?« vztraja spraševalec, ki ne pozna šolskega besedišča. »*Bruc* je (ali pomeni) *študent prvega letnika*.« Vse te enačbe prinašajo informacijo zgolj o leksičnem kodu; njihova funkcija je strogo metajezikovna. V vsakem procesu učenja jezika, še zlasti pa pri otroškem učenju materinega jezika, so v rabi, v široki rabi, prav take metajezikovne operacije; in afazijo pogosto lahko definiramo kot izgubo zmožnosti za metajezikovne operacije.

¹⁰ Izraz je vpeljal A. Tarski, *Pojęcie prawdy w językach nauk dedukcyjnych*, Varšava, 1933, in »Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen«, *Studia Philosophica*, I, 1936.

Doslej smo omenili vseh šest dejavnikov, ki sodelujejo pri govorni komunikaciji, le sporočila še nismo. Naravnost (*Einstellung*) k SPOROČILU kot takemu, osredotočenje na sporočilo zaradi njega samega, je POETSKA funkcija jezika. Te funkcije ne moremo produktivno raziskovati, ne da bi se dotaknili splošnih problemov jezika, na drugi strani pa skrbna analiza jezika zahteva, da temeljito proučimo njegovo poetsko funkcijo. Vsak poskus, da bi omejili območje poetske funkcije na poezijo ali poezijo zaprli v poetsko funkcijo, bi bil lažno poenostavljanje. Poetska funkcija ni edina funkcija besedne umetnosti, je le njena dominantna, določujoča funkcija, medtem ko v vseh drugih govornih dejavnostih deluje kot drugoten, nadomesten konstituent. Ker ta funkcija zagotavlja, da postajajo znaki otipljivejši, s tem pogloblja temeljno dihotomijo med znaki in predmeti. Zato se lingvistika, kadar se ukvarja s poetsko funkcijo, ne more omejiti zgolj na polje poezije.

»Zakaj zmerom rečeš *Joan in Margery*, nikoli pa *Margery in Joan*? Ali imaš Joan rajši kot njeno dvojčico?« »Nikakor ne, samo bolje se sliši.« V nizu dveh zaporednih imen – če ni problemov z rangiranjem, se govorcu, ne da bi vedel zakaj, zdi, da dobi sporočilo urejeno obliko, če na prvo mesto postavi krajše ime.

Dekle je navadno govorilo o »huronskem Harryju«. »Zakaj huronski?« »Ker ga sovražim.« »Zakaj pa ne *grozni, divjaški, grozljivi, ostudni*?« »Ne vem, zakaj, toda *huronski* mu bolje ustreza.« Ne da bi vedela, je uporabila poetsko sredstvo paronomazije.

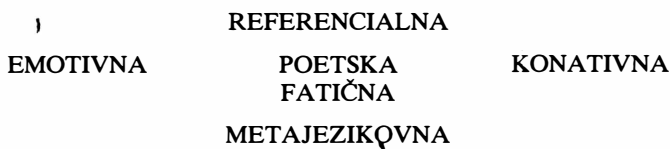
Jedrnatu strukturirano politično geslo »I like Ike« ⟨ay layk ayk⟩ je sestavljeno iz treh enozložnic in vsebuje tri dvoglasnike ⟨ay⟩, vsakteremu med njimi pa simetrično sledi soglasniško fonem ⟨...l...k...k⟩. Sestava treh besed ponuja variacijo: v prvi besedi ni soglasniških fonemov, v drugi sta dva okoli dvoglasnika, in končni soglasnik v tretji. Podoben dominantni nukleus ⟨ay⟩ je opazil Hymes v nekaterih Keatsovih sonetih.¹¹ Oba dela trizložnega obrazca »I like/Ike« se rimata drug z drugim, in druga od

¹¹ D. Hymes, »Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets«, v: *Style in Language*, str. 123–126.

obeh rimajočih se besed je polno vključena v prvi (odmevna rima) – ⟨layk⟩ – ⟨ayk⟩ – paronomastična podoba občutja, ki popolnoma ovija svoj objekt. V obeh delih se ponavlja isti samoglasnik, prva od obeh aliteracijskih besed je vključena v drugo: ⟨ay⟩ – ⟨ayk⟩, paronomastična podoba ljubečega subjekta, ovitega v ljubljeni objekt. Drugotna, poetična funkcija tega volilnega slogana krepi njegovo impresivnost in učinkovitost.

Kot smo že rekli, mora lingvistična analiza poetske funkcije preseči meje poezije, na drugi strani pa se lingvistična študija poezije ne sme omejiti na poetsko funkcijo. Posebnosti različnih poetskih žanrov ob dominantni poetski funkciji izhajajo iz različnih stopenj udeležbe drugih govornih funkcij. Epska poezija, ki je osredotočena na tretjo osebo, precej uporablja referencialno funkcijo jezika; lirična, ki je usmerjena k prvi osebi, je intimno povezana z emotivno funkcijo; poezija druge osebe je prepojena s konativno funkcijo in je bodisi proseča bodisi spodbujevalna, pač odvisno od tega, ali je prva oseba podrejena drugi ali narobe.

Naš bežni opis šestih osnovnih funkcij besedne komunikacije je bolj ali manj popoln in zdaj lahko izpopolnimo našo shemo temeljnih dejavnikov z ustrežno shemo funkcij:



Kakšen je empirični lingvistični kriterij za poetsko funkcijo? Natančneje, kaj je nujna poteza, ki jo vsebuje vsako poetsko delo? Da bi odgovorili na to vprašanje, se moramo spomniti dveh temeljnih načinov ureditve, ki sta v rabi pri govornem vedenju, in sicer *selekcije* in *kombinacije*. Če je tema sporočila »otrok«, govorec izbere med obstoječimi bolj ali manj podobnimi samostalniki, kot so otrok, dete, fantič, malček, ki so z nekega vidika vsi enakovredni, potem pa za komentiranje te teme lahko izberemo enega izmed semantično sorodnih glagolov – spi, drema, dremucka, aja. Izbrani besedi se kombinirata v govorno verigo.

Selekcija poteka na podlagi ekvivalence, podobnosti in različnosti, sinonimije in antinomije, kombinacija, sestava sekvence, pa temelji na bližini. *Poetska funkcija projicira načelo ekvivalence s selekcijske osi na kombinacijsko os*. Ekvivalenca je povzdignjena v konstitutivno sredstvo sekvence. V poeziji je zlog izenačen s katerim koli zlogom iste sekvence; besedni poudarek je enak besednemu poudarku, nepoudarek pa nepoudarku; prozodična dolžina ustreza dolžini, kračina kračini; besedna meja je enaka besedni meji, odsotnost meje drugi taki odsotnosti; sintaktični odmor je enak sintaktičnemu odmoru, odsotnost odmora odsotnosti odmora. Zlogi se spreminjajo v metrične enote, prav tako pa tudi more in poudarki.

Lahko bi kdo ugovarjal, da tudi metajezik sekventno uporablja ekvivalentne enote, kadar kombinira sinonimična izraza v enačbeni stavki: $A = A$ (*»Kobila je samica konja«*). Vendar pa sta si poezija in metajezik diametralno nasprotna: v metajeziku sekvenco uporabljamo zato, da oblikujemo enačbo, v poeziji pa uporabljamo enačbo, da bi oblikovali sekvenco.

V poeziji in delno tudi v latentnih manifestacijah poetske funkcije postanejo sekvence, omejene z besednimi mejami, komenzurabilne, ne glede na to, ali jih zaznavamo kot izohrone ali gradirane. »Joan in Margery« sta nam pokazali poetsko načelo zlogovne gradacije, isto načelo, ki je na koncu srbskih ljudskih epskih pesmi postalo zakon.¹² Če bi kombinacija »*innocent bystander*« /neprizadeti opazovalec/ ne vsebovala dveh daktilskih besed, bi le stežka postala skrepenela fraza. Simetrija treh dvo-zložnih glagolov z istim začetnim soglasnikom in istim končnim samoglasnikom je le še dodala lesk Cezarjevemu lakoničnemu zmagovitemu sporočilu: »*Veni, vidi, vici*«.

Metrika sekvenc je pripomoček, ki ga zunaj poetske funkcije v jeziku ne uporabljamo. Samo v poeziji, za katero je značilno redno ponavljanje ekvivalentnih enot, zaznavamo čas govornega toka, podobno kakor – če naj navedem še en semiotični vzorec – pri glasbenem času. Odlični raziskovalec v znanosti poetske

¹² T. Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama*, Zagreb, 1907, § 81–83.

govorice Gerard Manley Hopkins je definiral verz kot »govor, ki v celoti ali delno ponavlja isto zvočno figuro«. ¹³ Na Hopkinsovo naslednje vprašanje »Ali je vsak verz poezija?« lahko dokončno odgovorimo, brž ko poetske funkcije arbitrarno ne zapiramo več zgolj v območje poezije. Mnemotehnične vrstice, ki jih je navedel Hopkins (»Thirty days hath September«), moderne reklamne skovanke in rimani srednjeveški zakoni, ki jih omenja Lotz¹⁴, ali, navsezadnje, sanskrtski znanstveni traktati v verzih, ki jih indijska tradicija dosledno loči od prave poezije (*kavya*) – vsa ta metrična besedila uporabljajo poetsko funkcijo, vendar pa ji ne pripisujejo obvezujoče, določujoče vloge, ki jo ima v poeziji. Tako verz dejansko sega čez meje poezije, hkrati pa vselej vsebuje poetsko funkcijo. In očitno je, da vse človeške kulture poznajo kovanje verzov, četudi so številnim kulturnim vzorcem »uporabni« verzi neznani; in celo v kulturah, ki poznajo oboje, čiste in uporabne verzje, so uporabni verzi očitno drugoten, nedvomno izpeljan pojav. Adaptacija poetskih sredstev za kakšen heterogen namen ne skrije njihovega primarnega bistva, prav kakor elementi emotivnega jezika, če jih uporabljamo v poeziji, ohranijo svoj emotivni nadih. Parlamentarni obstrukcionist lahko recitira *Hiawatho* zato, ker je besedilo dolgo, poetičnost pa je še zmerom primarna namera tega besedila. Očitno je, da obstoj verzificiranih, glasbenih in slikovnih reklam vprašanja verza ali glasbene in slikovne forme ne ločuje od študija poezije, glasbe in lepih umetnosti.

Če povzamemo: analiza verza sodi popolnoma v kompetenco poetike, in poetiko lahko definiramo kot del lingvistike, ki se ukvarja s poetsko funkcijo v odnosu do drugih funkcij jezika. Poetika v širšem pomenu besede se ukvarja s poetsko funkcijo ne samo v poeziji, kjer ta funkcija obvladuje druge funkcije jezika, pač pa tudi zunaj poezije, kadar je kakšna druga funkcija nad poetsko funkcijo.

¹³ G. M. Hopkins, *The Journals and Papers*, ur. H. House, London, 1959, str. 289.

¹⁴ J. Lotz, »Metric Typology«, v. *Style in Language*, str. 137.

Ponavljajočo se »zvočno figuro«, ki jo je imel Hopkins za konstitutivno načelo verza, lahko še podrobneje specificiramo. Taka figura vselej uporablja vsaj en (ali več kot en) binarni kontrast relativno velike in relativno majhne pomembnosti, ki ju ustvarijo različni deli fonemske sekvence.

V zlogu je pomembnejši, jedrni, silabični del, ki je vrh zloga, postavljen nasproti manj pomembnim, marginalnim, nesilabičnim fonemom. Vsak zlog vsebuje silabični fonem, interval med dvema zaporednima silabičnima fonemoma pa v nekaterih jezikih zmerom, v drugih pa zvečine izpolnjujejo marginalni, nesilabični fonemi. V tako imenovani silabični verzifikaciji je število silabičnih fonemov v metrično omejeni verigi (v časovnem nizu) konstantno, medtem ko je navzočnost nesilabičnega fonema ali skupine med dvema silabičnima fonemoma v metrični verigi konstantno samo v tistih jezikih, v katerih med silabičnimi fonemi nujno stojijo nesilabični, in pa v tistih verznihi sistemih, kjer je hiat prepovedan. Težnja po uniformnem silabičnem modelu se kaže, denimo, tudi v izogibanju zaprtim zlogom na koncu vrstice, kakor, na primer, v srbskih epskih pesmih. Italijanski silabični verz kaže težnjo, da niz samoglasnikov, ki jih ne ločijo soglasniški fonemi, obravnava kot en sam metrični zlog.¹⁵

V nekaterih verzifikacijskih vzorcih je zlog edina stalna enota verzne mere, gramatična meja pa je edina stalna demarkacijska črta med metričnimi sekvencami; pri drugih vzorcih pa se zlogi, prav narobe, delijo v bolj ali manj pomembne, hkrati/ali pa se gramatične meje po svoji metrični funkciji delijo na dve ravni, na besedne meje in sintaktične odmore.

Z izjemo različic tako imenovanega svobodnega verza, ki temeljijo izključno na konjugiranih intonacijah in odmorih, vsak metrum vsaj v nekaterih delih verza uporablja zlog kot metrično enoto. Tako se v čistem akcentuacijskem verzu (»sprung rhythm«, v Hopkinsonovem besedišču) število zlogov

¹⁵ A. Levi, »Della Versificazione Italiana«, *Archivum Romanicum*, XIV, 1930, odst. VIII-IX.

v neiktičnem položaju (Hopkins temu pravi »slack«, mrtvilo¹⁶) lahko spreminja, medtem ko udar (ictus) vselej vsebuje en sam zlog.

V vsakem akcentuacijskem verzu je nasprotje med večjo in manjšo pomembnostjo doseženo z nasprotjem med naglašeni in nenaglašeni zlogi. Večina akcentuacijskih vzorcev v prvi vrsti operira z nasprotjem med zlogi, ki imajo besedni naglas, in tistimi, ki ga nimajo, nekatere različice akcentuacijskega verza pa uporabljajo sintaktične, frazne naglase, ki jim Wimsatt in Beardsley pravita »glavni naglasi glavnih besed«¹⁷, in ki so kot pomembni v nasprotju z zlogi, ki tega glavnega, sintaktičnega naglasa nimajo.

V kvantitativnem (»kronemičnem«) verzu si kot bolj ali manj pomembni stojijo nasproti dolgi in kratki zlogi. Ta kontrast navadno nosijo jedrni deli zlogov, ki so fonemsko dolgi in kratki. A v metričnih vzorcih, kakršna sta starogrški in arabski, ki dolžino »po položaju« izenačujeta z dolžino »po naravi«, so minimalni zlogi, sestavljeni iz soglasniškega fonema in eno moro dolgega samoglasnika, v nasprotju z zlogi, ki imajo presežek (drugo moro ali končni soglasnik) – v nasprotju kot enostavnejši in manj pomembni zlogi proti zlogom, ki so bolj zapleteni in pomembnejši.

Še zmerom pa je odprto vprašanje, ali poleg akcentuacijskih in kronemičnih verzov obstaja še »tonemičnem« tip verzifikacije v jezikih, kjer razlike v zlogovni intonaciji rabijo za razlikovanje pomena besed.¹⁸ V klasični kitajski poeziji¹⁹ so zlogi z modulacijami (v kitajščini *tse*, toni z defekcijo) v nasprotju z nemodulira-

¹⁶ G. M. Hopkins, *The Poems*, ur. W. H. Gardner in N. H. Mackenzie, London, 1967⁴, str. 45.

¹⁷ W. K. Wimsatt in M. C. Beardsley, »The Concept of Meter: an Exercise in Abstraction«, *Publications of Modern Language Association of America*, LXXIV, 1959, str. 592.

¹⁸ R. Jakobson, *O češkom stixu preimuščestvenno v sopostavlenii s ruskim*, Berlin in Moskva, 1923, ponatis: *Selected Writings, V: Verse, Its Masters, and Explorers*, Haag, 1979, ss. 3–130.

¹⁹ J. L. Bishop, »Prosodic Elements in T'ang Poetry«, *Indiana University Conference on Oriental-Western Literary Relations*, Chapel Hill, 1955, ss. 49–63.

nimi zlogi (*p'ing*, 'enakomerni toni'), toda očitno se pod to opozicijo skriva hrometrično načelo, kakor je slutil že Polivanov²⁰, natančno pa pojasnil Wang Li²¹; pokazalo se je, da so v kitajski metrični tradiciji enakomerni toni v nasprotju s toni z defekcijo kot dolgi tonski vrhovi zlogov proti kratkim, tako da verz temelji na nasprotju med dolžino in kračino.

Joseph Greenberg²² me je opozoril na še eno različico tonemske verzifikacije – verz efiških ugank, ki temeljijo na razločevalni potezi stopnje. V primeru, ki ga navaja Simmons²³, vprašanje in odgovor sestavljata dva osemzložna verza, z enako distribucijo *v* (isokotonskih) in *n* (izkotonskih) silabičnih fonemov; poleg tega v vsakem polstihu zadnji trije od štirih zlogov kažejo enak tonemski vzorec: *nvvn/vvvn/nvvn/vvvn//*. Medtem ko je kitajska verzifikacija posebna različica kvantitativnega verza, je verz efiških ugank zaradi opozicije med dvema stopnjama pomembnosti (moči ali višine) vokalnega tona blizu navadnemu akcentuacijskemu verzu. Tako lahko metrični sistem verzifikacije temelji samo na opoziciji med silabičnimi vrhovi in nižinami (silabični verz), na relativni stopnji vrhov (akcentuacijski verz) ali na relativni dolžini silabičnih vrhov ali celih zlogov (kvantitativni verz).

V učbenikih književnosti včasih naletimo na prazno vero, da je silabizem le mehanično štetje zlogov v nasprotju z živim pulziranjem akcentuacijskega verza. Če pa, denimo, vzamemo bi-

²⁰ E. D. Polivanov, »O metričeskem karaktere kitajskogo stixosloženija«, *Izbrannye raboty: stat'i po obščemu jazykoznaniju*, Moskva, 1968, ss. 310–13.

²¹ Wang Li, *Han-yü Shih-lü-hsüeh* (= Verzifikacija v kitajščini), Šangaj, 1958. Cf.: R. Jakobson, »The Modular Design of Chinese Regulated Verse«, v: *Selected Writings*, V, ss. 215–223.

²² Gl. njegov »Survey of African Prosodic Systems«, v: *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*, ur. Stanley Diamond, N. Y. 1960, ss. 927–978. Prozodično besedno igro in rimana ujemanja med vprašanjem in odgovorom v raznih vrstah afriških tonskih ugank ali med deli prispodobe v analognih pregovornih oblikam moramo – če si jih pobliže ogledamo – skrbno razlikovati od vprašanj verzifikacijskih vzorcev. Cf. tudi: K. L. Pike, »Tone Puns in Mixteco«, *International Journal of American Linguistics*, XI, 1945, in XII, 1946.

²³ D. C. Simmons, »Specimens of Efic Folklore«, *Folk-lore*, LXVI, 1955, str. 228. Gl. tudi njegova članka: »Cultural Functions of the Efic Tone-Riddle«, *Journal of American Folklore*, LXXI, 1958; »Erotic Ibibio Tone-Riddles«, *Man*, LVI, 1956.

narne metrume strogo silabične in hkrati akcentuacijske verzifikacije, opazimo dva homogena niza valovitih vrhov in dolin. Pri teh dveh valovnicah pri silabični pridejo jedrni fonemi na vrh, marginalni fonemi pa navadno na dno. Akcentuacijska valovnica, projicirana na silabično, pa po pravilu izmenoma menjava naglašene zloge na vrhu z nenaglašeni na dnu.

V nasprotju z angleškimi metrumi, o katerih smo na dolgo razpravljali, bi vas rad opozoril na enake ruske binarne verzne oblike, ki so jih zadnjih petdeset let izčrpno raziskovali.²⁴ Strukturo verza lahko skrbno opišemo in interpretiramo na način povezanih verjetnosti. Poleg obvezne besedne meje med vrsticami, ki je stalna pri vseh ruskih metrumih, najdemo v klasičnem vzorcu ruskega silabičnega akcentuacijskega verza (»silabotoničnega« v domači nomenklaturi) tele stalnice: (1) število zlogov v vrstici je od začetka do zadnjega dviga enako; (2) ta zadnji dvig ima vselej besedni poudarek; (3) naglašeni zlog ne more priti na pad, če je dvig zaseden z nenaglašenim zlogom iste besedne enote (tako da se besedni poudarek lahko ujema z dvigom samo, če sodi k enozložni besedni enoti).

Poleg teh značilnosti, ki so obvezne za vsako vrstico, komponirano v nekem metrumu, obstajajo še poteze, ki se pojavljajo z veliko verjetnostjo, niso pa ves čas navzoče. Poleg znamenj, ki se bodo zanesljivo pojavila (»verjetnost ena«), v pojem metruma sodijo tudi znamenja, ki se bodo verjetno pojavila (»verjetnost, manjša od ene«). Če uporabimo Cherryjev opis človeške komunikacije²⁵, lahko rečemo, da bralec poezije očitno »ni zmožen povezati numeričnih frekvenc« s sestavinami metruma, toda s tem ko razbira verzno obliko, nezavedno ujame namig glede njihovega »rangiranja«.

V ruskih binarnih metrumih so vsi neparni zlogi, če štujemo nazaj od zadnjega dviga – z eno besedo, vsi padji – navadno zasedeni z nenaglašeni zlogi – z izjemo izredno nizkega

²⁴ K. Taranovski, *Ruski dvodelni ritmovi*, Beograd, 1955. Cf.: J. Bailey, »Some Recent Developments in the Study of Russian Versification«, *Language and Style*, V, št. 3, 1972, ss. 155–191.

²⁵ C. Cherry, *On Human Communication*, New York, 1957.

odstotka poudarjenih enozložnic. Vsi parni zlogi, spet, če jih štejemo od zadnjega dviga, kažejo izrazito težnjo po zlogih z besednim naglasom, toda verjetnosti, da se bodo pojavili, so neenakomerno razvrščene med zaporedne dvige v vrstici. Višja ko je relativna frekvenca besednih naglasov na dvigu, toliko nižji je odstotek pri dvigu pred njim. Ker je zadnji dvig zmerom poudarjen, na predzadnjega pade najnižji odstotek besednih poudarkov; na dvigu, ki stoji pred njim, je število poudarkov spet večje, vendar ne maksimalno kot pri končnem dvigu; še en dvig nazaj v smeri začetka vrstice število poudarkov spet pade, vendar ne doseže minima predzadnjega dviga; in tako naprej. Tako distribucija besednih naglasov med dvige v vrstici, delitev med krepke in šibke dvige, ustvarja *regresivno valovnico*, ki se projicira na valovito menjavanje dvigov in padov. Mimogrede, tukaj se nam zastavlja tudi zelo mamljivo vprašanje odnosa med krepkimi dvigi in fraznimi poudarki.

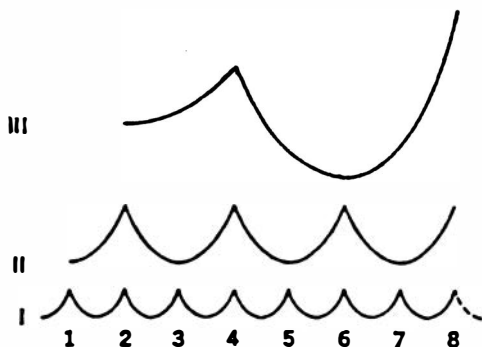
Ruski binarni metrumi razkrivajo slojevito ureditev treh nakodranih krivin. (I) Menjavanje silabičnih jeder in margin; (II) razdelitev silabičnih jeder na menjavajoče se dvige in pade; in (III) menjavanje krepkih in šibkih dvigov. Ruski moški jambski tetrameter devetnajstega in tega stoletja lahko ponazorimo s skico, enak triadičen vzorec pa se kaže tudi v ustreznih angleških oblikah.

V Shelleyjevi jambski vrstici »Laugh with an inextinguishable laughter« /Smej se z neugasnim smehom/ so trije od petih dvigov brez besednega naglasa. V tejle štirivrstičnici Pasternakovega poznega jambskega tetrametra *Zemlja* je sedem od šestnajstih dvigov nenaglašanih:

I úlica za panibráta
S okónnicej podslepovátoj,
I béloj nóči i zakátu
Ne razminút'sja u rekí.

Ker se velika večina dvigov ujema z besednim poudarkom, je poslušalec ali bralec ruskih verzov pripravljen, da bo v vsakem

parnem zlogu jambskih vrstic z veliko verjetnostjo naletel na besedni poudarek, toda že čisto na začetku Pasternakove štirivrstičnice je ob četrtem in, eno stopico naprej, šestem zlogu – v prvi in drugi vrstici – v svojem *pričakovanju frustriran*. Stopnja take »frustracije« je še večja, kadar poudarek umanjka na krepkem dvigu, in postane zares izrazita, kadar na dva zaporedna dviga prideta nenaglašena zloga. Nenaglašenost dveh sosednjih dvigov je manj verjetna in najbolj presenetljiva, kadar zajame ves distih, tako kot v poznejši vrstici iste pesmi: »Čtoby za gorodskóju grán'ju« [štəbyzəgərackóju grán'ju]. Pričakovanje je odvisno od tega, kako je neki določen dvig obravnavan v pesmi in, splošneje, v vsej obstoječi metrični tradiciji. Vendar pa lahko v predzadnjem dvigu nenaglas prevlada nad naglasom. Tako ima samo 17 izmed 41 vrstic v tej pesmi besedni naglas na šestem zlogu. In vendar nas v takem primeru inercija naglašanih parnih zlogov, ki se menjavajo z nenaglašeniimi lihimi zlogi, napelje, da pričakujemo poudarek tudi na šestem zlogu jambskega tetrametra.



Skica 1

Popolnoma naravno, da je Edgar Allan Poe, pesnik in teoretik izjalovljene anticipacije, metrično in psihološko ocenil človekov občutek zadovoljstva ob nepričakovanem, ki izvira iz pričakovanega, pri čemer si ne enega ne drugega ni mogoče misliti

brez njegovega nasprotja, »kot tudi zlo ne more obstajati brez dobrega«. ²⁶ Tukaj bi zlahka uporabili obrazec Roberta Frosta iz »Figure, ki jo ustvarja pesem«: »Figura je ista kot za ljubezen.«

Tako imenovani premiki besednih poudarkov v večzložnih besedah z dviga na pad (»reversed feet, sprevrnjene stopice«), ki so neznani standardnim oblikam ruskega verza, so v angleški poeziji kar pogosti po metričnem in/ali sintaktičnem odmoru. Poučen primer je ritmična variacija istega pridevnika v Miltonovi »Infinite wrath and infinite despair« /Neskončen gnev in neskončen obup/. V vrstici »Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee« /Bliže, moj Bog, k tebi, bliže k tebi/ naglašeni zlog ene in iste besede pride dvakrat na pad, najprej na začetku vrstice in drugič na začetku fraze. To licentio, o kateri je pisal Jespersen²⁷ in ki je pogosta v številnih jezikih, je mogoče v popolnosti pojasniti s posebnim pomenom, ki ga ima odnos med padom in tik pred njim stoječim dvigom. Kjer vstavljeni odmor dvigu onemogoči, da bi stal pred padom, pad postane nekakšna *syllaba anceps*.

Poleg pravil, na katerih temeljijo obvezne poteze verza, se tudi pravila, ki urejajo njegove neobvezne značilnosti, nanašajo na metrum. Take pojave, kot so nenaglasni na dvigih in naglasni na padih radi označujemo kot deviacije, toda zapomniti si moramo, da so to dovoljene oscilacije, odstopi v mejah zakona. V britanskem parlamentarnem žargonu: to ni opozicija njegovemu veličanstvu metrumu, pač pa opozicija njegovega veličanstva. Kar zadeva dejanske kršitve metričnih zakonov, nas diskusija o takih prekrških spomni na Osipa Brika, bržkone najbolj zavzetega ruskega formalista, ki je imel navado reči, da političnim zarotnikom sodijo in jih obsodijo samo za neuspele poskuse nasilnih prevratov, pri uspelem udaru namreč zarotniki prevzamejo vlogo sodnikov in tožilcev. Če se kršitve metruma zakoreninijo, te kršitve postanejo metrična pravila.

Metrum – ali bolj eksplicitno, *verzni vzorec* –, ki nikakor ni

²⁶ E. A. Poe, »Marginalia«, *The Works*, III. zv., New York, 1855, str. 492.

²⁷ O. Jespersen, »Cause psychologique de quelques phénomènes de métrique germanique«, *Psychologie du langage*, Pariz, 1933, in »Notes on Metre«, *Linguistica*, London, 1933.

abstraktna, teoretska shema – je temelj za strukturo vsake posamezne vrstice – ali, v logiški terminologiji, vsake posamezne *verzne instance*. Vzorec in instanca sta korelativna koncepta. Verzni vzorec določa nespremenljive poteze verzni in stanz in začrta meje sprememb. Kmečki pevec srbskega epa ohranja v spominu, poje in tudi kar precej improvizira tisoče, včasih deset tisoč in več vrstic, in njihov metrum je v njegovi glavi živ. Čeprav ne zna povzeti njegovih pravil, pa vendar opazi in zavrne celo najmanjši odklon od teh pravil. Vsaka vrstica srbskega epa ima natanko deset zlogov, ki jim sledi sintaktični odmor. Pred petim zlogom je obvezna besedna meja in obvezna odsotnost besedne meje pred četrtim in desetim zlogom. Še več, verz ima pomembne kvantitativne in akcentuacijske značilnosti.²⁸

Ta srbska epska zarez je skupaj z mnogimi podobnimi primeri, ki jih nudi komparativna metrika, prepričljivo opozorilo, da ne smemo zmotno misliti, da sta zarez in sintaktični odmor ena in ista stvar. Obvezne besedne meje ne sme dopolniti odmor in tudi ni mišljeno, da bi jo slišali. Analiza srbskih epskih pesmi, ki so jih posneli na plošče, dokazuje, da ni obveznih slušnih ključev za zarez, pa vendar pripovedovalec nemudoma obsodi vsak poskus, da bi odpravili besedno mejo pred petim zlogom, četudi le z drobno spremembo v besednem redu. Gramatično dejstvo, da četrti in peti zlog pripadata dvema različnima besednima enotama, zadošča, da vemo, da je tu zarez. Tako sega verzni vzorec daleč čez vprašanje gole zvočne oblike; je veliko širši jezikovni fenomen, ki ne dopušča, da bi se z njim ukvarjali omejeno fonološko.

Pravim »jezikovni fenomen«, čeprav Chatman trdi, »da metrum obstaja kot sistem zunaj jezika«.²⁹ Da, metrum obstaja tudi v drugih umetnostih, ki imajo opraviti s časovnimi sekvencami. Veliko lingvističnih problemov – denimo, sintaksa –, prav tako presega meje jezika in je skupno raznim semiotičnim siste-

²⁸ R. Jakobson, »Slavic Epic Verse: Studies in Comparative Metrics«, *Selected Writings, IV: Slavic Epic Studies*, Haag, Pariz, 1966, ss. 414–63. Cf. tudi: »Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen«, *ibid.*, ss. 51–60.

²⁹ S. Chatman, »Comparing Metrical Styles«, v: *Style in Language*, str. 158.

mom. Lahko govorimo celo o slovnici prometnih znakov. Obstaja znakovni kod, po katerem rumena luč v kombinaciji z zeleno opozarja, da bo prost prehod kmalu zaprt, v kombinaciji z rdečo pa razglaša, da se bliža konec zapore; rumena luč kaže tesno analogijo z dovršnim glagolskim vidom. Vendar pa ima poetski metrum toliko pravih jezikovnih posebnosti, da ga je mogoče najboljše opisati s čisto lingvističnega vidika.

Dodajmo še, da ne smemo prezreti nobene jezikovne značilnosti verznega vzorca. Tako bi storili prav nesrečno napako, če bi zanikali, kako bistveno pomembna je pri angleških metrumih intonacija. In če niti ne omenimo, kako temeljna je njena vloga pri mojstru angleškega svobodnega verza Whitmanu, pa nikakor ne moremo zanemariti metričnega pomena pavzne intonacije (»končni sklep«), bodisi »kadence« ali »antikadence«³⁰ v pesmih, kakršna je »The Rape of the Lock«, kjer se pesnik zavestno izogiba enjambementom. Toda tudi zavzeto kopičenje enjambementov nikoli ne prikrije njihovega digresivnega, variacijskega statusa; enjambementi zmerom poudarjajo normalno koincidenca sintaktičnega odmora in pavzne intonacije z metrično mejo. Kakor koli že recitator bere, intonacijske omejitve pesmi so še naprej v veljavi. Intonacijski obris, značilen za pesem, pesnika, pesniško šolo, je ena najbolj pomembnih tem, o katerih so razpravljali ruski formalisti.³¹

Verzni vzorec je utelešen v verzni instancah. Svobodno variacijo teh instanc navadno označujemo z nekoliko dvoumno besedo »ritem«. Variacijo *verzni instanc* v neki pesmi moramo strogo ločevati od variabilnih *izvedbenih instanc*. Namera, »da bi verzno vrstico opisali, ko je trenutno izvajana«, je za sinhrono in historično analizo poezije manj uporabna kakor za študij recitiranja poezije v sedanosti in preteklosti. Resnica pa je preprosta in jasna: »Vsaka pesem ima veliko izvedb – ki se v marsičem razli-

³⁰ S. Karcevskij, »Sur la phonologie de la phrase«, *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, IV, 1931, ss. 188–223.

³¹ B. Ėjxenbaum, *Melodika ruskogo liričeskogo stixa*, 1922, ponatis v: *O poëzii*, Leningrad, 1969, ss. 327–511, in V. Žirmunskij, *Voprosy teorii literatury*, Leningrad, 1928.

kujejo med seboj. Izvedba je dogodek, sama pesem, če sploh *obstaja* kakšna pesem, pa mora biti nekakšen trajen predmet.«³² Ta Wimsattov in Beardsleyev modri memento prav zares sodi med temelje moderne metrike.

V Shakespearovih verzih drugi, naglašeni zlog besede »absurd« navadno pride na dvig, enkrat v tretjem dejanju *Hamleta* pa pride na pad. »No, let the candied tongue lick absurd pomp« /Ne, sladki jezik liži se veljaku, *prev. O. Župančič*/. Igralec lahko skandira besedo »absurd« v tej vrstici z začetnim naglasom na prvem zlogu ali pa v skladu s standardno akcentuacijo spoštuje končni besedni naglas. Lahko tudi besedni naglas na pridevniku žrtvuje v prid krepkega sintaktičnega naglasa glavne besede, ki stoji za njim, kot je predlagal Hill: »Nó, lèt thē cāndiēd tóngue líck ābsùrd pómp,«³³ kot v Hopkinsovi koncepciji angleških antispastov – »regrét néver«.³⁴ In tu je še, nazadnje, možnost emfatičnih modifikacij bodisi s pomočjo »valujoče akcentuacije« (*schwebende Betonung*), ki zajema oba sloga, ali s pomočjo vzklične okrepitve prvega zloga [àb-súrd]. A katero koli rešitev recitator izbere, je premik besednega naglasa z dviga na pad brez poprejšnjega odmora še zmerom presenetljiv, trenutek frustriranega pričakovanja pa še naprej možen. Kjer koli recitator postavi akcent, diskrepanca med angleškim besednim naglasom na drugem zlogu besede »absurd« in dvigom, povezanim s prvim zlogom, še naprej živi kot konstitutivna poteza vérzne instance. Napetost med iktom in vsakdanjim besednim naglasom je v tej vrstici inherentna, ne glede na različne izvedbe različnih igralcev ali bralcev. Kot pravi Gerard Manley Hopkins v uvodu k svojim pesmim: »Dva ritma tečeta nekako hkrati.«³⁵ Njegov opis takega kontrapunktnega teka lahko tudi interpretiramo. Vsiljevanje načela ekvivalentnosti v besedno sekvenco ali, z drugimi besedami, *nalaganje* metrične forme na navadno govorno formo nujno poraja izkušnjo dvojne, dvoumne oblike pri vsakomur,

³² Wimsatt in Beardsley, *op. cit.*, str. 587.

³³ A. A. Hill, pregled v: *Language*, XXIX, 1953, ss. 549–561.

³⁴ G. M. Hopkins, *The Journals and Papers*, str. 276.

³⁵ G. M. Hopkins, *Poems*, str. 46.

komur sta dani jezik in verz domača. To izkušnjo omogočata tako konvergenca kot divergenca med formama, tako uresničena kot prazna pričakovanja.

Kako je neka verzna instanca uresničena v izvajalski instanci, je odvisno od *izvajalskega vzorca* recitatorja; lahko se drži skandirajočega sloga, lahko mu je ljubša prozna prozodija, lahko pa se svobodno sprehaja med obema skrajnostma. Skrbno se moramo varovati simplifikatorskega binarizma, ki oba para reducira na eno samo opozicijo, bodisi da odpravi glavno razliko med verznim vzorcem in verzno instanco (in prav tako med izvajalskim vzorcem in izvajalsko instanco) bodisi da zmotno izenačuje izvajalsko instanco in izvajalski vzorec z verzno instanco in verznim vzorcem.

»But tell me, child, your choice; what shall I buy
You?« – »Father, what you by me I like best.«*

Ti vrstici iz Hopkinsonovega »Handsome Heart« /Prikupno srce/ vsebujeta težak enjambement, ki postavlja verzno mejo pred sklepno enozložnico fraze, stavka, izjave. Recitacija teh pentametrov je lahko strogo metrična, z očitno pavzo med »buy« in »you« in z nerealizirano pavzo po zaimku. Ali pa, prav narobe, lahko uporabimo bolj prozni način in ne ločimo besedi »buy you« in damo markirano pavzno intonacijo na konec vprašanja. Nobeden od teh načinov recitiranja pa ne more prikriti namenskega razkoraka med metrično in sintaktično delitvijo. Verzna oblika pesmi je še naprej popolnoma neodvisna od svoje spremenljive izvedbe, četudi ne bi rad izničil mamljivega Sieversovega vprašanja o *Autorenleser* in *Selbstleser*.³⁶

Nobenega dvoma ni, verz je primarno ponavljajoča se »figura zvoka«. Primarno, nikoli pa samo to. Vsi poskusi, ki bi hoteli poetske konvencije, kakršne so metrumi, aliteracije ali rime,

* »Povej mi, otrok, svojo izbiro; kaj naj kupim
ti?« – »Oče, kar mi kupiš, to imam najraje.«

³⁶ Sievers, »Ziele und Wege der Schallanalyse«, *Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft – Festschrift für W. Streitberg*, Heidelberg, 1924.

omejiti na zvočno raven, so spekulativna razmišljanja, ki nimajo empirične podlage. Projekcija enačbenega načela v sekvenco ima veliko globlji in širši pomen. Valéryjev pogled na poezijo kot na »omahovanje med zvokom in smislom«³⁷ je veliko bolj realističen in znanstven kakor sleherni predsodek, ki operira s fonetičnim izolacionizmom.

Četudi rima po definiciji temelji na rednem ponavljanju ekvivalentnih fonemov ali fonemskih skupin, bi bilo vendarle nezdravo poenostavljanje, če bi rimo obravnavali zgolj z vidika zvoka. Rima nujno vključuje semantično povezavo med rimanimi enotami («so-rimancev«, »rhyme-fellows« v Hopkinsovi nomenklaturi).³⁸ Če se skrbno ukvarjamo z rimo, se srečamo z vprašanjem, ali je rima homoeotelevton, ki sooča podobne derivacijske in/ali infleksijske sufikse (congratulations-decorations), in z vprašanjem, ali rimane besede sodijo k istim ali različnim gramatičnim kategorijam. Tako se, denimo, pri Hopkinsovi štirikratni rimi ujemata dva samostalnika – »kind« /vrsta/ in »mind« /razum/ – oba pa nastopata kot kontrast pridevniku »blind« /slep/ in glagolu »find« /najti/. Ali je med rimajočimi se leksičnimi enotami, kakršne so *dove-love* /golobica-ljubezen/, *light-bright* /svetel-jasen/, *place-space* /kraj-prostor/, *name-fame* /ime-slava/, kakšna semantična sorodnost? Ali rimajoči se členi opravljajo isto sintaktično funkcijo? V rimi se lahko izrazi razlika med morfološkim razredom in sintaktično rabo. Tako so v Poejevih vrsticah »While I nodded, nearly *napping*, suddenly there came a *tapping*. As of someone gently *rapping*«, tri rimajoče se besede morfološko enake, pa vse tri sintaktično različne. Ali popolnoma ali delno homonimične rime prepovedujemo, dopuščamo ali jim dajemo prednost? Kaj pa taki polni homonimi kot *son-sun*, *I-eye*, *eve-eave* in, na drugi strani, odmevne rime kot *December-ember*, *infinite-night*, *swarm-warm*, *smiles-miles*? In kaj s sestavljenimi rimami (kakršne so Hopkinsove »*enjoyment-toy meant*« ali »*began some-ransom*«), kjer se besedna enota ujema s skupino besed?

³⁷ Valéry, *The art of Poetry*, *Collected Works*, New York, 1958.

³⁸ G. M. Hopkins, *Journals and Papers*.

Pesnik ali pesniška šola so lahko za gramatično rimo ali proti njej; rime morajo biti ali gramatične ali antigramatične; agramatična struktura bi, podobno kot vsak agramatizem morala soditi k verbalni patologiji. Če pesnik teži k temu, da se izogiba gramatičnih rim, zanj, kot pravi Hopkins, »obstajata dva elementa v lepoti, ki jo duh občuduje v rimi, podobnost ali istost zvoka in neistost ali različnost pomena«³⁹. Kakršna koli že je v različnih tehnikah rimanja zveza med zvokom in pomenom, sta vselej vključeni obe sferi. Po Wimsattovih poučnih opažanjih glede pomenskosti rime⁴⁰ in po prenicljivih modernih raziskavah slovanskih vzorcev rime raziskovalec poetike komajda še lahko zagovarja stališče, da rime le zelo nedoločno nosijo pomen.

Rima je samo poseben, zgoščen primer splošnejšega, lahko bi rekli celo temeljnega problema poezije, namreč *paralelizma*. Tukaj je spet Hopkins v svojih študentskih delih iz leta 1865 dal presenetljiv pogled v strukturo poezije:

Spretnostni del poezije, morda bi lahko rekli vsa umetniška spretnost, se zvaža na načelo paralelizma. Struktura poezije je struktura nenehnega paralelizma, začeni s tehničnim tako imenovanim paralelizmom hebrejske poezije in z antifonami cerkvene glasbe, pa tja do zapletenosti grškega ali italijanskega ali angleškega verza. Toda paralelizem je nujno dveh vrst – tak, kjer je nasprotje izrazito, in tak, kjer je prehodno in kromatično. Samo prva vrsta, izraziti paralelizem, se ukvarja s strukturo verza: v ritmu – vračanje nekaterih sekvenc zlogov –, v metrumu –, vračanje nekaterih sekvenc ritma –, v aliteraciji, asonanci in rimi. Moč tega vračanja je v tem, da porodi vračanje ali paralelizem, ki mu odgovarja nazaj v besedah ali mislih in – če govorim bolj na splošno in bolj v imenu težnje kot pa nujnega rezultata – izrazitejši paralelizem v strukturi bodisi elaboracije bodisi emfaze poraja izrazitejši paralelizem v besedah in smislu. ... K izrazitemu ali abruptnemu paralelizmu sodijo metafora, primera, parabola in tako naprej, kjer učinek izvira iz podobnosti med stvarmi, in antiteza, nasprotje in tako naprej, kjer izvira iz nepodobnosti.⁴¹

³⁹ *Ibid.*, str. 286.

⁴⁰ W. K. Wimsatt, Jr., »On the Relation of Rhyme to Reason«, *The Verbal Icon*, Lexington, 1954, ss. 152–166.

⁴¹ G. M. Hopkins, *op. cit.*, str. 85.

Skratka, ekvivalentnost zvoka, projicirana v sekvenco kot njeno konstitutivno načelo, nujno vključuje semantično ekvivalenco, in na vsaki lingvistični ravni vsak konstituens take sekvence spodbudi eno od obeh korelativnih izkušenj, ki jih je Hopkins lepo definirjal kot »primerjanje zaradi podobnosti« in »primerjanje zaradi nepodobnosti«⁴².

Folklorja ponuja najbolj razločne in stereotipne forme poezije, ki so še zlasti ustrezne za strukturno analizo (kot je pokazal Sebeok s čeremijskimi primeri).⁴³ Tiste oralne tradicije, ki uporabljajo gramatični paralelizem zato, da povežejo zaporedne vrstice, na primer ugro-finski verzni vzorci⁴⁴ in precej tudi rusko ljudsko pesništvo, lahko s pridom analiziramo na vseh lingvističnih ravneh – fonološki, morfološki, sintaktični in leksični: ugotovimo lahko, kateri elementi veljajo za ekvivalentne in kako je podobnost na nekaterih ravneh uravnovežena z očitno različnostjo na drugih. Take forme nam omogočijo, da preverimo Ransomovo modro misel, da »je proces, ki zajema metrum-in-pomen, organski del poezije, in vključuje vse njene pomembne značilnosti«⁴⁵. Te pregledne tradicionalne strukture lahko preženejo Wimsattove dvome glede tega, ali je mogoče napisati gramatiko metrične interakcije med metrumom in pomenom in gramatiko urejenosti metafor.⁴⁶ Brž ko je paralelizem povzdignjen v kanon, interakcija med metrumom in pomenom, pa tudi razvrstitev tropov prenehata biti »svoboden in individualen in nepredvidljiv del poezije«.

Prevedimo nekaj značilnih vrstic iz ruske poročne pesmi, ki govorijo o prihodu ženina:

⁴² *Ibid.*, str. 106.

⁴³ T. A. Sebeok, »Decoding a Text: Levels and Aspects in a Cheremis Sonnet«, v: *Style in Language*, ss. 221–235.

⁴⁴ R. Austerlitz, *Ob-Ugric Metrics*, *Folklore Fellows Communications*, št. 174, 1958, in W. Steinitz, *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung*, *Folklore Fellows Communications*, št. 115, 1934.

⁴⁵ J. C. Ransom, *The New Criticism*, Norfolk, Conn., 1941, str. 295.

⁴⁶ Gl.: *Style in Language*, str. 205.

Pogumen mladec se je približeval k preddverju,
 Vasilij je prihajal k izbi.

Prevod je dobeseden; v obeh ruskih klavzulah sta glagola na končnem mestu (*Dobroj mólodec k séničkam privoráčival, // Vasilij k téremu priházival*). Vrstici se sintaktično in morfološko popolnoma ujemata. Oba predikativna glagola imata enake prefikse in sufikse in enako vokalsko alternacijo v osnovi; ujemata se v vidu, času, številu in spolu; še več, sinonima sta. Oba subjekta, obče ime in lastno ime, se nanašata na isto osebo in tvorita apozicijsko skupino. Oba modifikatorja kraja sta izražena z istima predložnima konstrukcijama, in prvi je z drugim v odnosu sinekdohe.

Pred tema verzoma lahko stoji še ena vrstica z enako gramatično (sintaktično in morfološko) sestavo: »Niti jasen sokol ni plaval nad goro« ali »Niti isker konj ni peketal na dvorišče«. »Jasni sokol« in »isker konj« sta v teh variantah postavljena v metaforično zvezo s »pogumnim mladcem«. To je tradicionalen slovanski paralelizem – zavrnitev metaforičnega stanja (nosilca) v prid dejanskemu stanju (vodilni misli). Nikalnico *ne* pa lahko izpustimo: *Jasjón sokol zá gory zaljótyval* (»Jasen sokol je plaval nad goro«) ali *Retív kon' kó dvoru priskákival* (»Isker konj je peketal na dvorišče«). V prvem od obeh primerov je ohranjena *metaforična zveza*: pogumen mladec se je prikazal na preddverju kot jasni sokol izza gore. V drugem primeru pa je semantična zveza postala dvoumna. Primerjava med ženinom, ki prihaja, in iskrim konjem je sama na sebi sugestivna, hkrati pa konjevo ustavljanje na dvorišču anticipira junakov prihod k hiši. Tako pesem, preden predstavi jezdeca in nevestino izbo, evocira sorodne *metonimične* podobe konja in dvorišča: lastnino namesto lastnika in zunanost hiše namesto notranjosti. Ekspozicijo ženina lahko celo razdelijo na dva zaporedna momenta, ne da bi jezdeca nadomestili s konjem: »Pogumen mladec je dirjal na dvorišče.// Vasilij je pristopal k preddverju«. Tako »isker konj«, ki se prikaže v prejšnji vrstici na istem metričnem in sintaktičnem mestu kot »pogumen mladec«, hkrati deluje kot nekaj, kar je

temu mladcu podobno in kot njegova reprezentativna lastnina, natančneje – kot *pars pro toto* za jezdeca. Podoba konja je na meji med metonimijo in sinekdoho. Iz teh sugestivnih konotacij »iskrega konja« izhaja metaforična sinekdoha: v poročnih pesmih in drugih oblikah ruskega erotičnega izročila je moški *retiv kon'*, prikrit pa celo odkrit falični simbol.

Že leta 1880 je imenitni raziskovalec slovanske poetike Potebnja opozoril, da so v ljudski poeziji simboli očitno materializirani (*oveščestvlen*), spremenjeni v rekvizit ambienta.⁴⁷ Simbol pa je še zmerom postavljen v zvezo z dejanjem. Primerjava je prikazana v obliki časovne sekvence. V primerih iz slovanske folklore, ki jih navaja Potebnja, vrba, pod katero gre dekle, hkrati nastopa kot njena podoba; drevo in dekle sta hkrati navzoča v istem besednem simulakru vrbe. Prav tako konj iz ljubezenskih pesmi ni simbol moškosti samo, kadar fant dekle naprosi, naj napoji njegovega žrebca, pač pa tudi, kadar mu jezdec natika sedlo ali ga pelje v hlev ali zavezuje k drevesu.

V poeziji ne teži k temu, da bi oblikovala enakost, samo fonološka sekvenca, pač pa na enak način vsaka sekvenca semantičnih enot. Podobnost, ki nadvladuje bližino, daje poeziji njeno vseprežemajočo simbolično, vsestransko, polisemantično bistvo, ki ga tako lepo nakazujejo Goethejeve besede »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis« (,Vse minljivo je zgolj podobnost'). Z bolj tehničnimi besedami: vse sekventno je prispodoba. V poeziji, kjer se podobnost nalaga na bližino in se s tem vpeljuje vanjo, je vsaka metonimija malce metaforična in vsaka metafora ima metonimični nadih.

Dvoumnost je notranja, neodtujljiva narava vsakega sporočila, ki je osredotočeno samo nase, skratka, spremljevalna poteza poezije. Naj ponovimo za Empsonom: »Mahinacije dvoumja so v samih temeljih poezije.«⁴⁸ Ne samo sporočilo, temveč tudi njegov pošiljalec in naslovljenec postaneta dvoumna. Poleg

⁴⁷ Gl.: A. Potebnja, *Ob'jasnenija malorusskix i srodnyx narodnyx pesen'*, I, Varšava, 1883, ss. 160–161, 179–180, in II, 1887.

⁴⁸ W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, New York, 1955³.

pisca in bralca je tukaj še »jaz« liričnega junaka ali fiktivnega pripovednika in »ti« ali »vi« domnevnega naslovljenca dramatičnih monologov, prošenj in poslanic. Na primer: v pesmi »Wrestling Jacob« se naslovni junak obrača k Odrešeniku, hkrati pa pesem deluje kot subjektivno sporočilo pesnika Charlesa Wesleya (1707–1788) bralcem. Tako rekoč vsako poetsko sporočilo je kvazi-citiran diskurz z vsemi posebnimi, zapletenimi problemi, ki jih »govor v govoru« postavlja pred jezikoslovca.

Prevlada poetske funkcije nad referencialno ne zabriše reference, naredi jo le dvoumno. Dvo-smiselnemu sporočilu ustrezajo razcepljen pošiljalec, razcepljen naslovljenec in prav tako razcepljena referenca, kot bistro opozarjajo preambule k pravljicam raznih ljudstev, kakor, denimo, tale uvod, s katerim pripovedovalci navadno začenjajo zgodbe na Majorki: ‚Aixo era y no era‘ (‚Bilo je in ni bilo‘).⁴⁹ Repetitivnost, do katere pride z vnašanjem načela ekvivalence v sekvenco, povzroči, da ni mogoče ponavljati le sestavnih sekvenc poetičnega sporočila, temveč kar celo sporočilo. Ta zmožnost ponavljanja, naj bo neposredna ali odložena, ta opredmetenost poetskega sporočila in njegovih sestavnih delov, ta konverzija sporočila v nekaj trajnega – vse to je v resnici inherentna in učinkovita značilnost poezije.

V sekvenci, v kateri podobnost nadvladuje bližino, dve podobni fonemski sekvenci, ki sta blizu druga drugi, zlahka prevzameta paronomastično funkcijo. Besede, podobne po zvoku, se privlačijo tudi po pomenu. Res je, v prvi vrstici zadnje kitice v Poejevem »Krokarju« je bogato v rabi repetitivna aliteracija, kot je opazil Valéry⁵⁰, toda »prevladujoči učinek« te vrstice in cele kitice izvira v prvi vrsti iz vpliva poetske etimologije.

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,

⁴⁹ W. Giese, »Sind Märchen Lügen?«, *Cahiers S. Puşcariu* I, 1952, str. 137 ss.

⁵⁰ P. Valéry, *op. cit.*, str. 319.

And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor:
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted – nevermore!*

Krokarjeva gred, »bledo poprsje Palade« /the pallid bust of Pallas/, se v »sonorni« paronomaziji ⟨pǣlǣd⟩ – ⟨pǣlǣs⟩ staplja v organsko celoto (podobno kot v Shelleyevi zmodelirani vrstici »Sculptured on alabaster obelisk« ⟨sk. lp⟩ – ⟨l. b. st⟩ – ⟨b. l. sk⟩). Soočeni besedi je že poprej zлил skupaj drug epitet istega poprsja – *placid* ⟨plǣsíd⟩ »blag, miren« – kar je poetsko pomagalo, in vez med tistim, ki sedi, in sedežem je bila utrjena še s paronomazijo: »bird or beast upon the ... bust«. Ptič »is sitting// On the Pallid bust of Pallas just above my chamber door«, in krokar je kljub ljubimčevemu imperativu »take thy form from off my door« /spravi se znad vřat vendar/ prikovan na svojo gred z besedama ⟨ǰǣst ǣbǣv⟩, ki sta spojeni v ⟨bǣst⟩.

Brezkončni obisk mrkega gosta izraža veriga domiselnih paronomazij, ki so delno inverzne, kot lahko pričakujemo od tako premišljenega eksperimentatorja, ki se ukvarja z anticipatoričnim, regresivnim *modus operandi*, od takega mojstra v »vna-zajskem pisanju«, kakršen je bil Edgar Allan Poe. V uvodni vrstici te zadnje kitice »raven« /krokar/, ki stoji zraven potrto zbujačega refrena besede »never« /nikdar/, še enkrat nastopi kot utelešena zrcalna podoba tega »never« ⟨n. v. r⟩ – ⟨r. v. n⟩. Izrazite paronomazije povezujejo oba emblema večnega obupa, najprej »the Raven, never flitting« na začetku zadnje kitice, in potem še v čisto zadnjih vrsticah »shadow that lies floating on the

* Slovenski prevod za to vrsto analize kajpada ni primeren, vendar pa ga navajamo, ker je zanimiv zaradi druge problematike, ki je Jakobsona tudi zanimala (gl. članek o prevajanju v pričujoči knjigi):

Krokar pa sploh ne odhaja, še ostaja, še ostaja
 na poprsju blede Palade nad vrati mrk stražar;
 in oči njegove zdijo se kot vražje, kadar spijo,
 v soju luči pa ostrijo se na tleh mu sence kar;
 duša pa ne bo mi s teh senc, ki po tleh polzijo kar,
 dvignila se – prav nikdar!

Prevod Andreja Arka.

floor« in »shall be lifted – nevermore«: ⟨nēvər flítɪŋ⟩ – ⟨flóʦɪŋ⟩ ... ⟨flɔːr⟩ ... ⟨lɪftəd nēvər⟩. Aliteracije, ki so očarale Valéryja, vzpostavljajo paronomastični niz: ⟨stí...⟩ – ⟨sít...⟩ – ⟨stí...⟩ – ⟨sít...⟩. Invariantnost skupine še zlasti poudarja variacija v njenem zaporedju. Svetlobna učinka v chiaroscuro – »fiery eyes« /ognjeni pogled/ črnega ptiča in svetloba iz svetilke, ki meče »his shadow on the floor« /njegovo senco na tla/ – sta tukaj zato, da bi poudarila turobnost cele podobe in sta spet povezana z »živim učinkom« paronomazije: ⟨ɔʃðə símɪŋ⟩ ... ⟨dímənz⟩ ... ⟨Iz drímɪŋ⟩ – ⟨ɔrím strímɪŋ⟩. Ta senca, ki »lies« ⟨láyz⟩, je v paru s krokarjevimi »eyes« ⟨áyz⟩ v impresivno deplasirani odmevni rimi.

V poeziji vsako očitno podobnost v zvoku ocenjujemo s stališča podobnosti in/ali nepodobnosti v pomenu. Toda Poejev aliteracijski nasvet pesnikom – »the sound must seem an Echo of the sense« /zvok mora biti kakor odmev pomena/ – je širše uporaben. V referencialnem jeziku zveza med *signans* in *signatum* v celoti temelji na njuni kodificirani bližini, čemur pogosto pravijo »arbitrarnost besednega znaka«, a ta izraz lahko marsikoga zmede. Relevantnost povezave zvok-pomen je preprosta posledica tega, da podobnost nadgrajuje bližino. Simbolizem zvoka je nedvomno objektivni odnos, ki temelji na fenomenalni povezanosti različnih čutnih načinov, še zlasti na vezi med vidno in slušno izkušnjo. Rezultati raziskav s tega področja so bili resda včasih nejasni in kontroverzni, in sicer zaradi pomanjkljive skrbi za metode psihološke in/ali lingvistične raziskave. Še zlasti z lingvističnega stališča je bila podoba velikokrat popačena, ker niso posvečali pozornosti fonološkemu vidiku govornih zvokov in ker so se lotevali odvečnih operacij s kompleksnimi fonemskimi enotami namesto z njihovimi najmanjšimi komponentami. Toda kadar testiramo, denimo, take fonemske opozicije, kakršna je *gravis versus* akut, in vprašamo, kateri je temnejši – ⟨i⟩ ali ⟨u⟩, nekateri respondenti utegnejo odgovoriti, da zanje to vprašanje nima smisla, komaj kateri pa bo trdil, da je od te dvojice ⟨i⟩ temnejši.

Poezija ni samo edino področje, kjer se otipljivo kaže simbolizem zvoka, poezija je tudi kraj, kjer notranja povezava med

zvokom in pomenom preide iz latentnosti v potentnost in se tudi najbolj otipljivo in intenzivno kaže, kot je pokazal Hymes v stimulativnem članku.⁵¹ Nadpovprečno kopičenje nekega razreda fonemov ali kontrastna združitev dveh nasprotnih razredov fonemov v zvočni teksturi vrstice, kitice, pesmi deluje kakor »podpovršinski tok pomena«, če uporabim slikoviti Poejev izraz.⁵² V dveh polarnih besedah se fonemski odnos lahko ujema z njuno semantično opozicijo, kot v ruščini ⟨d,en,⟩ ,dan' in ⟨noč⟩ ,noč' z akutnima samoglasnikom in soglasnikom v imenu za dan in ustreznim gravisnim samoglasnikom v imenu za noč. Če okrepimo kontrast tako, da v nasprotju z gravisno fonemsko soseščino druge besede prvo besedo obkrožimo z akutnimi fonemi, zvok spremenimo v izrazit odmev smisla. V francoskem *jour*, ,dan', in *nuit*, ,noč', pa je distribucija gravisnih in akutnih samoglasnikov ravno nasprotna, tako da Mallarmé v *Divagations* obtožuje materni jezik, da je sleparsko perverzen, ker daje dnevu temen zven, noči pa svetlega.⁵³ Whorf trdi, da lahko opazimo, kadar se beseda v zvočni obliki »ujema s svojim pomenom. ... Kadar pa se zgodi nasprotno, tega nihče ne opazi«. Poetski jezik, še zlasti francoska poezija v koliziji zvoka in pomena, ki jo je odkril Mallarmé, pa bodisi išče fonološko alternacijo za te vrste diskrepanco in »konveržno« distribucijo vokalnih potez potopi tako, da *nuit* obda z gravisnimi, *jour* pa z akutnimi fonemi, ali pa uporabi semantični premik: v podobah dneva in noči podobe svetlobe in teme zamenja z drugimi sinestetičnimi korelati fonemske opozicije gravis/akut in, denimo, postavi težak, topel dan v nasprotje z zračno, hladno nočjo; zdi se namreč, da »človeški subjekti med seboj povezujejo v dolge nize izkušnje svetlega, ostrega, trdega, visokega, lahkega (po teži), hitrega, tonsko visokega, ozkega in tako naprej; in narobe, izkušnje temnega, toplega, vdanega, mehkega, topega,

⁵¹ D. Haymes, *op. cit.*

⁵² E.A.Poe, »The Philosophy of Composition«, *The Works*, ur. E. C. Stedman in G. E. Woodberry, VI, Chicago, 1895, str. 46.

⁵³ S. Mallarmé, *Divagations*, Pariz, 1899.

težkega, počasnega, tonsko nizkega, širokega itn. v druge dolge nize«. ⁵⁴

Naj je poudarek na ponavljanju v poeziji še tako učinkovit, pa se zvočna tekstura še zdaleč ne omejuje na numerične domisleke, in fonem, ki se pojavi samo enkrat, a v ključni besedi, na pertinentni poziciji in na kontrastnem ozadju, lahko pridobi neverjeten pomen. Kot so imeli navado reči slikarji: »Un kilo de vert n'est pas plus vert qu'un demi kilo« /Kilogram zelene barve ni nič bolj zelen kakor pol kilograma/.

Vsaka analiza poetične zvočne strukture mora dosledno upoštevati fonološko strukturo jezika in poleg občega koda prav tako tudi hierarhijo fonoloških distinkcij v dani poetski konvenciji. Tako aproksimativne rime, ki jih uporabljajo slovanska ljudstva v oralni tradiciji in v nekaterih obdobjih pisane tradicije, dopuščajo neenake soglasnike v rimajočih se členih (n. pr. češki *boty, boky, stopy, kosy, sochy*), ni pa dopuščeno – kot je opazil Nitch⁵⁵ – medsebojno ujemanje zvenečih in nezvенеčih soglasnikov, tako da se navedene češke besede ne bi mogle rimati z *body, doby, kozy, rohy*. V pesmih nekaterih ameriških indijanskih ljudstev, kot so Pima-Papagi in Tepekani, po – samo delno objavljenih⁵⁶ – Herzegovih ugotovitvah fonemsko razliko med zvenečimi in nezvенеčimi zaporniki in med njimi in nosniki nado-mešča svobodna variacija, medtem ko je razlika med ustničniki, zobniki, mehkonebniki in nebniki strogo spoštovana. Tako v poeziji teh jezikov soglasniki izgubijo dve izmed štirih razločevalnih potez: zvenečnost/nezvенеčnost in nosničnost/ustničnost, ohranijo pa dve: gravis/akut in kompaktno/difuzno. Selekcija in hierarhična stratifikacija veljavnih kategorij je nadvse pomemben dejavnik tako na fonološki kot na gramatični ravni.

⁵⁴ B. L. Whorf, *Language, Thought, and Reality*, ur. J. B. Carroll, New York, 1956, str. 276 ss.

⁵⁵ K. Nitch, »Z historii polskich rymów«, *Wybór pism polonistycznych I*, Wrocław, 1954, ss. 33–77.

⁵⁶ G. Herzog, »Some Linguistic Aspects of American Indian Poetry«, *Word*, II, 1946, str. 82.

Stara indijska in srednjeveška latinska literarna teorija sta skrbno razločevali dva tečaja besedne umetnosti, v sanskrtu označena kot *Pāñcālī* in *Vaidarbhī*, v latinščini pa *ornatus difficilis* in *ornatus facilis*⁵⁷, pri čemer je drugi stil očitno veliko težji za lingvistično analiziranje, ker so v takih literarnih oblikah besedna sredstva neopazna, jezik pa je videti tako rekoč presojna preobleka. A pritrditi velja Charlesu Sandersu Peirceu: »Te obleke ni nikoli mogoče popolnoma sleči, lahko jo le zamenjamo z nečim bolj zračnim.«⁵⁸ »Brezverzna kompozicija«, kot pravi Hopkins prozni različici besedne umetnosti – kjer paralelizmi niso tako strogo zaznamovani in tako strogo redni kot v »nepretrganem paralelizmu« in kjer ni dominantne zvočne figure⁵⁹ – odpira pred poetiko bolj zapletene probleme, tako kakor vsako prehodno jezikovno področje. V tem primeru gre za prehod od strogo poetskega k strogo referencialnemu jeziku. Toda Proppova pionirska monografija o strukturi pravljice⁶⁰ nam kaže, kako izjemno koristen je lahko konsistenten sintaktičen prijem celo pri klasificiranju tradicionalnih zapletov in pri odkrivanju zapletenih zakonov, ki se skrivajo pod njihovo kompozicijo in selekcijo. Lévi-Strauss se v novih študijah⁶¹ sicer temeljiteje, toda v bistvu enako loteva istega konstrukcijskega problema.

Ni zgolj naključje, da so metonimične strukture manj raziskane kot polje metafor. Dovolite mi, da ponovim svoje staro opažanje, da je bil študij poetskih tropov usmerjen zvečine v metaforo in da se tako imenovana realistična literatura, ki je intimno povezana z metonimičnim načelom, še zmerom upira interpretaciji, četudi je ista lingvistična metodologija, ki jo

⁵⁷ L. Arbusow, *Colores rhetorici*, Göttingen, 1948.

⁵⁸ C. S. Peirce, *Collected Papers*, 1. zv., Cambridge, Mass., 1931, str. 171.

⁵⁹ G. M. Hopkins, *op. cit.*, str. 267, 107.

⁶⁰ V. Propp, *Morphology of the Folktale*, Bloomington, 1958.

⁶¹ C. Lévi-Strauss, »Analyse morphologique des contes russes«, *Internatjonal Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, III, 1960; "La Geste d'Asdival", *École Pratique des Hautes Etudes*, Pariz, 1958; in »The structural Study of Myth«, v: T. A. Sebeok, ur., *Myth: A Symposium*, Philadelphia, 1955, str. 50–60.

poetika uporablja za analizo metaforičnega stila romantične poezije, popolnoma uporabna tudi v metonimični teksturi realistične proze.⁶²

Učne knjige verjamejo, da obstajajo pesmi brez podob, a v resnici je pičlost leksičnih tropov uravnotežena z imenitnimi gramatičnimi tropi in figurami. Poetični viri, skriti v morfoloških in sintaktičnih strukturah jezika – skratka, poetika gramatike in njen literarni proizvod, gramatika poezije – so bili kritikom le redko znani, lingvisti so jih prezirali, ustvarjalni pisci pa so jih umetelno obvladovali.

Glavno dramatično moč Antonijevega eksordija v pogrebni govor Cezarju je Shakespeare dosegel z uporabo gramatičnih kategorij in konstrukcij. Mark Antonij se norčuje iz Brutovega govora tako, da spremeni navedene razloge za Cezarjev umor v čiste jezikovne fikcije. Brutova obsodba Cezarja, »ker je bil slavohlepen, sem ga umoril«, doživi spremembo za spremembo. Najprej jo Antonij zvede na navaden citat, ki odgovornost za trditev prevali na citiranega govornika. »Brut plemeniti //vam je dejal ...«. Ko se referenca na Bruta ponovi, je najprej postavljena v nasprotje z Antonijevimi lastnimi trditvami, in sicer s protivnim »but« /a/, in pozneje degradirana z dopustnim »yet« /pa, vendar/. Referenca na izjavljavčevo čast ne upravičuje več izjave, če ponovitev namesto prejšnjega vzročnega »for« /ker/ vpelje zgolj povezovalni »and« /in/, in če jo na koncu postavi pod vprašaj zlobno vstavljeni modalni »sure« /res/:

The noble Brutus
Hath told you Caesar was ambitious;
For Brutus is an honourable man,
But Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.
Yet Brutus says he was ambitious,
And Brutus is an honourable man.

⁶² R. Jakobson, »The Metaphoric and Metonymic Poles«, *Selected Writings*, II: *Word and Language*, Haag, Pariz, 1971, ss. 254–9.

Yet Brutus says he was ambitious,
And, sure, he is an honourable man.*

Poliptoton, ki pride zatem – »I speak ... Brutus spoke ... I am to speak« –, prikazuje ponovljeno izjavo zgolj kot poročilo o besedah namesto kot poročilo o dejstvih. Učinek je, kot bi rekli v modalni logiki, v posrednem kontekstu navedenih argumentov, ki te argumente spreminja v nedokazljive verovansjske stavke:

I speak not to disprove what Brutus spoke.
But here I am to speak what I do know.**

Najučinkovitejše sredstvo Antonijeve ironije je način, kako *modus obliquus* Brutovih abstrakcij spremeni v *modus rectus*, da bi pokazal, kako so ti opredmeteni atributi zgolj jezikovne fikcije. Na Brutove besede »he was ambitious« /bil je slavohlepen/, Antonij najprej odgovori tako, da pridevnik prenese z delujočega na delovanje (»Did this in Caesar seem ambitious?« /Se to pri Cezarju zdi častihlepnost?/), potem izloči abstraktni samostalnik »Ambition« /slavohlepje/ in ga spremeni v osebek konkretne pasivne konstrukcije »Ambition should be made of sterner stuff« /Slavohlepje bi moralo biti narejeno iz trše snovi/, potem pa v predikativni samostalni vprašalnega stavka »Was this ambition?« /Je bilo to slavohlepje?/ – Na Brutov apel »hear me for my cause« /poslušajte moje razloge/ odgovarja z istim samostalni-

Brut plemeniti
vam je dejal, da bil je častihlepen;
ker Brutus vam je častivreden mož;
a Brutus dé, da bil je častihlepen,
in Brutus res je častivreden mož,
A Brutus dé, da bil je častihlepen,
in Brutus res je častivreden mož.
A Brutus dé, da bil je častihlepen,
in Brutus res je častivreden mož.

Prevod Otona Župančiča;
prevod v besedilu se bo, kolikor bo mogoče, ravnal po Župančičevem. *Op. prev.*

** Besedam Brutovim ne ugovarjam,
tu govorim o tem samo, kar vem.

Prevod Otona Župančiča.

kom *in recto*, s hipostaziranim osebkom vprašalne, aktivne konstrukcije. »What cause withholds you ... « /Kakšni razlogi vam branijo ... ?/ Ko Brutus kliče »awake your senses, that you may the better judge« /prebudite svoje čute, da boste lahko bolje sodili/, abstraktni samostalni, izpeljan iz »judge« /soditi/, postane apostrofiran agens v Antonijevem poročilu: »O judgement, thou art fled to brutish beasts ... « /O, razsodnost, tvoja umetnost je zbežala k brutalnim zverem/. Mimogrede, ta apostrofa z morilsko paronomazijo *Brutus-brutalen* spominja na Cezarjev poslovilni vzklik »Et tu, Brute!« Značilnosti in dejavnosti so prikazane *in recto*, naj se njihovi nosilci kažejo bodisi *in obliquo* (»withholds you«, »to brutish beasts«, »back to me«) ali kot subjekti negativnih dejanj (»men have lost«, »I must pause«):

You all did love him once, not without cause;
 What cause withholds you then to mourn for him?
 O judgment, thou art fled to brutish beasts,
 And men have lost their reason!*

Zadnji vrstici Antonijevega eksordija kažeta očitno neodvisnost teh gramatičnih metonimij. Stereotipni »žalujem za tem-intem« in figurativni, četudi še vedno stereotipni, »ta-in-ta je v krsti in moje srce je pri njem« ali »moje srce gre z njim« v Antonijevem govoru nadomešča drzno realizirana metonimija; trop postane del poetske realnosti:

My heart is in the coffin there with Caesar,
 And I must pause till it come back to me.**

* Vsi ste ljubili ga in ne brez vzroka:
 kaj brani žalovati vam za njim?
 Razsodnost, k topi zveri si zbežala,
 pobedastel je človek!

Prevod Otona Župančiča.

** Srce mi v krsti je pri Cezarju,
 molčati moram, dokler se ne vrne.

Prevod Otona Župančiča.

V poeziji notranja oblika imena, tj., semantični naboj njegovih sestavnih delov, vnovič dobi svojo pertinentnost. »Cocktails« lahko obnovijo svoje pozabljeno sorodstvo s perutninskim perjem.* Barve perja oživljajo vrstice Maca Hammonda »The ghost of a Bronx pink lady //With orange blossom afloat in her hair« /Duh rožnate dame iz Bronxa//s pomarančnim cvetom v laseh/, etimološka metafora pa se realizira: »O, Bloody Mary, // The cocktails have crowed not the cocks!« /O, krvava Mary, repi so peli, ne petelini! (Iz pesmi »At an Old Fashion Bar in Manhattan«). V komediji T. S. Eliota *The Cocktail Party* se omenjanje koktajlov prepleta z zloveščimi zoološkimi motivi. Igra se začne z Alexovim vzklikom:

Nisi razumela poante, Julia:
nobenh tigrov ni bilo. V tem je kleč.

Julia se spomni edinega moškega, kar jih je srečala, »ki je lahko slišal tožbo netopirjev«. Trenutek pozneje reče: »Zdaj bi se rada sprostila. Ali je še kaj koktajlov?« In v zadnjem dejanju Julia še enkrat vpraša Alexa: »Ali si streljal tigre?« in Alex odgovori:

Nobenh tigrov ni, Julia,
v Kinkanji...
Če pa so opice jedro problema
ali samo simptom, tega ne vem...
Večina domačinov so pogani:
opice častijo na prav poseben način
Nekatera plemena so krščanski spreobrnjenci,...
lovijo opice. In jih jejo.
Mlade opice so še zlasti okusne...
Za domačine sem si izmislil nove recepte.

* Odlomki iz te pesmi so navedeni v dobesednem prevodu. Izvir besede »cocktail«, alkoholne pijače, zmešane iz več sestavin, ni znan, vendar ga v poetski etimologiji lahko izpeljemo iz *cock tail*/petelinji rep/ kot pesnik Mac Hammond, ki je okoli tega neprevedljivega dvoumja sestavil celo pesem. V naslovu in v citiranem delu pesmi so imena šestih koktajlov: manhattan, bronx, pink lady, orange blossom, bloody mary. *Op. prev.*

Pogani pa »namesto opic / jejo kristjane. / Julia: Kdo je jedel opice ... «. Nenadoma zakliče:

Nekdo je moral stopiti čez moj grob:
Tako hladno mi je. Daj mi gin.
Ne koktajla. Zmrzujem – v juliju!

Pesem Wallacea Stevensa »An Ordinary Evening in New Haven« glavno besedo iz imena mesta najprej oživi s pomočjo diskretne aluzije na heaven /nebesa/ in potem s pomočjo neposredne konfrontacije skoz besedno igro, podobno Hopkinsovi »Heaven-Haven«.

The dry eucalyptus seeks god in the rainy cloud.
Profesor Eucalyptus of New Haven seeks him in New Haven...
The instinct for heaven had its counterpart:
The instinct for earth, for New Haven, for his room...*

Pridevnik »New« iz imena mesta je ogoljen skoz povezavo nasprotij:

The oldest-newest day is the newest alone.
The oldest-newest night does not creak by...**

Ko smo leta 1919 v Moskovskem lingvističnem krožku razpravljali, kako opredeliti in omejiti razpon *epitheta ornantia*, nas je pesnik Majakovski oštel, rekoč, da je zanj vsak pridevnik, ki nastopa v pesmi, že s tem poetski epitet, celo »velik« v *Velikem vozu* ali »velik« in »majhen« v imenih moskovskih ulic kot *Bol'shaja* (,velika') *Presnja* in *Malaja* (,mala') *Presnja*. Oglejte si

* Suhi evkaliptus išče boga v deževnem oblaku.
Profesor Evkaliptus iz New Havena ga išče v New Havenu...
Nagon po nebesih je imel svojega dvojnika:
Nagon po zemlji, po New Havenu, po njegovi sobi...

** Najstarejši-najnovejši dan je samo najnovejši.
Najstarejša-najnovejša noč nikakor noče priti....

pesem Majakovskega iz leta 1915 z naslovom »Jaz in Napoleon«, ki se začena z besedami *Ja živu na Bol'soj Presne, 134, 24/ ...* : »Živim na Veliki presnji, 34, 24. Očitno ni moja stvar, če so si ljudje nekje v vihnem svetu izmislili vojno.« Pesem se konča: »Vojna je ubila še nekoga, pesnika z Velike presnje« (*poëta s Bol'soj Presni*). Skratka, poetičnost ni dopolnjevanje diskurza z retoričnimi okraski, poetičnost je popolno prevrednotenje diskurza in vseh njegovih možnih komponent.

Misijonar je ošteval svojo afriško čredo, da hodi naokoli brez oblek. »Kaj pa vi?« so pokazali na njegov obraz, »ali niste tudi vi nekje goli?« »Da, toda to je obraz.« »Pri nas pa je,« so ga zavrnilo domačini, »obraz vsepovsod.« Tako je tudi v poeziji vsak besedni element spremenjen v figuro poetskega govora.

Moj poskus, da bi pokazal, da je pravica in dolžnost lingvistične, da usmerja raziskave besedne umetnosti v vsem njihovem obsegu in dometu, lahko sklenem z istim refrenom, s katerim sem povzel poročilo leta 1953 na konferenci tukaj, na Indiana University: »Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto.«⁶³ Če ima pesnik Ransom prav (in ima prav), da je »poezija neke vrste jezik«⁶⁴, jezikoslovec, čigar področje je katera koli vrsta jezika, lahko vključi in mora vključiti poezijo v svoja raziskovanja. Ne smemo pozabiti modrega Valéryjevega nasveta: *la Littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du Language*.⁶⁵ Pričujoča konferenca je jasno pokazala, da je čas, ko so se oboji, jezikoslovci in literarni zgodovinarji skupaj izogibali vprašanju poetske strukture, varno za nami. Res, kot je rekel Hollander: »... očitno ni nobenega razloga, da bi poskušali ločiti literaturo od obče lingvističnega.«⁶⁶ Če še zmerom nekaj kritikov dvomi, da 'lingvi-

⁶³ »Results of a Joint Conference of Anthropologists and Linguists«, *Selected Writings, II*, str. 555.

⁶⁴ J. C. Ransom, *The World's Body*, New York, 1938, str. 235.

⁶⁵ P. Valéry, »De l'enseignement de la poétique au Collège de France«, *Variété V*, Pariz, 1945, str. 289.

⁶⁶ J. Hollander, »The Metrical Emblem«, *Kenyon Review*, XXI, 1959, str. 295.

stika lahko zajame polje poetike, pa sem sam prepričan, da so poetsko nekompetentnost nekaterih filistrskih jezikoslovcev zamenjali za neustreznost lingvistične znanosti same. Vsi tukaj pa nedvomno menimo, da sta jezikoslovec, ki je gluh za poetsko funkcijo jezika, in literarni znanstvenik, ki se ne meni za lingvistične probleme in ne pozna lingvističnih metod, enako očitna anahronizma.

II

MIMIČNA »JA« IN »NE«

1970

LE »OUI« ET LE »NON« MIMIQUES

Prevedel Bojan Baskar.

V ruščini objavljeno v spominskem zborniku P. S. Kuznecova, Moskva, 1970. Naš prevod se ravna po francoskem prevodu Jeana-Clauda Marcadéja.

Nekateri gestikulativni in mimični znaki so dostikrat razširjeni na obsežnejših področjih kot prave govorne izoglose, zato iz tega zlahka izhaja naivna predstava, da so te ali one označevalne geste, ti ali oni gibi glave in obraznih mišic univerzalni.¹ Ko je pesnik F. T. Marinetti na začetku leta 1914 obiskal Moskvo, je slikar M. F. Larionov futurističnega obiskovalca najprej sprejel s sovražnostjo, pozneje pa je z njim navezal prijateljske stike, čeprav takrat še ni znal nobenega tujega jezika, njegov novi prijatelj pa ni razumel niti ene ruske besede. Larionov je gosta včasih razveselil s svojimi slikami in slikami svojih prijateljev, včasih z vodko. Nekega dne je Mihail Fjodorovič v Krožku za književnost in umetnost nestrpno čakal, da se konča pogovor, ki ga je Marinetti imel v francoščini z moskovskimi literati, pa je nenadoma pristopil tesno k Italijanu in se dvakrat oglušujoče krcnil po grlu. Poskus Larionova, da bi tako opomnil tujca, da je čas, da gresta zvrnit kozarec ali, metonimično rečeno, zmočiti si grlo, se očitno ni posrečil, in Larionov je grenko pripomnil: »Kakšen bedak! Saj še tega ne razume!«

Ruski vojaki, ki so med vojno s Turčijo v letih 1877/78 bili v Bolgariji, niso mogli pozabiti, kako jih je presenetilo, da so domačini označevali »ja« in »ne« z diametralno nasprotnimi gibi glave kakor oni. Nasprotna porazdelitev znakov in pomenov je med sogovorniki povzročala zmedo in včasih prav mučne nespo-razume. Čeprav je mimiko mogoče slabše nadzorovati kakor govor,

¹ »Il linguaggio del gesto è un linguaggio universale?«, se sprašuje Giuseppe Coccharia v zanimivi knjigi *Il linguaggio del gesto*, Torino, 1932, str. 20.

bi si Rusi lahko brez posebnega napora prevedli znake za pritrjevanje in zanikanje na bolgarski način, toda največja težava je izvirala iz negotovosti Bolgarov, ko so morali vsakič posebej ugotavljati, katerega od dveh mimičnih kodov – svojega ali krajevnega – uporablja njihov ruski sogovornik.

Ko primerjamo oba nasprotna sistema pritrjevalne oziroma zanikovalne mimike, prav lahko pridemo do zmotnega prepričanja, da je porazdelitev semantično nasprotnih gibov z glavo čisto konvencionalna in arbitrarna. Pazljiva analiza pa odkrije plastično podlago – *iconicity* v semiotični terminologiji Charlesa Peircea² – teh simbolov, za katere se, prav zato ker so si tako podobni, zdi, da med njihovo vnanjo obliko in pomenom ni nobene zveze. Ruski sistem s svojima znakoma za pritrjevanje in zanikanje se ravna po mimičnem kodu velike večine evropskih dežel. Še več, podobna znaka z isto funkcijo sta v splošnem široko razširjena med različnimi ljudstvi na vseh straneh sveta, čeprav ne prav povsod. Kimanje z glavo tu izraža strinjanja, drugače povedano, je sinonim za besedo »ja«.

Ta mimični znak ima – tako kot nekatere oblike pritrjevalnega gestikuliranja z rokami – analogijo v ritualu pozdravljanja, ki je v rabi v istem etničnem okolju.³ Gib glave naprej in navzdol je konkretna predstavitev podreditve sogovornikovi zahtevi, njegovi želji, predlogu ali mnenju; ta gib uteleša poslušno pripravljenost, da pritrdilno odgovorimo na pozitivno postavljeno vprašanje.⁴

² C. S. Peirce, v: *Collected Papers*, II, Cambridge, Mass., 1932. "Speculative Grammar", D. Efron, *Gesture and Environment*, New York, 1941, uporablja termin *pictorialism*.

³ Arnold H. Landor, *Alone with the Hairy Ainu*, London, 1893, str. 234, pripominja, da Ainu za pritrjevanje in zanikovanje ne uporabljajo gibov glave, ampak samo gibe z rokami: »Roki sta v znak pritrjevanja graciozno postavljeni ob prsi in ljubko nagnjeni navzdol, z dlanmi obrnjenimi navzgor. Z drugimi besedami, njihovo pritrjevanje je preprostejša oblika njihovega načina pozdravljanja, tako kot mi prikimavanje uporabljamo v obeh primerih na enak način.«

⁴ Tu nimamo namena, da bi analizirali pritrjevalne in zanikovalne gibe z roko. Garrick Mallery, »Sing language among North American Indians«, *First Annual Report of the Bureau of Ethnology*, Washington, 1881, jih je izčrpno navedel, vendar le mehanično in nesistematično. V zvezi s številnimi zgledi upogibanja prstov, pri katerih je gibanje prsta *forward* in *downward* znak soglasja, se avtor

V neposredni opoziciji z naprej nagnjeno glavo kot znakom, recimo, za podreditev bi bila vrznak vržena glava kot znak nesoglasja, razhajanja, zavrnitve, skratka, negativnega stališča. Vendar pa je taki enostranski opoziciji dveh gibov glave v oviro potreba po emfatičnem vztrajnem ponavljanju tako pritrjevalnega kakor zanikovalnega mimičnega znaka; tako tudi pri govornem ponavljanju: »Ja, ja, ja!« in »Ne, ne, ne!«⁵

Temu ustrezen niz gibov glave bi bil v prvem primeru alternacija »naprej-nazaj-naprej-nazaj-naprej-nazaj« itn., v drugem primeru pa, nasprotno, »nazaj-naprej-nazaj-naprej-nazaj-naprej« itn.; niza bi si bila potemtakem podobna; vsa razlika med njima bi bila v tem, ali bi bil prvi gib naprej ali nazaj, in ta razlika se zlahka izmuzne naslovljencu, saj ostaja pod njegovim percepcijskim pragom.

Semantično polarni znaki pritrjevanja in zanikanja zahtevajo mimične oblike, med katerimi je nasprotje očitno. Nagib glave naprej pri pritrdilnem kimanju je jasno v opoziciji s kroženjem glave v vodoravni ravnini, ki je mimični sinonim za besedo »ne«. Vnansa oblika tega znaka je sicer nedvomno nastala po kontrastu s pritrjevalnim gibanjem glave, vendar pa ima tudi svoje lastne plastične značilnosti. Z odvrnitvijo obraza stran od sogovornika (zdi se, da ponavadi naprej v levo⁶) se na neki način uteleša ločitev, zavrnitev, prekinitve neposrednega stika iz obraza v obraz.⁷

sklicuje na vire, ki interpretirajo gib roke, s katerim Indijanci Dakota in Irokezi označujejo odobravanje, kot metaforo prikimavanja z glavo (str. 455). Cf.: W. Tomkins, *Universal Indian Sign Language*, San Diego, Calif., 1926, str. 58.

⁵ »Puede reforzarse por la iteración simple o múltiple« – G. Meo-Zilio. »El lenguaje de los gestos en el Uruguay«, *Boletín de Filología*, XIII, Santiago, 1961, str. 129. Cf. njegov *El lenguaje de los gestos en El Río de la Plata*, Montevideo, 1960, str. 100.

⁶ Tako nikalno gibanje glave prav na levo stran so, vzemimo, opazili pri Indijancih z Ognjene zemlje. (Cf.: M. Gusinde, *Die Yamana: vom Leben und Denken de Wassernomaden am Kap Hoorn. Die Feuerland-Indianer*, II, Dunaj, 1937, str. 1447) in Perzijcih (D. C. Phillott, *Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal*, III, str. 619).

⁷ Odprte dlani z iztegnjenimi prsti, dvignjene v nekem smislu v znamenje odpora in obrambe pred sogovornikom, so plastičen gib, ki spreminja oziroma nadomešča mimični »ne« pri mnogih ljudstvih obeh polobel. Pri tem se roke bodisi premikajo naprej in nazaj, kakor da bi hotele »prestreči« sogovornika,

Če ima obravnavani sistem mimičnih »ja« in »ne« za izhodišče pritrjevalni znak, pa ima bolgarski kod, ki ga uporabljajo še nekatere etnične skupine na Balkanskem polotoku in Bližnjem vzhodu, za izhodišče zanikovalni znak. S pazljivim opazovanjem bolgarskega mimičnega »ne«, ki je na prvi pogled videti optično istoveten z ruskim mimičnim »ja«, odkrijemo v njem bistveno razliko. Pritrjevalno rusko kimanje se, če je izvršeno samo enkrat, omeji na gib z glavo naprej ter navzdol in na njeno vrnitev v navadni vertikalni položaj. V bolgarski mimiki zanikanje, če je izvršeno samo enkrat, sestoji iz giba z glavo vznak in njene vrnitve v vertikalni položaj. Toda zaradi emfatične podkrepitve ostane, ko se glava vrne v normalni položaj, pri ruskem »ja« tilnik nekoliko sklonjen, pri bolgarskem »ne« pa ostane nagnjeno čelo. Pri mimičnem znaku zaradi poudarka pogosto pride do enkratne ali večkratne neposredne ponovitve, in ta ponovitev, kot smo že omenili, bolj ali manj zabriše razliko med mimičnim ruskim pritrjevanjem in bolgarskim zanikanjem.

V čisti obliki bolgarskega zanikanja glava, vržena vznak, stran od sogovornika, uteleša distanciranje, nesoglasje, razhajanje, zavrnitev predloga, odklanjanje pozitivnega odgovora na postavljeno vprašanje, medtem ko je bolgarska mimika pritrjevanja, gibanja glave na eno in drugo stran, očitno drugotna oblika, izvedena iz svojega negativnega antonima. S pazljivejšimi opazovanji strukture bolgarskega mimičnega »ja« in njenega integrativnega temeljnega jedra pa je bržčas celo v tem vizualnem znaku mogoče odkriti nekaj plastičnosti – *preostanek naravne vezi med označevalcem in označencem* v Saussurovem besedišču.⁸ Kdor s svojim prvim gibom, najraje v desno, in z vsakim naslednjim gibom odgovarja pritrdilno, ta nastavi, tako rekoč odpre ušesa sogovorniku in s tem izraziteje izkazuje dobrohotno pozornost do njegovih besed. Glej, npr., bolgarske izraze kot »*Sama ušesa so*

bodisi z ene strani na drugo, z gibom zavračanja, zanikanja, da bi se ga ubranile. Cf. s tema različicama raznoličnost po obliki in pomenu sorodnih grozilnih gibov: žuganje s kazalcem, ki je v vzhodni Evropi postavljen navpično, v srednji Evropi pa vodoravno.

⁸ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, I, 2. pogl.

me«, »Nastavljam uho«. V Evropi mimiko pritrjevanja in zanikanja zastopata obravnavana tipa – »ruski« in »bolgarski« tip po našem konvencionalnem poimenovanju –, pa tudi tretja različica, ki velja na nekaterih sredozemskih področjih, namreč nagibanje glave naprej za pritrjevanje in nazaj za zanikanje. Kot smo lahko opazili, uporabljajo to opozicijo Grki v Atenah, isti sistem pa še zmerom živi tudi v nekaterih predelih južne Italije, denimo, pri Napolitancih in Kalabrežih.⁹

A prav ta primer docela potrjuje, kako težko je opaziti razliko med ponavljajočimi se nagibi glave naprej in nazaj. Ti vrsti nagibov se namreč v praksi povežeta z med seboj nasprotnimi gibi zenic, očesnih obel in obrvi – navzdol za znak soglasja in navzgor za znak zanikanja. A celo za te gibe kakor tudi za omenjene premike glave lahko trdimo, da so zgolj redundantni spremljevalni pojavi: funkcijo avtonomnega mimičnega signala opravlja edino presledek med obrvmi in podočnico, zlasti med desno obrvjo in podočnico – zožitev presledka je znak pritrjevanja, razširitev pa znak zanikanja.¹⁰

Obrazne mišice, ki približujejo obrv podočnici ali jo oddaljujejo od nje, ustvarjajo neko vrsto sinekdohe: spuščena oziroma dvignjena obrv postane samostojen označevalni nadomestek za ponižno sklonjeno oziroma neposlušno vznak vrženo glavo. Drugi signal, ki specificira mimični signal zanikanja, denimo, pri arabskih plemenih, ki uporabljajo podobno opozicijo nagibanja obraza in tilnika, je tleskanje, »clicks«, s katerimi spremljajo prvo fazo opisanega znaka, se pravi, nagibanja glave naprej in nazaj.

Z mimičnima »ja« in »ne« ruskega tipa, ki prevladuje v Evropi, se po obliki in pomenu povezujejo še nekateri drugi

⁹ Tako tudi Mallery, str. 441: »Stari Grki, ki jih v tem posnemajo današnji Turki in italijanski kmetje, so vrgli glavo vznak, namesto da bi odkimali, kadar so rekli ‚ne‘.« Zanimivo je, da pri prepletanju obeh oblik zanikanja – navpične in vodoravne – izbiro prvega izmed teh dveh mimičnih sinonimov na jugu Italije interpretirajo kot pogled, ponižno obrnjen navzgor, ki naj bi se ognil čezmernemu, nesramno kategoričnemu zanikanju oziroma čisti, neolikani zavrtnitvi.

¹⁰ Podobno ujemanje so opazili pri Perzijcih (cf. navedeni članek D. C. Philotta) in Polinezijcih (cf.: A. Métraux, *Ethnology of Easter Island*, Honolulu, 1940, str. 33).

mimični znaki. Vprašanje je v opoziciji s pritrjevalnim kimanjem tako, da se glava nagne vznak, brada pa se izproži naprej in navzgor. Kdor postavlja mimično vprašanje, glavo bodisi zaustavi v tem položaju bodisi jo nalahno premika na obe strani. Pri tem široko odprte oči označujejo neprijetno vprašanje, medtem ko priprte oči označujejo spodbudno spraševalčeyo namero. Kot smo pokazali v drugem kontekstu, ima pri tem odločilno vlogo razširjeni oziroma zoženi prostor med obrvmi in podočnicami.

Presenečenje, ki vprašancu nekako onemogoči enopomenski odgovor, »ne ja, ne ne«, se izraža z zmajevanjem glave na obe strani, ponavadi začenši z leve na desno. Nagibanje glave približuje ta znak mimičnemu »ja«, smer gibanja z ene strani na drugo pa mimičnemu »ne«. Zmigovanje z rameni označuje dvom (»Mogoče ja, mogoče ne«). Oženje kota med glavo in rameni približuje drugega drugemu znaka presenečenja in dvoma, toda pri prvem je glava povesena k nepremičnim ramenom, medtem ko se pri drugem ramena vzdigujejo k nepremični glavi.

Nujno je do potankosti preiskati formalno ter semantično sestavo mimičnih sistemov in v okviru vsakega izmed njih določiti semiotične nespremenljivke. Proučiti moramo geografsko porazdelitev in razširjenost različnih struktur, prav tako pa tudi vlogo, ki jim pripada v komunikacijskih procesih (stopnja ujemanja med gibom, mimiko in besedo ter njihova hierarhična pomembnost). Lingvist mora pri tem upoštevati izjemno poučno avtohtono nomenklaturu navadnih mimičnih znakov, in sicer tako samostalniške kakor glagolske izraze.

Vznemirljiva vprašanja o razmerjih med naravnim in konvencionalnim v teh motoričnih znakih, o binarnem, »antitetičnem načelu« njihove konstrukcije in, slednjič, o nacionalnih variantah in univerzalnih invariantah, denimo, v pritrjevalni in zanikovalni mimiki¹¹, ki jih je pred nekaj manj kot sto leti postavil Darwin v predirnem delu *Izražanje čustev pri človeku in živalih* (1872), zahtevajo pazljivo in sistematično proučevanje.¹²

¹¹ Ch. Darwin, pogl. 2 in 11.

¹² Claudu Lévi-Straussu izrekam vso hvaležnost za dragocene bibliografske napotke, ki mi jih je ljubeznivo dal.

O LINGVISTIČNIH VIDIKIH PREVAJANJA

1958

ON LINGUISTIC ASPECTS OF TRANSLATION

Prevedla Zoja Skušek.

Napisano leta 1958 v Cambridgeu, Mass., in objavljeno v knjigi *On Translation*, Harvard University Press, 1959.

Po mnenju Bertranda Russella »besede ‚sir‘ ni mogoče razumeti, če sira nejezikovno ne poznamo«. ¹ Če se ravnamo po Russellovem temeljnem navodilu in zlasti »poudarimo jezikovne vidike tradicionalnih filozofskih problemov«, potem pač moramo ugotoviti, da nihče ne more razumeti besede *cheese /sir/*, če ne pozna pomena, ki ga tej besedi pripisuje leksični kod angleščine. Vsak predstavnik kulinarične kulture, ki ne pozna sira, bo razumel angleško besedo *cheese /sir/*, če ve, da v tem jeziku pomeni ‚hrano, narejeno iz stisnjene skute‘, in če je vsaj jezikovno seznanjen s skuto. Nikoli nismo pili ambrozije ali jedli nektarja in samo jezikovno poznamo besede *ambrozija*, *nektar* in *bogovi* – ime njunih mitičnih porabnikov; vseeno pa razumemo te besede in vemo, v kakšnih kontekstih lahko uporabljamo vsaktero med njimi.

Pomen besed *sir*, *jabolko*, *nektar*, *poznavanje*, *toda*, *komaj* in katere koli besede ali stavka je brez dvoma jezikovno ali – če smo bolj natančni in ne tako ozki – semiotično dejstvo. Proti tistim, ki pomena (*signatum*) ne pripisujejo znaku, ampak stvari, bi bil najbolj preprost in pravilen argument, da še nihče ni nikoli povohal ali poskusil pomena *sira* ali *jabolka*. *Signatum* brez *signum* ne obstaja. Na pomen besede »sir« brez pomoči verbalnega koda ne moremo sklepati iz nejezikovnega poznavanja sirov

¹ Bertrand Russell, »Logical Positivism«, *Revue Internationale de Philosophie*, IV, 1950, 18; cf. stran 3.

vrste cheddar ali camembert. Cel kup lingvističnih znakov je potrebnih, če hočemo vpeljati neznano besedo. Samo kazanje s prstom nas ne bo poučilo, ali je *sir* ime za neki določeni specimen ali za katero koli škatlo camemberta ali za camembert na splošno ali za kateri koli sir, mlečni proizvod, hrano, okrepčilo ali nemara za katero koli škatlo, ne glede na to, kaj je v njej. In nazadnje, ali beseda kratko malo poimenuje to stvar ali pa implicira pomen ponudbe, prodaje, prepovedi ali prekletstva? (Kazanje s prstom v resnici lahko pomeni nesrečo; v nekaterih kulturah, zlasti afriških, je kazanje zlovešča gesta.)

Za nas kot lingviste, pa tudi kot navadne uporabnike besed, je pomen katerega koli jezikovnega znaka njegov prevod v neki naslednji, alternativni znak, še zlasti v znak, »v katerem je polneje razvit«, kot je vztrajno poudarjal najtemeljitejši raziskovalec znakov Peirce.² Izraz »samec« lahko zamenjamo z bolj eksplicitno designacijo »neporočen moški«, kadar koli nam je potrebna večja eksplicitnost. Razlikujemo tri načine, kako interpretirati besedni znak: lahko ga prevedemo v druge znake istega jezika, v drug jezik ali v drug, nebeseden sistem simbolov. Te tri vrste prevoda moramo različno označiti:

1. Intrajezikovni prevod ali *preubeseditev* je interpretacija besednih znakov s pomočjo drugih znakov istega jezika.

2. Interjezikovni prevod ali kratko malo *prevod* je interpretacija besednih znakov s pomočjo drugega jezika.

3. Intersemiotični prevod ali *transmutacija* je interpretacija verbalnih znakov s pomočjo znakov nebesednih znakovnih sistemov.

Intrajezikovni prevod besede uporabi drugo, bolj ali manj sinonimno besedo ali pa se zateče k opisnemu izrazu. Vendar pa sinonimnost praviloma ni popolna ekvivalenca, na primer: »vsak celibater je samec, vsak samec pa ni celibater«. Besedo ali idiomatsko frazo, skratka kodno enoto na najvišji ravni lahko zares interpretiramo samo s pomočjo ustrezne kombinacije kodnih enot, tj., s sporočilom, ki se nanaša na to kodno enoto: »Vsak

²Cf.: John Dewey, »Peirce's Theory of Linguistic Signs, Thought, and Meaning«, *The Journal of Philosophy*, XLIII, 1946, str. 91.

samec je neporočen moški in vsak neporočen moški je samec«, ali »vsak celibater je obvezan, da se ne poroči, in vsakdo, ki je obvezan, da se ne poroči, je celibater«.

Na ravni interjezikovnega prevoda kodne enote prav tako navadno med seboj niso popolnoma ekvivalentne, medtem ko sporočila lahko ustrezno interpretirajo tuje kodne enote ali sporočila. Angleške besede *cheese* ne moremo popolnoma identificirati z njenim standardnim ruskim heteronimom *syr*, ker je »cottage cheese« /sveži sir/ sicer »cheese«, ni pa *syr*. Rusi pravijo: *prinesi syru i tvorogu*, »prinesi sir /cheese/ in [sic] sveži sir /cottage cheese/«. V standardni ruščini hrani, narejeni iz stisnjene skute, rečejo *syr* samo, če so pri proizvodnji uporabili sirilo.

Prevod iz enega jezika v drug jezik pa vendarle najpogosteje ne nadomešča sporočil v enem jeziku z ločenimi kodnimi enotami, pač pa s popolnimi sporočili v nekem drugem jeziku. Tak prevod je odvisni govor: prevajalec na novo kodira in prenese sporočilo, ki ga je dobil iz nekega drugega vira. Prevod tako vsebuje dve ekvivalentni sporočili v dveh različnih kodih.

Enakost v različnem je temeljni problem jezika in osrednja skrb lingvistike. Jezikoslovec se tako kot vsak prejemnik besednih sporočil vede kot interpret. Nobenega jezikovnega specimena ne moremo interpretirati z lingvistično znanostjo, ne da bi njegove znake prevedli v druge znake istega sistema ali v znake drugega sistema. Vsaka primerjava dveh jezikov zahteva pregled njune medsebojne prevedljivosti; lingvistična znanost mora ves čas skrbno nadzorovati bogato prakso interjezikovne komunikacije, zlasti prevajalske dejavnosti. Nikakor ni mogoče pretiravati s tem, kako hudo potrebni – in teoretsko in praktično pomembni – so diferencialni dvojezični slovarji s skrbnimi primerjalnimi definicijami vseh ustreznih enot v njihovih *intensio* in *extensio*. Prav tako bi morale diferencialne dvojezične slovnice določiti, kaj združuje in kaj razlikuje dva jezika v njuni selekciji in delimitaciji gramatičnih konceptov.

Obe, praksa in teorija prevajanja, sta polni zapletov, in kdaj pa kdaj poskušajo ta gordijski vozeli še bolj zadržniti in razglašajo dogmo o neprevedljivosti. »Naravni logik g. Slehernik«, ki si ga

je duhovito izmislil B. L. Whorf, naj bi se dokopal do tegale dognanja: »Dejstva niso enaka za govorce, ki jih na podlagi svojega jezikovnega ozadja neenako formulirajo.«³ V prvih letih po ruski revoluciji so fanatični vizionarji po sovjetskih revijah zahtevali temeljito revizijo tradicionalnega jezika in še zlasti pregon takih zavajajočih izrazov, kakršna sta »sončni vzhod« in »sončni zahod«. Pa vendar še zmerom uporabljamo to ptolemejsko izmišljijo, ne da bi zato zavrgli kopernikansko doktrino, in vsakdanji pogovor o vzhajanju in zahajanju sonca lahko brez težav spremenimo v podobo zemljine rotacije kratko malo zato, ker je vsak znak mogoče prevesti v drug znak, v katerem se nam pokaže popolneje razvit in natančnejši.

Zmožnost govoriti kakšen jezik vključuje tudi zmožnost, da govorimo o tem jeziku. Taka »metalingvistična« operacija omogoča, da na novo pregledamo in definiramo uporabljeni slovar. Na komplementarnost obeh ravni – jezika-objekta in metajezika – je opozoril Niels Bohr: vsakterega izmed dobro definiranih eksperimentalnih dokazov moramo izraziti v vsakdanjem jeziku, »v katerem praktično rabo vsake besede postavimo v komplementarno razmerje s poskusi njene stroge definicije.«⁴ Vsako kognitivno izkušnjo in njeno klasifikacijo je mogoče izraziti v kateremkoli obstoječem jeziku. Vselej, kadar je na tem področju pomanjkanje, lahko terminologijo prikrojimo in razširimo s sposojenkami ali sposojenimi prevodi, z neologizmi ali semantičnimi premiki in, nazadnje, z opisnimi izrazi. Tako v novem knjižnem jeziku severnovzhodnih sibirskih Čukčev »izvijaču« pravijo »vrteči se žebelj«, »jeklu« »trdo železo«, »pločevini« »tenko železo«, »kredi« »pisoče milo«, »uri« »razbijajoče srce«. Celo na videz protislovni opisni izrazi, kakršna sta »električna konjska vprega« (*električeskaja konka*), prva ruska beseda za tramvaj, ki ga ne vozijo konji, ali »leteči parnik« (*jeŕa paraŕot*), korjaški izraz za letalo, označujeta le električno analogijo konjske vprege

³ Benj. L. Whorf, *Language, Thought, and Reality*, Cambridge, Mass., 1956, str. 235.

⁴ Niels Bohr, »On the Notions of Causality and Complementary«, *Dialectica*, I, 1948, str. 317 ss.

in letečo analogijo parnika in ne motita komunikacije, prav tako kot tudi ni semantičnega »šuma« in motenj v dvojnem oksimoronu – »cold beef-and-pork hot dog«.

Nikakršno pomanjkanje gramatičnih sredstev v jeziku, v katerega prevajamo, ne ovira dobesednega prevoda celotne konceptualne informacije, ki jo vsebuje izvirnik. Tradicionalna veznika »in«, »ali« je zdaj izpopolnil novi veznik – »in/ali« – o katerem je pred nekaj leti pisala duhovita knjiga *Federalna proza – Kako pisati v in/ali za Washington*.⁵ Eden izmed samojedskih jezikov pozna samo zadnjega med temi tremi vezniki.⁶ Kljub razlikam v inventarju veznikov lahko vse tri različice sporočil, ki jih najdemo v »federalni prozi«, natančno prevedemo tako v tradicionalno angleščino kot tudi v ta samojedski jezik. Federalna proza: 1) Janez in Peter, 2) Janez ali Peter, 3) Janez in/ali Peter bosta prišla. Tradicionalna angleščina: 3) Janez in Peter bosta prišla, ali pa bo prišel vsaj eden izmed njiju. Samojščina: 1) Janez in/ali Peter bosta oba prišla, 2) Janez in/ali Peter, eden od njiju bo prišel.

Če kakšne gramatične kategorije v jeziku ni, njen pomen lahko prevedemo v ta jezik s pomočjo leksike. Dvojinske oblike, kakršna je *brata* v stari ruščini, lahko prevedemo s pomočjo števnik: 'two brothers' /dva brata/. Težje je ostati zvest izvirniku, kadar v jezik, ki ima neko gramatično kategorijo, prevajamo iz jezika, ki take kategorije nima. Ko prevajamo angleški stavek *She has brothers* v jezik, ki razlikuje dvojino od množine, smo prisiljeni sami izbirati med trditvama »Ima dva brata« – »Ima več kot dva brata« ali pa prepustiti odločitev poslušalcu in reči: »Ima bodisi dva brata ali več bratov«. In spet, če prevajamo iz jezika, ki ne pozna gramatičnega števila, v angleščino, smo prisiljeni izbrati eno izmed možnosti – *brat /brother/* ali *bratje /brothers/* ali pa prejemnika tega sporočila soočiti s položajem,

⁵ James R. Masterson in Wendell Brooks Phillips, *Federal Prose*, Chapel Hill, N. C., 1948, str. 40 ss.

⁶ Cf.: Knut Bergsland, »Finsk-ugrisk og almen språkvitenskap«, *Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap*, XV, 1949, str. 374 ss.

ko bo moral izbirati med dvema možnostma: *Ona ima bodisi enega brata ali več bratov*.

Kot je Boas bistro opazil, gramatični vzorec jezika (kot nasprotje njegovemu leksičnemu inventarju) določa tiste vidike vsake izkušnje, ki jih v nekem jeziku moramo izraziti: »Med temi vidiki moramo izbirati in izbrati moramo enega ali drugega.«⁷ Če hoče Rus natančno prevesti angleški stavek *Najel sem delavca /I hired a worker/*, potrebuje dodatno informacijo, ali je bilo to dejanje dovršeno ali ne in ali je bil delavec moški ali ženska, ker mora izbirati med dovršnim ali nedovršnim glagolom – *nanjal* ali *nanimal* – in med samostalnikoma moškega ali ženskega spola – *rabotnika* ali *rabotnicu*. Če vprašam govorca angleškega stavka, ali je bil delavec moški ali ženska, utegne reči, da je moje vprašanje nepomembno ali nediskretno, medtem ko je v ruski različici tega stavka odgovor na vprašanje obvezen. Na drugi strani pa je tako: kakršna koli že je izbira ruskih gramatičnih oblik pri prevajanju navedenega angleškega sporočila, prevod ne bo odgovoril na vprašanja, ali sem *včeraj najel /I hired/* ali *sem nekoč najel /I have hired/* delavca in ali je bil on/ona delavec kar tako ali neki določeni delavec (*a* ali *the*). Ker je informacija, ki jo zahtevata angleški in ruski gramatični vzorec, različna, se znajdemo pred različnimi nizi položajev z dvema izbirama; zato lahko veriga prevodov enega in istega izoliranega stavka iz angleščine v ruščino in narobe prvotno sporočilo popolnoma oropa za njegovo začetno vsebino. Ženevski jezikoslovec S. Karcevskij je tako postopno izgubljanje rad primerjal s spiralo neugodnih finančnih transakcij. Jasno pa je: bogatejši ko je kontekst sporočila, manjša je izguba informacije.

Jeziki se bistveno razlikujejo v tem, kar *morajo* izražati, in ne v tem, kar *lahko* izrazijo. Vsak glagol nekega jezika nujno odpira vrsto specifičnih da-ali-ne vprašanj, kot na primer: ali dogodek, o katerem pripovedujemo, razumemo z referenco na njegovo dovršitev ali brez nje? Ali je dogodek, o katerem pripovedujemo, predstavljen tako, kot da se je zgodil pred govornim

⁷ Franz Boas, »Language«, *General Anthropology*, Boston, 1938, str. 132 ss.

dogodkom ali ne? Pozornost nativnih govorcev in poslušalcev se kajpada nenehno usmerja na tiste vidike, ki so v njihovem besednem kodu kompulzivni.

Jezik je v kognitivni funkciji minimalno odvisen od gramatičnega vzorca, saj je definicija naše izkušnje komplementarno povezana z metalingvističnimi operacijami – kognitivna raven jezika dopušča prekodiranje v interpretaciji, tj. prevod, še več, prav zahteva ga. Vsaka podmena o neizrekljivosti ali neprevedljivosti kognitivnih podatkov bi bila protislovna. V šalah, sanjah, magiji, skratka, v tistem, čemur bi lahko rekli vsakdanja besedna mitologija, in še zlasti v poeziji pa imajo gramatične kategorije močan semantičen naboj. V teh razmerah postane vprašanje prevajanja veliko bolj zamotano in kontroverzno.

Celo taka kategorija, kot je gramatični spol, za katerega pogosto pravijo, da je samo formalen, ima pomembno vlogo v mitoloških naravnostih govorne skupnosti. V ruščini ženski spol ne more označevati moške osebe, in moški spol ne določati ženske. Spol vpliva na načine personifikacije ali metaforične interpretacije neživih samostalnikov. Preskus, ki so ga opravili v Moskovskem psihološkem inštitutu (1915), je pokazal, da Rusi, ki so nagnjeni k temu, da personificirajo dneve v tednu, vztrajno prikazujejo ponedeljek, torek in četrtek kot moške in sredo, petek in soboto kot žensko, ne da bi se zavedali, da ta porazdelitev izhaja iz moškega spola prvih treh imen (*ponedel'nik, vtor-nik, četverg*) in ženskega drugih treh (*sreda, pjatnica, subbota*). To, da je beseda za petek v nekaterih slovanskih jezikih moškega spola, v drugih pa ženskega, se zrcali v tradiciji teh ljudstev, ki se razlikujejo po tem, kakšne rituale imajo ob petkih. Razširjena ruska prazna vera, da nož, ki pade na tla, napoveduje moškega gosta, padla vilica pa gostjo, izvira iz tega, da je *nož* v ruščini moškega spola, *vilka* pa ženskega. V slovanskih in drugih jezikih, kjer je »dan« moškega spola in »noč« ženskega, pesniki predstavljajo dan kot ljubimca noči. Ruski slikar Repin ni mogel doumeti, zakaj nemški umetniki greh upodabljajo kot žensko: ni mu prišlo na misel, da je »greh« v nemščini ženskega spola (*die Sünde*), v ruščini pa moškega. Prav tako je bil ruski otrok,

ki je bral prevode nemških pravljic, presenečen, da je bila smrt, ki je brez dvoma ženska (rusko *smert'*, fem.), prikazana kot starec (nemško *der Tod*, masc.). Naslov zbirke pesmi Borisa Pasternaka *Sestra moja, žizn'*, je v ruščini, kjer je »življenje« (*žizn'*) ženskega spola, čisto naraven, češkega pesnika Josefa Horo, ki je poskusil te pesmi prevesti, pa je spravil v obup, ker je v češčini ta samostalnik moškega spola (*život*).

Kateri problem se je v slovanskih literaturah prvi pokazal že čisto na začetku? Nenavadno: prevajalčeve težave pri ohranjanju simbolizma spolov in kognitivna irelevanca te težave sta očitno najpomembnejše vprašanje najzgodnejšega slovanskega izvirnega dela, uvoda v prvi prevod *Evangeliarium*, ki ga je okoli leta 860 napisal utemeljitelj slovanske književnosti in liturgije Konstantin Filozof, pred kratkim pa restavriral in interpretiral A. Vaillant.⁸ »Če prevajamo grščino v kakšen drug jezik, je ne moremo vselej istoznačno obnoviti, in to se zgodi vsakemu jeziku, ki ga prevajamo,« pravi slovanski apostol. »Grška moška samostalnika *ποταμός*, 'reka', in *ἀστὴρ*, 'zvezda', sta v drugem jeziku, slovanskem, ženskega spola, *рѣка* in *звѣзда*.« Po Vaillantovem komentarju ta razlika briše simbolno identifikacijo rek z demoni in zvezd z angeli v slovanskem prevodu dveh Matejevih verzov (7:25 in 2:9). Toda tej poetski oviri sveti Konstantin odločno postavlja nasproti nasvet Dionizija Areopagita, ki je največ pozornosti posvečal kognitivnim vrednotam (*sile razumu*) in ne besedam samim.

V poeziji so besedne izenačitve konstruktivno načelo besedila. Sintaktične in morfološke kategorije, koreni in afiksi, fonemi in njihove komponente (razlikovalne poteze) – skratka, vse sestavine besednega koda – se med seboj soočajo, stojijo druga ob drugi in so povezane glede na načelo podobnosti in kontrastnosti in zadobivajo svoj posebni avtonomni pomen. Fonemsko podobnost občutimo kot semantično povezanost. Besedna igra, ali če uporabim bolj učen in morebiti natančnejši izraz – paronomazija, obvladuje pesniško umetnost, in naj je

⁸ André Vaillant, »La Préface de l'Évangélaire vieux-slave«, *Revue des Études Slaves*, XXIV, 1948, str. 5 ss.

njeno pravilo absolutno ali omejeno, je poezija po definiciji neprevedljiva. Možen je le ustvarjalen prenos: bodisi intrajezikovni prenos – iz ene pesniške oblike v drugo, ali interjezikovni prenos – iz enega jezika v drugega, ali, nazadnje, intersemiotični prenos – iz enega sistema znakov v drugega, tj., iz besedne umetnosti v glasbo, ples, film ali sliko.

Če bi tradicionalni obrazec *Traduttore, traditore* v angleščino prevedli s ‚the translator is a betrayer‘ /prevajalec je izdajalec/, bi italijanskemu epigramu, ki se rima, odvzeli vso paronomastično vrednost. Kognitivna drža bi nas zato prisilila, da ta aforizem spremenimo v bolj eksplicitno izjavo in odgovorimo na vprašanje: prevajalec katerega sporočila? izdajalec katerih vrednot?

PROPAD FILMA?

1933

ÚPADEK FILMU?

Prevedla Zdenka Škerlj-Jerman.

Članek je bil prvič objavljen v reviji *Lysty pro umění a kritiku*, št.1, 1933, kot del knjige v pripravi (*Predpostavke češkega filma*).

»Leni smo in prav nič radovedni.« Pesnikova izjava velja prav do danes.

Smo priče nastanku nove umetnosti. Bliskovito hitro raste. Odmika se vplivu starejših umetnosti in začenja sama vplivati nanje. Ustvarja svoje norme, svoje zakone, potem pa te norme samozavestno krši. Postaja mogočno orodje propagande in vzgoje, vsakdanje in množično socialno dejstvo; po tej plati je pred vsemi drugimi umetnostmi.

Umetnostni vedi je to popolnoma vseeno. Zbiralca slik in drugih redkosti zanimajo samo stari mojstri; čemu se ukvarjati z nastankom in osamosvojitvijo kina, ko je mogoče predlagati sanjave hipoteze o nastanku gledališča, o sinkretični naravi predzgodovinske umetnosti; čim manj spomenikov se je ohranilo, tem bolj napeta je rekonstrukcija razvoja umetnostne oblike. Zgodovina kina se zdi raziskovalcem preveč vsakdanja; to je pravzaprav vivisekcija, medtem ko je njihov konjiček vročično iskanje starin. Sicer pa ni izključeno, da bo kmalu iskanje današnjih filmskih spomenikov naloga, vredna arheologa: prva desetletja kina so že postala »doba drobcev«, od francoskih filmov pred l. 1907 ni, na primer, po strokovnjakovem poročilu razen prvih Lumièrovih izdelkov, ostalo skoraj nič.

Vendar – ali je kino posebna umetnost? Kje je njegov specifični junak? Kakšno snov obdeluje ta umetnost? – Ustvarjalec sovjetskega filma L. Kulešov ima prav, ko pravi, da so kinemato-

grafski material realne stvari. Že ustvarjalec francoskega filma L. Delluc je imenitno dognal, da je tudi človek v filmu »zgolj detajl, zgolj drobec de la matière du monde«. Po drugi plati pa je material vsake umetnosti znak, in filmarjem je jasno znakovno bistvo filmskih prvin, »kader mora učinkovati kot znak, kot črka«, poudarja tudi Kulešov. Zato razmišljanja o filmu neprestano metaforično govore o jeziku kina, celo o stavku z osebkom in povedkom, o filmskih podredjih (B. Eichenbaum), o besednih in samostalniških prvinah v filmu (A. Beucler) in podobno. Tu si nasprotujeta dve tezi: ali film operira s stvarjo ali operira z znakom? Nekateri opazovalci odgovarjajo na to vprašanje trdilno – zato zavračajo drugo tezo in glede na znakovno naravo umetnosti kina ne priznavajo za umetnost. Vendar pa je nasprotje med navedenima tezama pravzaprav odpravil že sv. Avguštín. Ta genialni mislec 5. stoletja, ki je pretanjeno razlikoval stvar (res) in znak (signum), je učil, da obstajajo poleg znakov, katerih bistvena naloga je nekaj pomeniti, tudi stvari, ki jih lahko uporabimo v vlogi znakov. Prav stvar (optična in akustična), spremenjena v znak, je specifični material kina.

O isti osebi lahko rečemo: »grbavec«, »nosan« ali »nosati grbavec«. Predmet našega govora je v vseh teh primerih isti, znaki pa so različni. V filmu lahko človeka posnamemo od zadaj – videli bomo grbo, ali od spredaj – tedaj bomo videli nos, ali iz profila, tako da bo videti to in ono. V teh treh kadrih imamo tri stvari, ki delujejo kot znaki istega predmeta. Tako odkrijemo sinekdohično naravo govora in našemu grdavžu bomo rekli kratko malo »grba« ali »nos«. Podobno je tudi sredstvo kina: kamera vidi samo grbo ali nos. *Pars pro toto* je temeljna metoda filmskega spreminjanja stvari v znak. Izrazoslovje scenarijev s svojimi »polovičnimi plani«, »detajli« in »polovičnimi detajli« je po tej plati dovolj poučno. Film dela z različnimi in po velikosti med seboj razlikujočimi se deli predmetov, z različno velikimi deli prostora in časa, spreminja njihova razmerja in kontrolira te dele po bližini ali po podobnosti in kontrastu – gre namreč po poti *metonimije* ali *metafore* (dve temeljni vrsti filmske zgradbe). Opisovanje funkcije svetlobe v Dellucovi Fotogeniji,

analiza filmskega gibanja in časa v pronicljivi študiji Tynjanova nazorno dokazujeta, da se vsak pojav zunanjega sveta na platnu spremeni v *znak*.

Pes ne prepozna naslikanega psa, ker je slika brez izjeme znak – slikarska perspektiva je umetniška konvencija, je plastično sredstvo. Pes laja na filmske pse, zakaj material kina je realna stvar, je pa slep za montažo, za znakovno soodnosnost stvari, ki jih vidi na platnu. Teoretik, ki zanika, da je kino umetnost, dojema film zgolj kot gibljivo fotografijo, ne zaznava montaže in se noče zavedati, da gre tu za poseben sistem znakov – to je stališče takega bralca pesmi, za katerega besede nimajo pomena.

Absolutnih nasprotnikov kina je vedno manj. Zamenjujejo jih kritiki govorečega filma. Običajna gesla se glasijo: »Govoreči film je propad kina«, »zelo omejuje umetniške možnosti kina«, »die Stilwidrigkeit des Sprechfilms« in podobno.

Kritika govorečega filma zlasti greši s preuranjenimi posplošitvami. Ne upošteva, da imajo posamezni pojavi v zgodovini kina izključno časovno, historično ozko omejeno naravo. Teoretiki so prenagljujejo prišteli nemost v seznam strukturnih lastnosti kina in zdaj jih žali, da se nadaljni razvoj kina ne ravna po njihovih formulah. Namesto da bi priznali »tem slabše za teorijo«, ponavljajo tradicionalno »za dejstva«.

Če razglušamo lastnosti današnjih zvočnih filmov za lastnosti zvočnih filmov sploh, smo spet prenagljeni. Pozabljam, da ne gre primerjati prvih zvočnih filmov z zadnjimi nemimi. Današnje stanje zvočnega filma je doba navdušenja nad novimi tehničnimi pridobitvami (menda je že to dobro, da je dobro slišati itn.), doba začetniških iskanj novih form, kar je analogno s predvojnimi nemimi filmom, medtem ko je nemi film zadnjega časa že dosegel svoj standard, in doživel klasična dela. Mogoče je prav v tej klasičnosti, v popolnosti kánonov tičal njegov konec in nujnost novih krčev.

Nekateri trdijo, da je govoreči film nevarno približal kino gledališču. Res je, znova ga je približal kot ob zori tega stoletja, v letih »električnih gledališč«. Spet približal, da bi takoj zatem

prišla nova osvoboditev. Zakaj načelno sta govor »na platnu« in govor na odru dvoje temeljito različnih dejstev. Dokler je bil film nem, je bil material filma optična stvar, danes pa je optična in akustična stvar. Gledališki material je človeško početje. Govor v filmu je poseben primer akustične stvari, kot je brenčanje muhe, žuborenje potočka ali ropot strojev itn. Govor na odru je eno izmed človeških početij. Če je nekoč J. Epstein govoril o gledališču in kinu, da je že samo bistvo obeh izraznih metod različno, ni ta teza ob zvočnem filmu na svoji tehtnosti nič izgubila. Zakaj sta govor »na stran« ali solistični monolog na odru možna, na platnu pa ne? Prav zato, ker je notranji govor človeško početje, ni pa akustična stvar. In iz istega razloga v filmu ni možen »gledališki šepet«, ki ga ne sliši nihče izmed navzočih na platnu, publika pa.

Značilna posebnost filmskega govora v primerjavi z gledališkim je tudi njegova fakultativnost. Kritik E. Vuillermoz to fakultativnost obsoja. »Krčeviti in nepravilni način, s katerim v doslej molčečo umetnost govor zdaj vnašajo, zdaj ga iz nje spet odstranjujejo, izničuje zakon igre in poudarja poljubno naravo predela tišine.« Očitek je zmoten.

Ko na platnu *vidimo*, da ljudje govorijo, *slišimo* pri tem bodisi njihove besede ali pa glasbo. Glasbo in ne tišino. Tišino v kinu vrednotimo kot dejansko odsotnost zvoka; je torej akustična stvar – enako kot govor, kot kašelj ali ulični hrup. V zvočnem filmu zaznavamo tišino kot znak realne tišine. Spomnimo se, kako utihne razred v filmu »Pred maturo«. Ne tišina, pač pa glasba naznači v kinu izključitev akustične stvari. Glasba v kinu rabi temu namenu zato, ker glasbena umetnost dela z znaki, ki se ne nanašajo na nobeno stvar. Nemi film je akustično popolnoma »brezpredmeten«, in prav zato terja stalno glasbeno spremljavo. Na to nevtralizacijsko funkcijo glasbe v kinu so nevede opomnili opazovalci, ki so opazili, da se »v trenutku zavemo odsotnosti glasbe, vendar pa ne posvečamo nobene pozornosti njeni navzočnosti, tako da je katerakoli glasba dobra za katerikoli prizor (Béla Balázs), »glasba v kinu je namenjena temu, da je ne poslušamo« (P. Romain), »njen edini namen je,

da zaposli ušesa, medtem ko je vsa pozornost osredotočena na gledanje« (Fr. Martin).

V tem, da se v zvočnem filmu govor včasih sliši, včasih pa ga zamenja glasba, ni mogoče videti neumetniške zmede. Tako kot je iznajdba Edwina Porterja in pozneje D. W. Griffitha odpravila negibnost kamere glede na model in v film vpeljala raznovrstnost planov (za prizori v velikem planu pridejo prizori v polovičnem planu, detajli itn.), je tudi zvočni film z novo raznolikostjo nadomestil odrevenelost dotedanjega umevanja, ki je iz kraljestva filmskih stvari dosledno preganjalo zvok. V zvočnem filmu sta lahko optična in akustična stvarnost dani skupno ali pa ločeno: optično stvar lahko pokažejo brez zvoka, ki je z njo sicer normalno povezan, ali pa zvok ločijo od optične stvari (še slišimo govoriti človeka, toda namesto njegovih ust vidimo druge nadrobnosti prizorišča ali celo že drug prizor). Nudijo se torej nove možnosti filmske sinekdohe. Hkrati se množe metode povezovanja kadrov (čisto zvočni ali besedni prehod, neskladnost zvoka s sliko in podobno).

Napisi so bili v nemem filmu pomembno sredstvo montaže, pogosto so delovali kot povezava med kadri, in S. Timošenko je v svojem »Poskusu uvoda v teorijo in estetiko kina« (1926) videl v tem njihovo prvo nalogo. V filmu so torej ostale prvine čisto literarne kompozicije. Zato je prišlo do poskusov, da bi se znebili filmskih napisov, vendar so ti poskusi izsilili bodisi poenostavljane sižeje bodisi so preveč upočasnili filmski tempo. Šele v zvočnem filmu se jih je posrečilo dejansko odpraviti. Med današnjim nepretrganim filmom in filmom, ki so ga trgali napisi, je v bistvu ista razlika kot med opero in vaudevillom s spevi. Zakoni čisto filmskega povezovanja kadrov so dobili monopolno naravo.

Če je v filmu nekdo najprej na enem kraju, potem pa ga vidimo na drugem kraju, ki ni v sosesčini prvega, mora med obema situacijama preteči časovni razmak, ko te osebe ni na platnu. Film pri tem kaže prvi kraj po odhodu osebe ali drugi kraj pred njenim prihodom, lahko vpelje tudi »rez«: nekje drugje se odigrava prizor, ki se ga naša oseba ne udeležuje. To načelo se je kot težnja uveljavljalo že v nemem filmu, vendar pa so navsezad-

nje tam za tako povezovanje rabili napisi à la »In ko se je vrnil domov...« Šele zdaj je navedeni zakon dosledno izpeljan. Lahko se mu izognemo samo tedaj, kadar dva prizora nista povezana po bližini, ampak po podobnosti ali kontrastu (oseba ima v obeh prizorih enak položaj in podoben), pa tudi tedaj, kadar je poseben poudarek, poanta prav na naglici preskoka od ene situacije k drugi ali na prekinjenosti, vrzeli med obema prizoroma. Prav tako so v mejah prizora nedopustni neutemeljeni preskoki s kamero od ene stvari k drugi, brez bližine – če pa do takega preskoka vendarle pride, skok nehote poudari, semantično oteži to drugo stvar in njen nagli poseg v dejanje.

V današnjem filmu je po enem dogodku lahko prikazan le naslednji, nikakor pa ne poprejšnji ali sočasni dogodek. Vračanje v preteklost se lahko uveljavlja zgolj kot spomin ali v pripovedovanju ene izmed oseb. To načelo je natančno analogno z načelom v Homerjevi poetiki (enako kot filmskim rezom ustreza Homerjev »horror vacui«). Kot povzema Th. Zieliński, podaja Homer dejanja, ki se odigravajo sočasno, kot zaporedne dogodke ali pa izmed dveh sočasnih dogajanj eno izpusti, pri čemer nastane občutna vrzel, če ni to dogajanje poprej naznačeno tako, da si z lahkoto dopolnimo njegov potek. S temi načeli antične poetike se za čuda natančno ujema montaža zvočnega filma. Očitna težnja k »linearni« potezi filmskega časa se je pojavila v nemem filmu, vendar pa so napisi dopuščali izjeme: naznanila tipa »In medtem« so uvajala sočasna dejanja, napisi »NN je preživel mladost na vasi« in podobno pa so omogočali skoke v preteklost.

Tako kot sodi »zakon kronološke nezdružljivosti« v Homerjevo dobo, nikakor pa ne nasploh v pripovedno pesništvo, nočemo preuranjeno posploševati zakonov današnjega kina. Teoretik umetnosti, ki zajema prihodnjo umetnost v svoje formule, je preveč pogosto podoben lažnivemu Kljukcu, ki sam sebe dviga za lase. A nemara je le mogoče ugotoviti nekatere poteze, ki se lahko razvijejo v določnejše težnje.

Kakor hitro se ustalijo rekviziti pesniških sredstev in se zgledni kanon tako temeljito kristalizira, da postane pismenost

epigonov samoumevna, praviloma pride do želje po prozaizaciji. *Slikovna* stran filma je danes izdelana minuciozno. In prav zato so se nenadoma zaslišali klici filmarjev po zmerni, epsko zasnovani reportaži, raste odpor proti filmski metafori, proti samozadostnemu igračkanju z detajli. Hkrati pa se stopnjuje zanimanje za zgradbo sižeja, ki je bila do nedavnega še skoraj ostentativno zanemarjena. Spomnimo se, recimo, slavnih Eisensteinovih filmov, ki so skoraj brez sižeja, ali pa Chaplinovega filma »Luči vele mesta«, kjer pravzaprav izzveneva scenarij »Zdravnikove ljubezni«, primitivnega Gaumontovega filma z začetka stoletja: ona je slepa, zdravi jo grbasti, grdi zdravnik, zaljubi se vanjo, vendar si ji tega ne upa povedati; pove ji, da lahko jutri sname obvezo z oči, zakaj zdravljenje je končano – spregledala bo. Odhaja, muči se, prepričan, da ga bo prezirala, ker je grd, ona pa se mu vrže okrog vratu: »Ljubim te, ker si me ozdravil.« Poljub. Konec.

Kot reakcija na prefinjeno šablono, na tehniko, ki zaudarja po dekorativnosti, nastaja hotena malomarnost, namenska nedokončnost, skiciranje kot plastično sredstvo (»Age d'or« genialnega Buñuela). Diletantizem začenja razveseljevati. Besedi »diletantizem«, »nepismenost« zvene v češkem besednem zakladu obupno pejorativno. Toda so dobe v zgodovini umetnosti, pa ne samo tu – tudi v zgodovini kulture, kjer je pozitivna, pobudna vloga teh dejavnikov zunaj dvoma. Primeri? – Rousseau – Henri ali Jean Jacques.

Po obilni žetvi potrebuje polje počitek. Že nekajkrat so se zamenjala središča filmske kulture. Tam, kjer je tradicija nemega filma močna, si zvočni film le s težavo utira nove poti. Češki film šele zdaj doživlja svojo buditeljsko dobo (Puchmajerjevi almanahi in pod.). V češkem nemem filmu je bilo narejenih malo takih umetniških del, o katerih bi bilo vredno govoriti. Danes, ko je prodril v film govor, so se pojavili češki filmi, ki jih velja videti. Zelo verjetno je, da prav neobremenjenost s tradicijo lajša eksperimentalnost. Iz nuje postaja dejanska vrlina.* Sposobnost

* Tu obravnavam film zgolj v okviru zgodovine umetnosti. Ta problem bi morali uvrstiti v kulturno, socialno-politično in gospodarsko zgodovino.

čeških umetnikov, da izkoristijo šibkost domače tradicije, je v zgodovini češke kulture že skoraj tradicionalna. Sveža, provinci-alna svojevrstnost Máchovega romantizma bi bila komaj mogoča, če bi bilo češko pesništvo obremenjeno z zrelo klasično normo. Ali pa je za današnjo literaturo kakšna težja naloga, kot je odkrivanje nove forme humorja? Sovjetski humoristi posnemajo Gogolja, Čehova itn., Kästnerjeve pesmi so odmev Heinejevega sarkazma, sodobne francoske in angleške humoreske pa spominjajo večinoma ne »centone« (pesmi, sestavljene iz citatov). Švejk je lahko nastal samo zato, ker se v češkem XIX. stoletju ni rodil kanonični humor.

*SLOVNIČNA ZGRADBA BRECHTOVE PESMI
»WIR SIND SIE«*

1963

DER GRAMMATISCHE BAU DES GEDICHTS VON
B. BRECHT »WIR SIND SIE«

Prevedel Frane Jerman.

Prvič objavljeno kot predavanje na Nemški akademiji znanosti v Berlinu 14. oktobra 1963 ter natisnjeno v delu *Wolfgang Steinitz Festschrift (= Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung)*, Berlin, 1965. str. 175–189.

Nikjer niso prekršeni skrivni zakoni, zakoni interference, samokrižanja in sinkopiranja, s katerimi se v poeziji spustita v vzajemno igro notranji smisel in slovnična stavčna zgradba; nikjer drugje ni slišati tako očarljive skrivnostne glasbe kot v teh verzih, na primer v tistih iz *Matere in Pravila*.

ARNOLD ZWEIG, 1934

Navedimo besede Bertolda Brechta (1898–1956), ki jih je napisal v obrambo svojevrstnim slovničnim zakonitostim svojih verzov: »Ego, poeta Germanus, supra grammaticos sto.« Povsem upravičeno je A. N. Kolmogorov dejal, da smo premalo pozorni na slovnično dimenzijo zgradbe poezije. Sicer pa se med literarnimi raziskovalci različnih dežel, jezikov, dogem in generacij vedno najdejo taki, ki v strukturni analizi verzov vidijo zločinski vdor jezikoslovja na prepovedano področje, poznamo pa tudi jezikoslovce z drugačnimi navadami, ki že vnaprej izključujejo pesniški jezik iz kroga za lingvistiko zanimivih tém. Sicer pa je stvar trogloditov, da ostanejo trogloditi.

Pesem B. Brechta, s katero se bomo tu ukvarjali, je iz njegovega učnega dela *Die Maßnahme* (prim. Brecht, *Versuche* 1–12; zvezek 1–4 v novi berlinski izdaji iz leta 1963), ki pa je bila pozneje objavljena samostojno v pesniškem zvezku *Lieder Gedichte Chöre* (Pariz, 1934):

LINGVISTIČNI IN DRUGI SPISI

- 1 Wer aber ist die Partei?
- 2 Sitzt sie in einem Haus mit Telefonen?
- 3 Sind ihre Gedanken geheim, ihre Entschlüsse unbekannt?
- 4 Wer ist sie?
- 5 Wir sind sie.
- 6 Du und mich und ihr – wir alle.
- 7 In deinem Anzug steckt sie, Genosse, und denkt in deinem Kopf.
- 8 Wo ich wonne, ist ihr Haus, und wo du angegriffen wirst, da kämpft sie.
- 9 Zeige uns den Weg, den wir gehen sollen und wir
- 10 Werden ihn gehen wie du, aber
- 11 Gehe nicht ohne uns den richtigen Weg
- 12 Ohne uns ist er
- 13 Der falscheste.
- 14 Trenne dich nicht von uns!
- 15 Wir können irren, und du kannst recht haben, also
- 16 Trenne dich nicht von uns.
- 17 Dass der kurze Weg besser ist als der lange, das leugnet keiner
- 18 Aber wenn ihn einer weiss
- 19 Und vermag ihn nicht zu zeigen, was nützt uns seine Weisheit?
- 20 Sei bei uns weise!
- 21 Trenne dich nicht von uns!*

* 1 Kdo je partija?

2 Ali stanuje v kakšni hiši s telefoni?

3 So njene misli tajne, njeni sklepi neznani?

4 Kdo je ona?

5 Mi smo ona.

6 Ti in jaz in vi – vsi.

7 V tvoji je obleki, tovariš, in misli v tvoji glavi.

8 Kjer stanujem, je njena hiša, in kjer boš napaden, tam se bo bojevala.

9 Pokaži nam pot, po kateri naj gremo in

10 šli bomo po njej kot ti, toda

11 ne hodi brez nas po pravi poti,

12 brez nas je ta

13 najbolj napačna,

14 Ne loči se od nas!

15 Lahko se motimo, in lahko, da imaš ti prav, zato

16 ne loči se od nas.

17 Da je krajša pot boljša od dolge, tega nihče ne taji,

18 Toda če kdo vé zanj,jo,

19 pa je nam ne zmore pokazati, kaj nam koristi njegova modrost?

20 Pri nas bodi moder!

21 Ne loči se od nas!

V že omenjeni pariški izdaji je pesem naslovljena po prvi vprašalni kitici »Wer aber ist die Partei?«, v berlinski antologiji Brechtovih pesmi *Hundert Gedichte* (1951) pa po prvi odgovarjajoči vrstici druge kitice »Wir sind sie«. Pesem izvira iz obdobja razcveta Brechtovega ustvarjanja, ki se približno prekriva s tretjim desetletjem njegovega življenja in tretjim desetletjem našega stoletja: to obdobje se začneja z *Die Dreigroschenoper* /Opera za tri groše/ (1923), nadalje z *Aufstieg in Fall der Stadt Mahagony* /Vzpon in propad mesta Mahagoni/ (1928–29) in se končuje z dvema nič manj pomembnima dramama *Leben des Galilei* /Galilejevo življenje/ (1938–39) in *Mutter Courage und ihre Kinder* /Mati Korajža in njeni otroci/ (1939).

V isti časovni razpon bojevitiga iskanja »v težkih razmerah« sodi tudi knjiga Wolfganga Steinitz o paralelizmu v finko-karelskem ljudskem pesništvu.¹ »Slovnica paralelizma« – drzno vprašanje, ki je v tem delu prvič doživelo znanstveno rešitev. Slovnični paralelizem rabi za kanonično sredstvo v finko-karelski tradiciji, ki jo je Steinitz skrbno proučeval, velja pa ne samo tu, ampak sploh v uralski in altajski folklori – poleg tega pa tudi v številnih drugih arealnih svetovne poezije; spada n. pr. k brezpojnim načelom starokitajske besedne umetnosti, je pa tudi v temelju kanaanskega in posebno starobiblijskega verza. Njegovo glavno pravilo je nedvomno v temelju zgradbe in kompozicije verza, pa tudi v tistih verznihi sistemih, pri katerih slovnični paralelizem ne sodi med obvezna pravila. Raziskovalčeve programske teze ohranjajo veljavo v vseh poetskih formah: »Potem: katero *formalno* ujemanje velja med paralelnimi besedami (ali elementi). Zelo pomembna se zdi tudi ugotovitev *paraleliziranih* slovničnih kategorij. Nadalje je treba raziskati pojmovne kategorije, ki so paralelizirane, in odnose med besednim paralelizmom in aliteracijo.« (*Op. cit.*, 179.)

Ti problemi se razkrivajo tudi pri pazljivem branju Brechtove pesmi »Wir sind sie«. Ta pesem je mojstrski primer tiste umetnostne novosti, ki jo je Brecht jasno označil v sestavku »Über

¹ Wolfgang Steinitz, *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung*, = *FF Communications*, št. 115, Helsinki, 1934.

reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen« (*Das Wort*, 1939; zdaj tudi v *Versuche* 27/32, zvezek 12, Berlin, 1961, 137–143). Opustitev rim in metričnih norm še zlasti jasno kaže slovnično arhitektoniko verza v vsej pesmi. Komentatorji Brechtovega ustvarjanja so njegovo priljubljeno umetniško sredstvo – kontrastiranje med seboj povezanih stavkov, paralelizem, ponavljanje, inverzijo – primerjali z njegovim pojasnilnim odgovorom na vprašanje nekega časnikarja, katera knjiga je najbolj vplivala nanj; odgovor se je glasil: »Smejali se boste – biblija« (*Die Dame*, Berlin, 10. I. 1928, Beilage »Lose Blätter«).²

Navedena pesem je sestavljena iz štirih kitic. Te ustrezajo številu »štirih agitatorjev« v Brechtovem učnem delu; ti pred sodiščem »nadzornega zbora« obnavljajo razgovor z »mladim tovarišem«, ki so ga sami ubili: »Postavili so se trije proti enemu, eden izmed njih je predstavljal mladega tovariša.« Prva kitica obnavlja njegov govor, preostale tri kitice pa govore agitatorji, pri čemer je po avtorjevem navodilu »tekst lahko porazdeljen med tri agitatorje« (354). Dolžina štirih kitic je različna: po dveh štirivrstičnih kiticah (I, II) prideta ena osemvrstična (III) in ena petvrstična (IV) kitica. V skladu z burkasto, a vseskoz dosledno Brechtovo uporabo ločil, vsebujeta kitici z najmanjšim številom verzov, se pravi obe prvi kitici, po štiri cele stavke (*sentences*), kitici, ki imata več kot štiri verze, namreč obe zadnji, pa vsebujeta po tri cele stavke. Na štiri vprašalne stavke v prvi kitici, od katerih vsak obsega po en verz, odgovarja druga kitica s povednimi stavki, ki tudi obsegajo po en verz. Tako tretja kot četrta kitica se končata z dvema vprašalnima stavkoma, pri čemer je vprašalni stavek četrte kitice v sozvočju s štirimi vprašalnimi stavki prve kitice. Prvi stavek tretje kitice je po svoji povedni formi notranje soroden s četrtim povednim stavkom druge kitice. V tej sintaktični potezi, kot tudi v celi vrsti drugih slovničnih posebnosti se razkriva zaprta kompozicija pesmi. Tale shema sintaktično ustrezno obnavlja notranjost kitic:

² Wolfgang Steinitz, *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung*, = *FF Communications*, št. 115, Helsinki, 1934.

I ???? II
IV ??! III .!!

Arhiv Bertold Brecht v Berlinu nam je ljubeznivo dal na razpolago enak tekst v dveh različnih variantah, ki sta nastali med Brechtovim delom za učno knjigo *Die Maßnahme* (prva varianta ima signaturo 460/33, druga pa 401/32–33). Primerjava obeh variant kakor tudi konfrontacija verzije, ki je tiskana v učni knjigi, z dokončno redakcijo pesmi, kakor je sprejeta v zvezek *Lieder Gedichte Chöre*, kaže, da se prvotno fraziranje teksta razlikuje od poznejših redakcij. Tako v obeh variantah, ki sta v Brechtovem arhivu, kakor tudi v tiskani izdaji v učni knjigi na koncu verza *In deinem Anzug steckt sie, Genosse, und denkt in deinem Koppf* še ni pike, pri čemer je Brecht povsem splošno trdovratno izključeval vejico v verzih. V starejši rokopisni verziji se glasi 18. verz prvotno »aber wer weiss ihn? und wenn ihn einer weiss« /toda kdor vé zanjo/ – avtor je tu s poševnim tiskom naznačene besede v tipkopisu sam zbrisal. V prvotnem tekstu je bila videti porazdelitev stavkov znotraj kitic takale:

I ???? II ...
IV ??! III .!!

Skupni imenovalac I. in II. kitice lahko oblikujemo zdaj takole: vsi stavki zajemajo po en verz in so znotraj kitice sintaktično enakšni; III. in IV. kitica se končata z dvema velelnima stavkoma; I. in IV kitica vsebujeta štiri, II. in III. kitica pa tri stavke; zunaj obeh velelnih stavkov, ki končata tako II. kot tudi IV. kitico, so vsi stavki v I. in v IV. kitici vprašalni, v II. in III. pa povedni stavki.

Ne samo razdelitev slovnično različnih stavčnih tipov, ampak predvsem razdelitev slovničnih kategorij znotraj štirih kitic enopomensko kaže, da je pesem razdeljena na dva para kitic, in sicer v začetni in končni par. Slovnično ujemanje med obema

kiticama znotraj vsakega para lahko štejemo za notranje parno ustreznost. Taka notranje parna ustreznost je bodisi znotraj začetnih parov bodisi znotraj končnih parov. Sicer pa se dá slovnične posebnosti, ki jih imata po dve kitici različnih parov, ugotoviti, ali z drugimi besedami, dá se ugotoviti ustreznost vmesnih parov. Značilno je, da pesem »Wir sind sie« pravzaprav ne pozna nobenega slovničnega ujemanja med obema lihima in obema sodima kiticama, po drugi plati pa povezuje skupna poteza drugo kitico s tretjo ter prvo s četrto kitico. To je toliko pomembno, ker oba kitična para med seboj nista povezana neposredno, ampak z zrcalno simetrijo, pri čemer sestavljajo vse štiri kitice sklenjeno gramatično celoto: prva kitica je v korelaciji z drugo, druga s tretjo, tretja s četrto in četrta s prvo. Slovnično ujemanje med začetno in končno kitico bomo označevali v nadaljnjem kot *periferno* ujemanje, ujemanje med vmesnima kiticama, med drugo in tretjo, pa kot *srednje* ujemanje. Primerjava razdelitve celega stavka v kitice različnih redakcij kaže, da je prvotni tekst imel medparno ustreznost, medtem ko je v končni redakciji dana prednost notranjeparni ustreznosti.

Naslednji odlomek besedila, ki pride za tu navedenim pogovorom »mladega tovariša« z agitatorji – zborovska točka »Hvala partiji« – ima hkrati s preostalimi tiradami nadzornega zbora v Brechtovem delu čisto organizatorsko, strateško vlogo, kar je spet v zvezi s pesnikovo zahtevo »izogniti se melodični barvitosti« (str. 352). Prizadevanje za enotno formo tega korala razkriva kanonični, pravi biblijski paralelizem, ki je v temelju prvih štirih izmed šestih dvovrstičnih verzov tega panegirika:

- 1 Der einzelne hat zwei Augen
- 2 Die Partei hat tausend Augen.
- 3 Die Partei sieht sieben Staaten
- 4 Der Einzelne sieht eine Stadt.
- 5 Der Einzelne hat seine Stunde
- 6 Aber Partei hat viele Stunde.

7 Der Einzelne kann vernichtet werden

8 Aber die Partei kann nicht vernichtet werden.*

Ne glede na strogo slovnično in leksikalno simetrijo je vsak verzni par zavarjen s trikratno zvočno ponovitvijo: ¹EInzelne – ^{zw}EI – ²PartEI; ¹AUGen – ^{2t}AUsend – AUGen; ³PartEI – ⁴EInzelne – EIne; ³SIEht – SIEben – ⁴SIEht; ⁵EINzelne – ^sEINE – ⁶PartEI; ⁷verNICHTet – ⁸NICHT – ⁸verNICHTet.

Pesem »Wir sind sie«, ki je v Brechtovi učni knjigi pred Panegirikom, v zbranih spisih *Lieder Gedichte Chöre* pa je neposredno za njim, kaže pri vsej kompozicijski muhavosti vse-skoz jasno kontrastiranje enakomernih sintaktičnih konstrukcij, in sicer z uporabo enakšnega besednega gradiva:

1 Wer aber ist die Partei?

4 Wer ist sie?

3 Sind ihre Gedanken geheim,
ihre Entschlüsse unbekannt?

7 In deinen Anzug steckt sie, Genosse,
und denkt in deinem Kopf.

8 Wo ich wohne, ist ihr Haus,
und wo du angegriffen wirst, da kämpft sie.

Tekst je pretkan s tipičnimi pojavi paralelizma, kot je, na primer, ponavljanje posameznih besed ali celih besednih skupin (Npr. 14, 16, 21 *Trenne dich nicht von uns!*), ali variiranj posameznih

* 1 Posameznik ima dvoje oči

2 Partija ima tisoč oči.

3 Partija vidi sedem držav

4 Posameznik vidi eno /samo/ mesto.

5 Posameznik ima svojo uro /čas/

6 Toda partija ima mnogo ur /časov/.

7 Posameznika je lahko uničiti

8 Toda partije ni mogoče uničiti.

besed, tj. izkoriščanje različnih členov neke paradigme ali različnih tvorb enega in istega korena:

zin einem Haus – sihr Haus, 9, 11den Weg – 17der Weg, 9, 15wir – 11, 12Ohne uns – 14, 16von uns, 9gehen sollen – 10werden gehen – 11gehe, zeige – 19zu zeigen; 3Gedanken – 7denkt, 11richtigen – 15recht haben, 18weiss – 19Weisheit – 20weise.

Tako poliptoton kot tudi paragmenon toliko ostreje naznačujeta slovnične kategorije, in zato postane njihova porazdelitev v celotni pesmi prvorazredni dejavnik.

V celotnem tekstu, ki vsebuje 142 besed, je iz kvantitativnega razmerja med posameznimi besednimi razredi mogoče razbrati vrsto značilnosti. Pesem vsebuje 13 samostalniških imen in 40 samostalniških zaimkov, nadalje 8 pridevniških imen in prav toliko pridevniških zaimkov, h katerim sodi tudi 7 spolniških form (*ničelna* forma nedoločnega spolnika je zunaj dejansko navzočih besed). Ob 6 zaimkovnih prislovih ni nobenega imenskega prislova. Glagoli so zastopani v tekstu z 20 leksikalnimi in 13 formalnimi glagoli, ki se od prvih ne razlikujejo le po svoji semantični zgradbi in sintaktični funkciji, ampak tudi po svojih posebnostih v paradigmi sedanjika:

1, 4, 17ist, 3, 5sind, 20sei, 8wirst, 10werden, 9sollen, 16kannst, 15können, 19vermag.

K temu je treba prišteti še 61 zaimkov (vključno s 7 spolniškimi formami), 13 formalnih glagolov in 27 »partikul« (predlogov, konjunkcij, modalnih partikul), tako da odpade na 101 besedo, tj. 70% celotnega števila besed v pesmi, na formalne, slovniške besede (Greimasove »*mots-outils*«).³ Medtem ko imajo v leksikalnih besedah (*mots pleins*) korenski morfemi leksikaleni, vsi drugi morfemi (afiksi) pa, narobe, slovnični, formalni pomen, ni med formalnimi besedami, in sicer niti med mono- niti polimorfemskimi, nobenega morfema z leksikalnim pomenom, tako

³ A. J. Greimas, »Remarques sur la description mécanographique des formes grammaticales«, *Bulletin d'information du Laboratoire d'analyse lexicologique*, II, Besançon, 1960.

da ima vsak navzoči morfem zgolj formalni pomen.⁴ Formalna beseda nima nobene konkretne materialne značilnosti, niti ne imenuje niti ne opisuje pojavov; zgolj kaže odnose, ki vladajo med pojavi, in jih določa. V tej pesmi označujoče opozarjajo imena pred zaimki, ki vzpostavljajo zvezo med označenim pojavom, kontekstom ter govornim aktom. V tej pronominalni maniri najde očitno svoj najbolj grobi izraz naravnost na govor, ki pa je najožje povezana z Brechtovo gledališko izkušnjo in ki jo je v sestavku »Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen« opisal takole:

Vedno mislim na govor. In za govor (naj bo že proze ali verz) sem izdelal povsem določeno tehniko. Imenoval sem jo »gestična«.

To pomeni: govor mora slediti celotnemu »gestusu« govoreče osebe (str. 139).

V govoru se gestusu najbolj približa deiktična narava zaimkov, in avtor nikakor ni naključno osmih verzov ‚Lucrecija‘ uvedel s 16 zaimki, saj je hotel nazorno pokazati bogastvo gestičnih elementov. Spomnimo se le na tiste vseskoz zaimkovne Brechtove vrstice, izmed katerih je srednjo uporabil za fakultativni naslov celotne pesmi. Te tri vrstice sestavlja devet zaimkov in štiri formalne besede:

⁴ Bistvo pronominalnosti je jasno izrazil A. M. Peškovski takole: »Парадоксальность этих слов заключается, стало быть, в том, что у них совсем нет вещественного значения, а что у них и основное /корневое/ значение – формальное и добавочное /суффиксальное/ – формальное. Получается, так сказать, „форма на форме“. Понятно, что в грамматике такая группа слов (имеющаяся, между прочим, в каждом языке и везде, разумеется, в ничтожной пропорции ко всем другим словам языка) занимает совершенно особое положение; она сугубо грамматична, так как по значению исключительно формальна и так как корневое значение в ней наиболее обще и наиболее отвлеченно из всех грамматических значений« (*Русский синтаксис в научном освещении*, изд. 7-ое, Москва, 1956, стр. 155 сл.). /Парадоксность тех бесед не немара в тем, да в njih sploh ni stvarnega pomena in da je pri njih formalen tako osnovni (korenski) pomen kakor tudi dodatni (sufiksalni) pomen. Dobimo tako rekoč »formo na formo«. Seveda ima v slovnici taka skupina besed (ki jo ima med drugim vsak jezik in je povsod v nepomembnem razmerju do vseh drugih besed jezika) posebno mesto; ta skupina je dvojno slovnična, ker je po pomenu izključno formalna in ker je njen korenski pomen najbolj splošen in najbolj abstrakten izmed vseh slovniških pomenov. (Ruska sintaksa v znanstveni luči, 7. izd. Moskva, 1956, str. 155 ss.)/

- 4 Wer ist sie?
 5 Wir sind sie!
 6 Du und ich und ihr – wir alle,

Pričakovati je, da imajo številni zaimki v pesmi »Wer aber ist die Partei«, posebno pa 38 osebnih in njim ustrezne svojilne forme, tj. 51% vseh pregibnih besed, v zgradbi pesmi kot tudi v njenem dramatičnem razponu zelo bistveno vlogo.

K notranjeparni ustreznosti sodi tudi pojav ženske forme *sie* in ustrezne svojilne forme *ihr* v I. in II. kitici: obe kitici vsebujeta štiri zglede, pri čemer odpadeta na vsako izmed obeh kitic po dva na eno vrstico, medtem ko dve vrstici vsebujeta le en zglede. Šele v III. in IV. kitici se pojavijo osebni zaimki v odvisnem sklonu: *uns* 5x v III. in 4x v IV. kitici, *dich* 2x v III. in 1x v IV. kitici. Obe prvi kitici vsebujeta 15 samostalniških zaimkov v nominativu in niti enega v odvisnem sklonu. V III. in IV. kitici povezujejo zaimki *der*, *die*, *das* glavni stavek s stranskim stavkom začetne vrstice: »*Zeige uns den Weg, DEN wir gehen sollen*, in »*Dass der kurze Weg besser ist als der lange, DAS leugnet keiner*».

Kar zadeva medparno ustreznost, lahko opozorimo, da manjka nominativ osebnih in svojilnih zaimkov 1. in 2. osebe v I. in IV. kitici, medtem ko nastopa zaimek *du* dvakrat v II. in III. kitici, zaimek *wir* dvakrat v II. in trikrat v III. kitici, zaimki *ich*, *ihr* in *dein* pa izključno v II. kitici. Vprašalni zaimek se pojavi le v perifernih kiticah: dvakrat (v imenovalniku) *wer* v I. in enkrat (v tožilniku) *was* v IV. kitici. Končno kot ponovitev nedoločnega spolnika v I. kitici, pri čemer imamo tu opraviti s formo *ein* in z ničelno formo plurala (⁽²⁾*in einem Haus mit Telefonen*).

Pesem vsebuje 13 samostalnikov, pri čemer samo nagovor *Genosse*, ki stoji zunaj stavkov, nakazuje kategorijo živosti. Izmed preostalih 12 samostalnikov najdemo štiri v prvem paru kitic, dva v drugem paru kitic v imenovalniku in prav toliko (4 + 2) v odvisnem sklonu. Trije abstraktni samostalniki (⁽²⁾*Gedanken*, *Entschlüsse*, ⁽¹⁹⁾*Weisheit*) in skupinsko ime (⁽¹⁾*Partei*) stoje samo v imenovalniku, pri čemer pripadajo izključno perifernima kiticama, medtem ko stoje prava neživa stvarna imena ali le v

predložni zvezi v dajalniku in le v *prvem* kitičnem paru ali pa so v kakšnem odvisnem sklonu in prevzemajo v prehodu na naslednjo kitico obliko imenovalnika: to je statična podoba začetnega para *in einem Haus – sist ihr Haus*, in dinamično podobo končnega para *den Weg, den richtigen Weg – 17der kurze Weg*. Le ob robu naj pripomnimo, da je ženski samostalniški zgolj v vprašalnem stavku perifernih kitic: *die Partei?! /– 19Weisheit?!*

Vsi samostalniški zaimki tretje osebe se brez izjeme nanašajo na neživo ime: *sie = Partei, er = der Weg*. Skupaj z vprašalnim zaimkom *1. 4wer*, ki odpira tekst, napoveduje uporaba anaforičnega *2. 4sie* (in *ihre*) za samostalniški *Partei* prehod h kategoriji živosti, ki je izpolnjen prav na začetku II. kitice z izenačevanjem *sie* z *wir* in s spodrivanjem prvega zaimka z drugim v obeh končnih kiticah. Prepričljivost take metamorfoze podpira sinekdohično približevanje tega *sie* k pravemu osebnemu zaimku v ednini:

*7In deinem Anzug steckt sie, Genosse, und denkt in deinem Kopf.
Wo ich wohne, ist ihr Haus, und wo du angegriffen wirst, da kämpft sie.*

Zgolj v prvi kitici najdemo samostalnike v množini: *2mit Telefonen, 3Gedanken, Entschlüsse*. Ti samostalniki v množini pripravljajo prostor za množino osebnih zaimkov, ki potem v II. – IV. kitici zavzamejo ta prostor. Če ne upoštevamo osamljenega *sich*, potem tu zaimek *wir* ne zajema samo govornikovega *ich* in neposredno naslovljenega *du*, ampak tudi množico brezimno nagovorjenih – *ihr*. Vzajemno implikacijo povezuje tudi pregibanje in prelamljanje forme *du* (II. – III.) in *dich* (III. – IV.) s formama *wir* (II. – III.) in *uns* (III. – IV.). *Ich* zahteva udeležbo *du* v istih verzih: *6Du und ich, ... 8Wo ich ... und wo du ...*. V drugi kitici sta tako *ich* kot *du* dela kolektivnega *wir*; pri tem je tu *wir* izenačen z vsakim izmed teh delov, da, še več, *wir* je neločljivi del tako *ich* kot tudi *du*. Ta *du* je v tej kitici *pars pro toto*, *wir* pa *totum pro parte*, tako da se to razmerje grobo spremeni v naslednjih kiticah: notranja, sinekdohična zveza se z enim samim udarcem spremeni v metonimično, zunanjo afiniteto in se vzpenja k tragičnemu konfliktu posameznika s kolektivom: pride

do »izdajstva«, kakor Brecht imenuje celotni prizor s tem verzom v svojem delu. Inkluzivni *wir*, ki je namenjen nagovorjenemu, odpravi ekskluzivni *wir*, ki je namenjen drugi osebi.⁵ Semantična labilnost in notranja protislovnost, ki naseljujeta osebni zaimek prve osebe množine, postaneta vodilni motiv v »Lied des Kulis«, ki jo je Brecht prvotno (1930) sprejel v učno knjigo *Die Ausnahme und die Regel* (Prim. *Versuche 22/23/24/*, zvezek 10, Berlin 1961, 156f.), ki pa je bila pozneje natisnjena samostojno z zgovornim naslovom »Lied von ich und wir« (prim. *Gedichte*, Frankfurt a. M., 1961, 211). Končna kitica te pesmi razkriva metajezikovno pronominalno tematiko:

Wir und ich: ich und du
das ist nicht dasselbe.
Wir erringen den Sieg
Und du besiegst mich.*

Formi *du* in *wir* izhajata iz druge kitice ter segata v tretjo, toda poleg imenovalnika, edinega sklona osebnih zaimkov v obeh začetnih kiticah, se pojavi v tretji kitici še tožilnik¹⁴, *16dich* poleg imenovalnika¹⁰, *15du* in tožilniško dajalniške oblike^{9, 11, 12, 14, 16uns} ter imenovalnika^{bis, 15wir}; poleg tega najdemo tu nov osrednji motiv – *der Weg* –, anaforično označitev v imenovalniku^{12er} in v tožilniku^{10ihn}. Tako naletimo na zaimkovno soigro v vsebini pesmi prvič šele v tretji kitici v vlogi objekta delovanja.

Treba je poudariti, da zahteva od 8 leksikalnih glagolov III.

⁵ V odrski predelavi dialoga je vzajemni odnos med *du* in *wir*, med »mladim tovarišem« in »štirimi agitatorji« pomemben zavoljo avtorjevega podčrtanega navodila: »Vsak izmed štirih igralcev naj ima priložnost, da pokaže mlademu tovarišu svoj odnos do njega, zato naj vsak igra v enem od štirih glavnih prizorov mladega tovariša« (str. 534). Zavoljo teh zamenjav postane vloga *preklopnikov, besed /wechselwörter, shifters/*, ki jo v jeziku v prvi vrsti opravljajo osebni zaimki, umetnosti prijem (prim.: »Shifters, Verbal Categories, and Russian Verb«, *Selected Writings*, II, 1971, str. 131 ss.).

* Mi in jaz: jaz in ti
to ni isto.
Mi smo si priborili zmago
In ti si premagal mene.

kitice 6, v IV. kitici pa vseh pet glagolov tožilnik, medtem ko v obeh začetnih kiticah ni niti tožilnika niti brezpredložnega dajalnika, tranzitivno konjunkcijo pa nadomešča pasivna oblika: *swo du angegriffen wirst*. Predložni zvezi v začetnih kiticah manjka vsaka dinamika: *2In einem Haus mit Telefonen, 7in deinem Anzug ... in deinem Kopf*. Temu nasproti pa so v obeh končnih kiticah skoraj vse oblike v sklonih povzete z ablativnim motivom ločitve: ¹¹*Gehe nicht von uns*; ¹²*ohne uns*; ^{15, 16, 21}*Trenne dich nicht von uns*. V obeh začetnih kiticah najdemo v odvisnih sklonih samo samostalnike, in sicer le v povezavi s predlogi, medtem ko so v obeh končnih kiticah s predlogi povezani izključno zaimki.

Vprašanja in odgovori v obeh začetnih kiticah se ukvarjajo z notranjimi odnosi med pojavi, neodvisno od nadaljnjega razvoja in možnih praktičnih posledic; v tretji kitici pa sta nasprotno obe žarišči sheme – *du* in *wir* prav tako kot rezultanta obeh sil – *er*, namreč iskana pot – dani zaporedno v različnih perspektivničnih okrajšavah. Vedno bolj prodira téma kolizije in njenega premagovanja. V končni kitici samozadostni imenovalnik vseh treh zaimkov povsem izgine in svoje mesto v celoti prepusti odvisnim formam (²¹*dich*, ¹⁸*ihn* in ^{19bis, 20, 21}*uns*). In kot je poudarjeni neosebni anaforični *sie* (*4Wer ist sie?*) v drugi kitici razrešen z osebnim zaimkom *wir*, tako je tudi po drugi plati v IV. kitici osebni *du* polemično nadomeščen z razosebljenim imenovalnikom ¹⁸*einer*.

K novostim, ki končni kitici ločujejo od začetnih, sodijo tudi sintaktične prisposode, konfrontacija dveh enkrat ločenih dejavnikov: *wir* / ¹⁰*Werden ihn gehen wie du* ali dveh nasprotujočih si poti, od katerih priznava »*wir*« eno, »*du*« pa drugo: ¹⁷*der kurze Weg besser ist als der lange*. Mimogrede naj opozorimo, da je v tiskani izdaji učne knjige natisnjeno *wie der lange*, in da pogovorna jezikovna forma sintaktično povezuje drugo prisposodo s prvo.

Od plastičnosti začetne kitice prehajajo naslednje kitice k odkritemu napadu ponavljajočih se udarnih parol. Pasivnemu zaporedju glagolov v značilnem indikativnem modusu v obeh začetnih kiticah stoji nasproti v končni kitici (poleg petih indikativnih form) šest imperativnih glagolov in pet zvez modalnih

glagolov z nedoločnikom: ⁹*gehen sollen*, ¹⁰*werden gehen*, ¹⁵*können irren*, *kannst recht haben*, ¹⁹*vermag zu zeigen*. Obe končni kitici stopnjo nasičenosti povsem splošno označujeta z odvisnimi kategorijami: to so tisti odvisni modusi in skloni, enako kot tistih 20 osebnih zaimkov v obliki množine, ki jim stoje nasproti zgolj trije zaimki v obeh začetnih kiticah. Formalni glagol *werden*, ki ga najdemo v obeh notranjih kiticah, v II. kitici (z deležnikom) pomenljivo ustvarja diatezo, v III. kitici pa (z nedoločnikom) modalno formo: *sangegriffen wirst* in ¹⁰*werden gehen*.

Vzporedno z imperativom in z drugimi odvisnimi modalnimi oblikami se v tekst vrivajo nikalni stavki, ki so sicer I. in II. kitici tuji. Nikalnica *nicht* se v končni kitici ponovi petkrat. Poleg tega se v IV. kitici pojavita nikalni zaimek ¹⁷*keiner* in retorično vprašanje: ¹⁹*was nützt uns* v pomenu 'es nützt uns nicht' /nič nam ne koristi/.

Vse zaimkovne označbe junaka spremlja poudarjen odmev v kontekstu pesmi. Temu ustrezno je oblika ²*Ist sie* v prvem zapisu (460/33) v drugem tipkopisu (401/33) sprva ohranjena, potem pa prečrtana, da bi jo zamenjala nova, s svinčnikom napisana različica *Sitzt sie*. Tako se tudi glasi dokončni okvir obeh začetnih kitic: ²*SI tzt SIE* – ³*SI nd 4SIE/* – ⁵*SI nd SIE/* – ⁷*SIE* – ⁸*SIE*. Značilno je, da nemški bralec čuti zvezo *Wir sind sie*, ki začenja drugo kitico, kot kršenje sintaktične forme in da ta izgine v nadaljnjih kiticah hkrati z *sie* in tudi *sind*. Zaimek ⁵*wir* se asonnančno ujema z ¹*Wer* v prvi kitici. Vprašanje ⁴*Wer ist sie?* na koncu prve kitice je na začetku druge kitice zamenjano z vzporednimi fonemi in oblikami vprašanja ⁵*Wir sind sie*. Slovnično in fonološko enak kontekst poudarja ponavljanje ⁵*wir* – ⁶*Du und Ich und IHR* – *wIR alle/8WO* – *WOhne* – *WO* – *WIRst*. Tretja kitica ustvarja ožjo aliteracijsko povezavo med besedama *wir* in *Weg*, od katerih druga prehaja tudi v naslednjo kitico, tako da se obe kitici zapleteta v mrežo identičnih vzglasnih soglasnikov: ⁹*Weg* – *Wir* – *Wir/* – ¹⁰*Werden* – *Wie* – ¹¹*Weg/* – ¹⁵*Wir* – ¹⁷*Weg* – ¹⁸*Wenn* – *Weiss/19Was* – *Weisheit /* – ²⁰*Weise*. Pomembno pronominalno obliko odvisnega sklona *uns* v obeh končnih kiticah pripravlja in podpira ponavljanje zveneče konjunkcije *und*:⁶*Und*

– UND ⁷UND – ⁸UND – ⁹UNs – UND – ¹¹UNs – ¹¹UNs – ¹²UNs – ¹⁴UNs/ – ¹⁵UND – ¹⁶UNs/ – ¹⁹UND – UNs – UNs – ²⁰UNs – ²¹UNs/.

Sum o prebivališču partije in o skrivnostnosti njenih prizadevanj in odlokov, ki odzvanja v predirnih vprašanjih, kar najbolj odločno zavračajo asonance naslednje kitice: 1****die parTEI?* 2****IN EINEM Haus...?* 3****GEDANKEN GEHEIM*; ****unbekannt?* – ⁷*IN DEINEM ANzuG stECKT sie*, *GENosse*, *uND DENKT IN DEINEM KoPF.* 8****ANGegriffen* ****KÄMPFT*. Ne »v neki« hiši, ampak »v tvoji obleki« in »v tvoji glavi« tiči in misli partija, kakor odgovarja svojevrstno ganljiva rima druge kitice, pri tem pa se začetni soglasnik *d* zaimka v drugi osebi ponavlja skozi to in naslednje kitice: *Du – ⁷deinem – denkt – deinem – ⁸du – da – ⁹den Weg, den – ¹⁰du – ¹¹den – ¹³Der – ¹⁴dich – ¹⁵du – ¹⁶dich – ¹⁷Das der – der – das – ²¹dich*.

Verigi identičnih diftongov (*PartEI – in EINem – gehEIM*), ki povezuje namigovanje mladega tovariša o odtujitvi partije, parira dvakratna potrditev nezlomljive zveze med njim in partijo: *in dEI nem* itn.

Kontrast med *einem – deinem* začetne kitice ima odmev v nasprotnem kontrastu končne kitice ¹⁷*keiner – einer*. Kakor se partija iz brezlične *sie* prve kitice v nadaljevanju spremeni v pluralni osebni *wir*, tako je, narobe, osebni *du* v obeh notranjih kiticah degradiran v nedoločni *einer*. Samo v sodih kiticah naletimo na univerzalni zaimek: pozitivni *alle* v I. in negativni *keiner* v IV. – tu vidimo neposredno simetrijo znotraj kitičnih parov v pesmi, ne oziraje se na alternacijo odvisnih sklonov v lihih kiticah z nominativom enakih imen v naslednjih sodih kiticah (glej zgoraj).

V nasprotju s solidarnostjo med *wir* in *alle* druge kitice sta zaimka *keiner* in *einer* – od katerih je Peirce prišteval ⁶ prve med *univerzalne*, *druge pa med partikularne selektive* – v notranji antinomiji. Razprtija med mladim tovarišem in partijo, ki se kaže v prvi kitici v vprašanju o odtujitvi partije, vsiljuje na koncu usodno sklepanje o odtujitvi samega tovariša. Zaimek *keiner*, ki

⁶ Charles Sanders Peirce, *Collected Writings*, II, Harvard University Press, 1932, str. 164.

je povzdignjen s hiazmom aliteracije – ¹⁷*Dass der Kurze Weg besser ist als der Lange, das Leugnet Keiner* – sicer pa zaimek *einer* in ustrezni svojilni *seine*, ti trije pronominalni nominativi podeljujejo celotni kitici enoten dvoglasniški vodilni motiv: ¹⁷*lEUGnet kEIner/* – ¹⁸*EIner wEIss/* – ¹⁹*zEIngen –sEIne WEISheit/* – ²⁰*SEI bEI uns wEIsel/*.⁷ V vsakem izmed teh štirih verzov zazveni ob končnem poudarku enak diftong, ter zajame dvoglasno kodo prvega verza: *Wer aber ist die PartEI?* Isti diftong spremlja v nadaljnjem poteku razvoj iste teme v naslednjih ponovitvah nadzornega zbora v »Hvala partiji«: ¹*Der EInzelne – hat zwEI AUgen/* ²*Die PartEI hat tAUsend AUgen/* ³*Die PartEI –* ⁴*Der EInzelne – EIne –* ⁵*Der EInzelne – sEIne –* ⁶*die PartEI –* ⁷*Der EInzelne –* ⁸*die PartEI.*

Omenjena posplošitev dvoglasnika ⟨ai⟩ na zadnjem poudarjenem zlogu prvih štirih vrstic IV. kitice pesmi »Wir sind sie« sodi šele v končno redakcijo: v dvajsetem verzu imajo prejšnji zapisi in tiskani tekst učne knjige *Die Maßnahme* drugačen besedni red: *Sei weise bei uns!* Ta različica ohranja strog paralelizem naslednjemu verzu: ²¹*Trenne dich nicht von uns!* in jasno trikratno paronomazijo ¹⁸*einer weiss /* – ¹⁹*seine Weisheit/* – ²⁰*sei weise . . .* Sicer pa končna redakcija izostruje paregmenon, tako da dopušča zaporedje verzov s sorodnimi in enakozvočnimi besedami ter s tem poudari srednji člen in osrednjo kodo celotne petvrstične kitice.

¹*Die Partei*, prvi samostalnik v pesmi in zadnje ime ¹⁹*Weisheit*, oba v enakem sklonu, se razlikujeta od drugih samostalniških imen tudi po enakem spolu, nadalje po tem, da v verzu izzvenita na enak dvoglasnik ter stojita drug ob drugem na koncu vprašanja, prvega in zadnjega v celotnem tekstu, vprašanja, kdo je partija, ki tako muči odpadnika (¹*Wer ist die Partei?*), in vprašanja v imenu partije o modrujočem odpadniku. Abstraktna

⁷ Da razvrstitev dvoglasnikov, posebno dvoglasnega ⟨ai⟩ v verzih pesmi »Wir sind sie« nikakor ni naključna, je mogoče ugotoviti statistično. V 41 zlogih IV. kitice imamo 10 dvoglasnikov ⟨ai⟩; posebej so navzoči trije diftongi ⟨ai⟩ v petih zlogih 20. verza, medtem ko je teh dvoglasnikov v 38 zlogih prve kitice le troje; v 45 zlogih II. kitice imamo dva diftonga, medtem ko med 56 zlogi III. kitice vsebuje diftong samo prvi.

imena povezujejo tretji verz začetne kitice s tretjim verzom končne kitice. Uvodna kitica podvomi o skrivnih partijskih namenih: »*Sind ihre Gedanken geheim, ihre Entschlüsse unbekannt?*« Končna kitica reagira na to z vprašanjem, na katero je bilo že prej odgovorjeno – ali je daljnovidnost individualnih prikritih namenov družbeno koristna: »*19was nützt uns seine Weisheit?*«

Pesem, ki jo raziskujemo, nazorno ilustrira zakon o interferenci in samokrižanju, ki ga omenja na začetku navedeni Zweigov citat. Slovnična arhitektonika pesmi povezuje dvoje členitvenih načel: načelo členjenja pesmi po kitičnih parih, torej po dvojni dihotomiji, z drugim načelom, ki v nasprotju s prejšnjim ne predpostavlja nobene mnogokratnosti in je zato osrednje načelo. Prva, druga in četrta kitica vsebujejo štiri neodvisne temeljne stavke (*clauses*) z dovršnim glagolom, medtem ko ima tretja kitica štiri take temeljne stavke v prvem celem stavku (verzi III₁ – III₅) in štiri v obeh temu sledečih celih stavkih (verzi III₆ – III₈). Tako pesem razpade na pet simetričnih sintaktičnih skupin s po štirimi neodvisnimi temeljnimi stavki. Samo v treh zadnjih skupinah naletimo na veledne stavke, po dva od štirih neodvisnih temeljnih stavkov vsake skupine: prvi in tretji temeljni stavek v tretji skupini, prvi in četrta v četrti skupini, tretji in četrta v peti skupini.

- 1) ist – sitzt – ist
- 2) sind – steckt in denkt – ist – kämpft
- 3) zeige – werden gehen – *gehe nicht* – ist
- 4) trenne dich nicht – können – kannst – *trenne dich nicht*
- 5) leugnen – nützt – *sei* – *trenne dich nicht*

Treba je omeniti, da je bila prvotno (v zapisu 401/33) četrta skupina ločena od tretje s prazno vrstico, vendar pa je pesnikov korekturni svinčnik prostor med 13 in 14 vrstico prečrtal.

Od teh petih štirivrstičnih skupin označuje vse tri lihe skupine navzočnost adverzativnega *aber*, in le znotraj te lihe skupine je v neposredni bližini konjunkcija vsakokratnega določnega spolnika. Ta povzdigne obe osrednji samostalniški imeni celotne pesmi – *Partei* in *Weg I* in ju preda v diskusijo. Spolnik se po

funkciji ujema z analognim demonstrativnim zaimkom, medtem ko je semantično enak latinskemu *ille*. V začetni kitici pesmi »Wer aber ist die Partei?« je vpeljano naslovno ime z nominativom določnega spolnika, neposredno po uvodnem vprašanju pa sledi paralelni vprašalni stavek drugega verza z dvema nedoločnima spolnikoma v dajalniku: obliko *einem* in ničelno formo *2Sitzt sie in einem Haus mit Telefonen?* Značilno je, da je prav to vprašanje označeno z nedoločnim spolnikom, ki pa je v naslednji kitici odstranjen: *8Wo ich wohne, ist ihr Haus.*

Ustrezno tem trem slovničnim spolnikom prve lihe skupine vsebuje druga (srednja) liha skupina po svoji plati tri spolnike, tokrat kar tri določne moške spolnike: *Zeige uns DEN Weg... / ... aber/Gehe nicht ohne uns DEN richtigen Weg/Ohne uns ist er DER falscheste.*

Končno sta v tretji lihi skupini dva določna spolnika, ki se nanašata na *Weg*, povezana z etimološko in funkcionalno sorodnim *das*; in ko v začetni skupini pride v ospredje adverzativna konjunkcija tričlenske skupine in se v drugi skupini ta zagozdi vanjo, stoji v končni skupini enaka konjunkcija za ustrezno skupino: *17Dass DER kurze Weg besser ist als DER lange, DAS leugnet keiner/ ABER ...*

Pozornost vzbuja to, da se adjektivna imena pojavljajo le v lihih skupinah: v prvi in peti imamo dva primera v predikativni funkciji – *3sind geheim, ... unbekannt* und *17besser ist, 20sei bei uns weise*, v tretji in peti sta to dva antonima v atributivni funkciji, enkrat z eksplicitno, drugič z implicitno odnosnico: *11Gehe nicht ohne uns den richtigen Weg – 12Ohne uns ist er/ 13Der falscheste [Weg] in 17Dass der kurze Weg besser ist als der lange [Weg], das leugnet keiner.*

Kaže, da je tu ocena kar najožje povezana z lihimi odstavki, z vozlišči kontroverze. Druga izmed treh lihih skupin, srednji odstavek celotne pesmi povezuje vse štiri temeljne stavke, in sicer izmenoma velelne in deklarativne stavke v en sam cel stavek, ki je tudi najdaljši v vsej pesmi. Negativni velelni stavek, ki sledi adverzativni konjunkciji, in ga okvirjata dva pozitivna povedna stavka, zavzema natanko osrednji verz celotne pesmi in

je hkrati tudi njen osrednji vodili stavek – GEHE NICHT OHNE UNS DEN RICHTIGEN WEG.

Dialektična igra antonimov spremeni pravilno pot neposredno v najbolj napačno, *wenn ihn einer weiss / Und vermag ihn uns nicht zu zeigen*. Didaktika pesmi je zavestno dvoumna in skriva v sebi neizogiben konflikt. Dvom – *wer weiss* – je avtor prečrtal, in zdi se, kot da je drugi osebi pripisal védnost o najkrajši, najzanesljivejši poti: *den wir gehen sollen und wir ihn gehen*, kolikor nam jo bo ta oseba pokazala. Zdi se, da gre tu kratko malo samo za eno stvar: Ne hodi sam, ampak nam pokaži svojo zanesljivo pot! Sodelavci učne knjige pa so vendarle dali tem verzom globlji večpomenski smisel. Besede – *Wir können irren, und du kannst recht haben* – je mladi tovariš vzel dobesedno: »Ker ima prav, ne morem popustiti«. Svetovalec mladega tovariša pa razlaga njihovo lastno zahtevo, »pokaži nam pravo pot«, kot ukaz, »pokaži, dokaži nam pravilnost te poti« (*Versuche uns zu überzeugen*), in njihova trda sodba se glasi: *Du hast uns nicht überzeugt / Nisi nas prepričal*.

Mamljiva prošnja – *Zeige uns den Weg, den wir gehen sollen* – zveni dejansko kot zaviralno vprašanje – »ali naj gremo?« – in slavnostna zaobljuba – *und wir / Werden ihn gehen wie du* – se spremeni v neizprosno prepoved, da bi še naprej šli po tej poti. *Das sichere ist nicht sicher*, pravi pesnik v »Hvali dialektiki«. Iz premise *Wir können irren, und du kannst recht haben*, nikakor ne izhaja sprejemanje tvoje pravilne poti, ampak ukaz: *also/Trenne dich nicht von uns!* Popotnik, ki je preslišal to trojno zapoved, je s tem neizogibno obsojen: *Dann muß er verschwinden und zwar ganz* (str. 347) /Potem mora izginiti, in to popolnoma/.

»Nimam za svojo nalogo, da bi formalno nevtraliziral vse te disharmonije in interference, ki jih ostro čutim«, je napisal Brecht o virih svoje dramatične poezije (»Über reimlose Lyrik ...« str. 138): »Kot je razvidno iz teksta, ne gre le za to, da v formalnem oziru 'plavam proti toku', ne gre le za protest proti uglajenosti in harmoniji konvencionalnih verzov, temveč hočem vedno že pri preizkušanju pokazati, kako so postopki med ljudmi polni protislovij, polni boja in nasilja.«

BIBLIOGRAFIJA KNJIG IN KNJIŽNIH IZDAJ ROMANA JAKOBSONA

1. *Novejša russkaja poèzija*, Praga, 1921, 68 str.
2. *Vliv revoluce na ruský jazyk*, Praga, 1921, 32 str.
3. [s: P. Bogatyrev] *Slavjanskaja filologija v Rossii za gody vojny i revolucii*, Berlin, 1923, 63 str.
4. *O češskom stixu preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim*, (= Sborniki po teorii poètičeskogo jazyka, V), Berlin–Moskva, 1923, 120 str.
5. *Základy českého verše*, Praga, 1926, 140 str. (razširjena verzija 4. enote, nov predgovor in sklep).
6. *Spor duše s tělem; O nebezpečném času smrti* (= Národní knihovna, IV), Praga, 1927, 111 str.
7. *Fonetika odnogo severno-velikorusskogo govora s namečajúščejsja perexodnost'ju*, Praga, 1927, 82 str.
8. *Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves* (= Travaux du Cercle Linguistique de Prague, II), 1929, 118 str.
9. *Nejstarší české písně duchovní* (= Národní knihovna, VI), Praga, 1929, 48 str.
10. *K charakteristike evrazijskogo jazykovogo sojuza*, Pariz, 1931, 59 str.
11. *Association internationale pour les études phonologiques*, Information Bulletin, št. 2, Praga, 1935, 12 str.
12. *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Uppsala, 1941, 83 str. (Žepna izdaja, Frankfurt, 1969, 144 str.)
13. [z: J. Lotz] *Axiomatik eines Verssystems am mordwinischen Volkslied dargelegt* (= Thesen zu einem Vortrag im Ungarischen Institut), Stockholm, 1941, 7 str.

14. *Češtvi Komenského*, New York, 1942, 8 str.
15. *Slavic Languages*, Columbia University, New York, 1949, 26 str.
16. *Notes on General Linguistics: Its Present State and Crucial Problems*, Rockefeller Foundation, New York, 1949, 48 str.
17. [s: C. G. M. Fant in z: M. Halle] *Preliminaries to Speech Analysis* (= Acoustics Laboratory, Massachusetts Institute of Technology, Technical Report, XIII), 1952, 8 + 53 str.
18. *Fundamentals of Language*: I. [z: M. Halle] Phonology and Phonetics; II. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances (= *Janua Linguarum*, I), Haag, 1956, X + 87 str.
19. *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb*, Russian Language Project, Department of Slavic Languages and Literatures, Harvard University, 1957, 14 str.
20. [z: G. Hüttl-Worth in J. F. Beebe] *Paleosiberian Peoples and Languages*, A Bibliographical Guide, New Haven, 1957, 222 str.
21. *Structure of Language and its Mathematical Aspects* (uredil in napisal uvod), (= Proceedings of Symposia in Applied Mathematics, XII, American Mathematical Society), 1961, VI + 279 str.
22. *Studies in Russian Philology*: I. Klingvističeskemu analizu ruskoj rimy; II. O morfoložičeskome sostave drevnerusskix otčeste (= Michigan Slavic Materials, uredila L. Matejka in I. A. Arbor), 1962, 26 str.
23. *Selected Writings*, I: Phonological Studies, Haag, 1962, X + 678 str.
24. *Essais de linguistique générale*, I: Les fondations de language, Pariz, 1963, 260 str.
25. [z: D. Worth] *Sofonija's Tale of the Russian-Tatar Battle on the Kulikovo Field*, Haag, 1963, 71 str. in 49 tabel.
26. [s: C. G. Fant in z: M. Halle] *Preliminaries to Speech Analysis*, M. I. T. Press, 1963, 64 str. (Razširjena izdaja 17. enote.)
27. *Selected Writings*, IV: Slavic Epic Studies, Haag, Pariz, 1966, XII + 751 str.
28. "The Role of Phonic Elements in Speech Perception", XVIII International Congress of Psychology, Symposium 23: Models of Speech Perception (Izdal: Salk Istitute for Biological Studies, San Diego, Calif.), 1966, 12 str.
29. *Le langage enfantin et l'aphasie*, Pariz, 1969, 189 str.

BIBLIOGRAFIJA KNJIG IN KNJIŽNIH IZDAJ ROMANA JAKOBSONA

30. [z: L. Jones] *Sheakespeare's Verbal Art in "Th'Expence of Spirit"*, Haag-Pariz, 1970, 33 str.
31. [z: L. Hammerich] *Tönnies Fenne's Low German Manual of Spoken Russian – Pskov 1607*, Vol. II, Royal Danish Academy of Sciences, 1970, XXVIII + 566 str.
32. [z: E. J. Simmons] *Russian epic studies*, Millwood, 1970, 133 str.
33. *Studies on Child Language and Aphasia*, Haag-Pariz, 1971, 132 str. (Francoska različica 29. enote.)
34. *Selected Writings, II: Word and Language*, Haag-Pariz, 1971, X + 752 str.
35. *Questions de poétique*, Pariz, 1973, 508 str.
36. *Essais de linguistique générale, II: Rapports internes et externes du langage*, Pariz, 1973, 317 str.
37. *Main trends in the science of language*, London, 1973, 75 str.
38. *Six leçons sur le son et le sens*, Pariz, 1976, 121 str.
39. [z: L. Waugh] *The Sound Shape of Language*, Brighton, 1979, XII + 308 str.
40. *Selected Writings, V: On Verse, Its Masters and Explorers*, Haag-Pariz-New York, 1979, 623 str.
41. *Brain and Language: Cerebral Hemispheres and Linguistic Structure in Mutual Light*, Columbus, Ohio, 1980, 48 str.
42. [s: K. Pomorska] *Dialogues*, Pariz, 1980, 175 str.
43. [z: I. A. Arbor] *The Framework of Language*, Ohio, 1980, 132 str.
44. *Selected Writings, III: Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Haag-Pariz-New York, 1981, XVIII + 814 str.
45. *Une vie dans le langage*, Pariz, 1984, 163 str.
46. *Selected Writings, VI: Early Slavic Paths and Crossroads; I del: Comparative Slavic Studies – The Cyrillo-Methodian Tradition; II del: Medieval Slavic Studies*, Berlin-New York-Pariz, 1985, XXIII + 941 str.
47. *Selected Writings, VII: Contributions to Comparative Mythology*, Berlin-New York, 1985, XXIII + 405 str.
48. *Selected Writings, VIII: Major Works, 1976-1980*, Berlin-New York-Amsterdam, 1988, XVII + 685 str.

Nadvse dragocen pripomoček pri študiju Jakobsonovih del je: C. H. Van Schooneveld, *Roman Jakobson (A bibliography of his writings)*, Haag-Pariz, 1971.

Priredil B. N.

JAKOBSON V JUGOSLAVIJI
1945–1988

Samostojne izdaje

1961

1. *The Slavic Response to Byzantine Poetry* (poseben odtis), XII^e Congrès International des Études Byzantines, Ochride 1961, Rapports VII. (Dokončna popravljena izdaja v zborniku kongresa, Beograd, 1963.)

1966

2. *Lingvistika i poetika*, ur. Milka Ivić, prev. Draginja Pervaz et al., Nolit, Beograd, 1966.

1978

3. *Ogledi iz poetike*, prev. Ljubica Došen et al., Prosveta, Beograd, 1978.

1986

4. *Šest predavanja o zvuku i značenju*, prev. Branko Jelić, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1986.

1988

5. [z: Morris Halle] *Temelji jezika*, prev. Ivan Matinčić in Ante Stamač, Globus, Zagreb, 1988.

Posamični prispevki

1950

6. »O stixotvornyx reliktax rannego srednevekov'ja v češskoj literaturnoj tradicii«, *Slavistična revija*, letnik III, 1950, št. 3–4 (posvečeno F. Ramovšu).

1954

7. "Preface", v: *Srpsko-hrvatske junačke pesme – Serbocroatian Heroic Songs*, zbral Milman Parry, uredil in v angleščino prev. Albert Bates Lord, Harvard University Press in Srpska akademija nauka i umetnosti, Cambridge in Beograd, 1954.

1957

8. »Izučenie slavjanskix jazykov i sravnitel'noe slavjanovedenie v Soedinennyx Štatax Ameriki za poslevoennoe desjatiletie«, v: *Beogradski međunarodni slavistički sastanak* (15. – 21. 9. 1955), Organizacioni odbor međunarodnog slavističkog sastanka in Naučno delo, Beograd, 1957.

9. »Stixotvornye citaty v velikomoravskoj agiografii«, *Slavistična revija*, letnik X, 1957, št. 1–4 (posvečeno Rajku Nahtigalu).

1961

10. "Medieval Slavic Literature and its Byzantine Background", v: *XII^e Congrès International des Études Byzantines – Rapports complémentaires. Résumés*, Beograd, 1961.

11. »Slovenski odgovor na vizantiskata poezija«, *Nova Makedonija*, letnik XVII, 21. 9. 1961 (iz referata na XII. kongresu bizantologov).

1963

12. »Izbytočnye bukvy russkogo alfavita i smežnye ortografičeskie voprosy«, v: *Zbornik u čast Stjepana Ivšića*, Hrvatsko filološko društvo in Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1963.

LINGVISTIČNI IN DRUGI SPISI

1965

13. [s: Claude Lévi-Strauss], »Mačke' Šarla Bodlera«, prev. Sreten Marić, *Letopis Matice srpske*, letnik CXLI, 1965.

1968

14. »Jezik u akciji«, prev. Draginja Pervaz, *Književnost*, letnik XXIII, 1968, št. 3.

1969

15. »Mbi realizmin në art«, prev. O. Dushi, *Fjala*, letnik VI, 1969, št. 2.

16. »O realizmu u umetnosti«, prev. Z. M., *Kolo*, letnik VII, 1969, št. 1-2.

1970

17. »O strukturalni lingvistiki«, prev. Vladimir Pogačnik, *Sodobnost*, letnik XVIII, 1970, št. 3.

18. »Viktor Hlebnjikov«, prev. Andrej Tarasjev, v: *Poetika ruskog formalizma*, zbornik, ur. A. Petrov, Prosveta, Beograd, 1970.

19. [z: Jurij Tinjanov], »Problemi proučavanja jezika i književnosti«, prev. Andrej Tarasjev, v: *Poetika ruskog formalizma*, zbornik, ur. A. Petrov, Prosveta, Beograd, 1970.

1972

20. »Verujem u korisnost interdisciplinarnih radova između lingvističke i psihologije«, prev. Eleonora Prohić, *Ođjek*, letnik XXV, 1972, št. 21 (pogovor na francoski televiziji).

1973

21. »Jezik i drugi komunikacioni sistemi«, prev. Snežana Brajović, *Treći program Radio Beograda*, letnik V, 1973, št. 3.

22. »Na mene su u početku najviše uticaja izvršili neki ruski ali i svetski predstavnici«, prev. Milica Mint-Ćurčija, *Književna reč*, letnik IX, 1973, št. 2 (pogovor s sodelavci mađarske televizije).

23. »Sokol v mytex«, *Južnoslovenski filolog*, 1973, št. 1-2.

1974

24. »Kada smo 1926. osnovali praški lingvistički kružok, Trubeckoj, sa kojim sam se povremeno vidao u Beču, bio je veliki skeptik«, prev. Aleksandar Ilić, *Književna reč*, letnik X, 1974 (pogovor v Rimu ob prejemu doktorata honoris causa).

25. »Metaforički i metonimički polovi«, prev. Milan Tabaković, *Gradina*, letnik IX, 1974, št. 7–8 (iz knjige: [z: Morris Halle], *Fundamentals of Language*, Mouton & Co., S'Gravenhage, 1956).

26. »O današnjem češkom čistunstvu«, prev. Bogdan L. Dabić, *Književni jezik*, letnik II, 1974, št. 3–4 (iz zbornika: *Spisovná čeština a jazyková kultura*, Praga, 1932).

1975

27. »O češkom stihu«, prev. Neda Popović-Perišić, *Književna kritika*, letnik VI, 1975, št. 3 (odlomki iz: *O češkom stixie preimuščestvenno v sopostavlenii s ruskim*, Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka, V, Berlin–Moskva, 1923; reprint: ur. T. Winner, Brown University Press, 1969; prevedeno po: »Le vers tchèque (fragments)«, *Change*, letnik I, 1969, št. 3).

28. [z: Jan Mukařovskij], »Ruski formalizam, češki strukturalizam«, prev. Nada Popović-Perišić, *Književna kritika*, letnik VI, 1975, št. 3.

1976

29. »Dominanta«, prev. Radmila Jovanović, *Vidici*, 1976, št. 175 (iz: *Huit questions de poétique*, Seuil, Pariz, 1977).

30. »Dva aspekta jezika i dve vrste jezičkih smetnji«, prev. Leon Koen, *Savremenik*, letnik XXII, 1976, št. 12.

31. »Pitanje analize gramatike poezije i uloge koju kod pjesnika igraju gramatičke kategorije, njihovo protivstavljanje, i njihova semantička vrijednost, pitanje je koje me neprestano živo interesuje«, prev. Dušan Travar, *Izraz*, letnik XX, 1976, št. 10 (intervju iz revije *Critique*).

1977

32. »Lingvistika i teorija komunikacije« v: *Estetika i teorija informacije*, zbornik, ur. U. Eco, Prosveta, Beograd, 1977.

33. »O realizmu u umetnosti«, prev. Biljana Lukić, *Književna reč*, letnik XIII, 10. 2. 1977.

LINGVISTIČNI IN DRUGI SPISI

1978

34. »Gramatička struktura pesme B. Brehta ‚Mi smo ona‘«, prev. Božidar Zec, *Književnost*, letnik XXXIII, 1978, št. 9.

35. »Folklor kao poseban oblik stvaranja«, prev. Petar Vujičić, *Izraz*, letnik XX, 1978, št. 5.

36. »Slovenski primer osrednje vloge brezosebni stavkov v pesniškem kontekstu«, prev. A. S., *Sodobnost*, letnik XXVI, 1978, št. 1 (o Otonu Župančiču).

1979

37. »Jezički aspekti prevođenja«, prev. Biserka Rajčić, *Rukovet*, letnik XXV, 1979, št. 3–4.

38. »O prevođenju stihova«, prev. Biserka Rajčić, *Rukovet*, letnik XXV, 1979, št. 3–4.

39. »O umetničkom realizmu«, prev. Petar Vujičić, *Izraz*, letnik XXIII, 1979, št. 6.

40. [z: Lawrence Jones], »Šekspirova verbalna veština u sonetu „Th'expençe of Spirit“«, prev. Jelena Stakić, v: *Umetnost tumačenja poezije*, zbornik, ur. D. Nedeljković in M. Radović, Nolit, Beograd, 1979.

41. »Šarl Bodler: ‚Mačke‘«, prev. Sreten Marić, v: *Umetnost tumačenja poezije*, zbornik, ur. D. Nedeljković in M. Radović, Nolit, Beograd, 1979.

1980

42. [z: Grete Libe-Grotijs], »Jedan pogled na Helderlinov ‚izgled‘«, prev. Darinka Gojković, *Treći program Radio Beograda*, 1980, št. 46.

1981

43. »Slovenski epski stih«, prev. Aleksandar I. Spasić, *Treći program Radio Beograda*, 1981, št. 50.

1982

44. »Slovenski epski stih«, prev. Aleksandar I. Spasić, v: *Ka poetici narodnog pesništva: strana kritika o našoj narodnoj poeziji*, zbornik, ur. S. Koljević, Prosveta, Beograd, 1982.

45. »Slovenski epski stih«, prev. Aleksandar I. Spasić, Oslobođenje, letnik XXXVIII, 7. 8. 1982.

1983

46. »Metaforičkiot i metonimiskiot pol«, prev. Vladimir Šopov, *Razgledi*, letnik XXV, 1983, št. 5.

47. »Sumrak filma«, prev. Milada Pavlović, *Filmske sveske*, letnik XV, 1983, št. 4.

48. [z: Jurij Tinjanov], »Problemi proučavanja književnosti i jezika«, prev. Žaneta Đukić, *Književna reč*, 10. 7. 1983.

49. »Šest predavanja o zvuku i smislu«, prev. Branko Jelić, *Treći program Radio Beograda*, 1983, št. 57.

1984

50. »Kaj je poezija?«, prev. Frane Jerman, v: *Ruski formalisti: izbor teoretičnih besedil*, izbor: Drago Bajt in Aleksander Skaza, uredil, komentar in opombe napisal, sestavil bibliografijo ter kazala Aleksander Skaza, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1984. (Študijski komentar k vsakemu besedilu posebej. Bibliografija: 1. Bibliografija del in objav ruskih formalistov in njihovih sopotnikov. 2. Strokovna literatura o ruskem formalizmu. 3. Pomembnejše tujejezične izdaje ruskih formalistov. Imensko kazalo. Stvarno kazalo slovenskih terminov in ruskih izvirnikov lahko rabi za priročen terminološki slovarček.)

51. [s: Kristina Pomorska], »Razgovori«, prev. Marina Petković, *Književnost*, letnik XV, 1985, št. 1–2, 3, 4, 5–6, 11 in 12.

1986

52. »O lingvističkim aspektima prevodenja«, prev. Nevenka Bjelica, *Odjek*, letnik XXXVIII, 1985, št. 24.

53. »U potrazi za suštinom jezika«, prev. Bogdan L. Dabić, *Dialog*, 1986, št. 4–5.

54. [s: Kristina Pomorska], »Razgovori«, prev. Marina Petković, *Književnost*, letnik XVI, 1986, št. 1–2.

Pripravila Lidija Bošković.

TEORETIK ZA VSE ČASE

Spremna beseda

»Knjigi, ki jo je podpisal Roman Jakobson, predgovor ni potreben«: s temi besedami je Lévi–Strauss začel predgovor¹ k predavanjem o zvoku in smislu, ki smo jih postavili na začetek pričujočega izbora. Izjave te vrste obstanejo; brez zadostnega razloga jih pač ni mogoče zapisati. Da Lévi–Straussova sodba velja tudi v našem kulturnem prostoru, je bolj v priznanje tukajšnji teoretski produkciji, kolikor v pohvalo Jakobsonu: do konca šestdesetih, začetka sedemdesetih let je njegovo delo prihajalo k nam zlasti prek slavističnega snovanja, ne le zaradi pomembnosti njegovih spisov s tega posebnega področja, temveč tudi zato, ker slavistika že od nekdaj pri nas opravlja naloge splošnega jezikoslovja (obča lingvistika še zdaj nima, denimo, institucionalne baze na univerzi). Domorodskim idiosinkrazijam navkljub pa usoda Jakobsonovega opusa pri nas ni bistveno drugačna od njegovega delovanja v svetovnem okviru: tu kakor tam gre za značilno »dvofaznost« strukturalne metode in formalizma, ki sta v splošni humanistiki eksplodirala šele potem, ko sta na svojem »izvirnem« področju po začetnem vzponu že nekoliko uplahnila.

Jakobson² je pri nas postal teoretsko produktivna referenca

¹ Spis je pozneje uvrstil v zbirko *Le regard éloigné*, ki je izšla v slovenskem prevodu pri Studia humanitatis: *Oddaljeni pogled*, IX. poglavje, »Nauki jezikoslovja«, Ljubljana, 1985, str. 178–188.

² Roman Jakobson (1896–1982) se je rodil v Moskvi, kjer se je tudi šolal. Študiral je lingvistiko, zgodovino književnosti in folkloristiko. Leta 1915 je bil med ustanovitelji Moskovskega lingvističnega krožka. Na začetku dvajsetih let je

kmalu potem, ko so implikacije strukturalne lingvistike v »drugi fazi« (in takrat temeljito) določile obzorje humanističnih študij. Do prvega strukturalnega vala v širši humanistiki je prišlo v poznih štiridesetih in v petdesetih letih, ko je najprej Lévi–Strauss, izhajajoč iz epistemoloških naukov Jakobsonove fonologije, sistematiziral malone nepregledni material antropološkega proučevanja sorodstvenih struktur in postavil temelje strukturalni antropologiji; malo pozneje je Lacan formuliral povratek k Freudu na podlagi Jakobsonove teorije o dveh jezikovnih oseh – metonimični in metaforični osi (ustrezno temu, da je psihoanalitično teorijo v tej fazi formuliral v terminih teorije označevalca, je freudovsko željo konceptualiziral kot metonimično veriženje označevalca, lacanovski subjekt pa kot metaforični učinek). Za drugo obdobje strukturalizma v humanistiki je značilno, da je Jakobson v njem nastopal kot klasik skupaj z Lévi–Straussom in Lacanom, da je potekalo v duhu Saussurovega projekta semiologije kot »splošne znanosti o življenju znakov v družbi« in da je filozofska kritika odkrivala dotlej implicitne ali samoumevne razsežnosti strukturalnega pogleda – tako v afirmativnem oziru epistemološke rekonceptualizacije (sem bi lahko prištel zadnji teoretsko produktivni prenos strukturalizma na neko drugo področje – Althusserjev zgodovinski materializem; pa tudi Derridajev »strukturalni« prijem pri kritiki Husserla) kakor v negativnem oziru kritike metafizičnih predpostavk strukturalizma (tu je klasično delo Derridajeva Gramatologija³). Za to drugo obdobje se je pozneje uveljavil izraz »poststrukturalizem«, ki pa je po našem mnenju nastal bolj iz reprodukcijskih potreb ideoloških in

odšel v Prago, kjer je ustanovil Praški lingvistični krožek; sodeloval je pri pisanju slovitih »Tez Praškega lingvističnega krožka« (1929). Leta 1930 je v Pragi doktoriral, potem je učil na Masarykovi univerzi v Brnu. Pred nacizmom se je 1939 umaknil v Skandinavijo, potem pa 1941 v ZDA. Tu je 1943 ustanovil Newyorški lingvistični krožek. Bil je med ustanovitelji glasila tega krožka Word. Od 1946 je predaval na University of Columbia v New Yorku, od 1949 pa na Harvardu. Njegovi akademski disciplini sta bili slavistika in splošna lingvistika. Bil je profesor emeritus na Massachusetts Institute of Technology, častni doktor 25 univerz in član 9 znanstvenih akademij (med njimi od 1955 tudi srbske).

³ J. Derrida, *De la grammatologie*, Minuit, Pariz, 1976; srbohrv. prev. Ljkerke Šifler–Premec, V. Masleša, Sarajevo, 1976.

kulturnih aparatov, zlasti iz potrebe po modnih menjavah v ameriškem univerzitetnem pogonu in v njegovih kontinentalnih ekspoziaturah; izraz ni neroden le zato, ker tlači v isti koš zelo raznorodne teoretske produkcije (saj je sinkretizem res značilnost obdobja in so pisci, ki veljajo za reprezentativno »poststrukturalistične«, izrazito eklektični), temveč je njegova glavna pomanjkljivost v tem, da pod isto nalepko združuje teoretsko in ideološko produkcijo, da torej briše epistemološki rez in ga celo »za nazaj« odpravlja, saj je večji del »poststrukturalistične« produkcije pod epistemološkim rezom poprejšnjega strukturalizma in v glavnem opravlja ideološko eksploatacijo poprejšnje teorije. Zato izraza ni mogoče uporabiti pri resnejših piscih: Roland Barthes, denimo, velja za poststrukturalista, a njegovo prvo semiotično delo *Mitologije*⁴ je vseskoz trdo strukturalistično, delo, kjer so se mu prvič izraziteje zamajale strukturalne postavke, *Sistem mode*⁵, pa je skoz in skoz ortodoksno semiotično; »poststrukturalist« Derrida je poststrukturalist šele v delih po »Beli mitologiji«⁶, strukturalist Althusser pa je v spisu »Lenin in filozofija«⁷ že nekakšen »poststrukturalist«... – Če naj bi temu obdobju že dali posebno ime, potem bi bilo bolje, da bi ga uvrstili kar v strukturalizem, rekli bi mu lahko, denimo, čas »semiotičnega strukturalizma«. Potem bi morali govoriti o treh strukturalizmih: prvi bi bil »lingvistični«, zanj bi bila značilna dela kakor Trubeckojeva Načela fonologije⁸, Benvenistovi spisi, praški krožek, njegov središčni čas pa bi bila trideseta leta; drugi strukturalizem bi bil antropološki in psihoanalitični, rekli bi mu lahko »zunaj-lingvistični«, značilna zanj bi bila Lévi-Straussova

⁴ R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Pariz, 1957; odlomek v srbohrv. prev. v: R. Barthes, *Književnost, mitologija, semiologija*, Nolit, Beograd, 1979 (2. izdaja).

⁵ R. Barthes, *Système de la mode*, Seuil, Pariz, 1967.

⁶ J. Derrida, »La mythologie blanche«, predavanja 1969–1970, pozneje objavljena v *Poétique*.

⁷ L. Althusser, *Lénine et la philosophie*, Maspero, Pariz, 1972; slov. prev. Zoje Skušek-Močnik v: *Časopis za kritiko znanosti*, letnik VII, št. 31.

⁸ N. S. Trubeckoj, *Grundzüge der Phonologie*, Travaux du Cercle Linguistique de Prague, 7, Praga, 1939.

in Lacanova dela, osrednji čas pa petdeseta leta; tretji strukturalizem bi bil »semiotični« strukturalizem iz šestdesetih let: če bi zadnje obdobje tako poimenovali, bi s tem ustrezno zajeli empirično prevladujoči prijem, hkrati pa bi opozorili tudi na takratno konstitutivno iluzijo, namreč na prepričanje, da je mogoča »splošna veda o znakih«. Taka periodizacija bi bila seveda zgolj orientacijska, in že Jakobsonovo delo bi pokrivalo vse tri faze, v vsaki izmed njih pa bi se sinhrono prepletali vsi trije elementi; ob tem ni odveč opozoriti, s kolikšno previdnostjo se Jakobson, ki sicer verjame, da neka skupna splošna razsežnost povezuje razne znakovne sisteme, loteva zunajjezikovnega gradiva; dopolnilo k temu, da prehod iz enega znakovnega sistema v drugega ni zgolj prehod od enega posebnega področja na drugega v okviru nekega skupnega splošnega obzorja, je njegovo prepričljivo dokazovanje, da ima lingvistika v semiotičnih študijah vodilno vlogo: pri Jakobsonu to središče ne izvira iz naivnega pogleda kakor pri Saussuru (da je pač »jezik« najpomembnejši ipd. znakovni sistem, in je torej njegovo proučevanje lahko za vodilo proučevanju drugih znakovnih sistemov), temveč izhaja iz spoznanja o »notranjih« povezavah med govorico in drugimi semiotičnimi sistemi, tj. iz spoznanja o jezikovni posredovanosti vsakršnega semiotičnega procesa (Jakobson tega stališča sicer ne razvija načelno, ga pa zelo precizno prakticira – gl. njegove študije o »mejnih« področjih – o semiotiki gibov, o afazijah, o otroškem govoru in učenju jezika, o filmu itn.).

Že iz te zelo površne in zgolj orientacijske uvrstitve Jakobsonovega dela v tok sodobne humanistike je razvidno, da izdaja pričujočega zbornika nima zgolj »šolskih« namenov, četudi je Jakobson v marsičem zgleden in prav idealen »šolski« pisec: šolska raba klasikov je seveda nenadomestljiva in osrednja prвина pri proučevanju k intelektualni obrti, in prevodne izdaje vrh tega še utrdijo izrazoslovje, pomorejo k splošni omiki občestva ipd. A že kot zgled miselnega napora in teoretskega prijema je Jakobson več kakor samo vzorec: je tako rekoč vzorec, ki samega sebe kvalificira za zgled – tekst, ki demonstrira teoretsko disciplino in njeno sposobnost, da proizvaja učinke, ki

segajo čez njeno »priznано« ali »samozavedno« obzorje. Prav to glavno presenečenje nas obhaja ob današnjem prebiranju Jakobsona: četudi so nekatera njegova izhodišča danes videti naivna, v samem tekstu pridobijo status minimalnih predpostavk, brez katerih tako in tako ni mogoče zasnovati nikakršne teorije – potem pa jih strogost izpeljave povrne na njihovo epistemološko mesto, ki je lahko tudi zunaj same teorije v pravem pomenu – in rezultati teoretskega dela so prav pri Jakobsonu zelo pogosto najboljša kritika ideoloških residuov v izhodiščih. Nemara je prav ta teoretska etika glavni »šolski« nauk Jakobsonovega dela – in hkrati tisti kraj, kjer ta tekst najizraziteje prebija šolske okvire. Ta »učinkovitost« Jakobsonovega dela je razvidna že iz tega, da ga ni mogoče zamejiti v eno samo obdobje strukturalizma: ne le, da je sam tvorno sodeloval v vseh njegovih fazah – temveč so tudi njegovi poprejšnji teksti v vsaki nadaljnjih faz doživljali nove aktivacije in razodevali nove aktualne razsežnosti. Jakobson ni bil le med začetniki strukturalne metode – pač pa se je strukturalizem v svojem razvoju kar naprej učil brati njegove tekste in se usposabljal, da iz njih razbira dosežke, ki so mu poprej ostali neopaženi.

Eno izmed splošnih mest strukturalizma je vodilna vloga, ki jo ima v njem jezikoslovje. Četudi je strukturalizem to vodilno vlogo ves čas prakticiral in jo je že od Saussura tudi načelno razglašal, pa je imel hkrati nenehne težave, da jo teoretsko veljavno utemelji (ni čudno, da je ena izmed smeri v »poststrukturalizmu« napadala prav v imenu boja proti »lingvističnemu imperializmu«). Jakobson se je tega vprašanja z značilno skrbnostjo lotil na kraju, kjer je videti še najmanj pereče: pri razmerjih med lingvistiko in poetiko. Glede na to, da je poezija jezikovna tvorba, bi se zdelo, da je vprašanje o možnosti jezikoslovnega prispevka k proučevanju poezije odveč, saj je kompetenca jezikoslovja nad poetičnimi učinki videti tako rekoč vnaprej zagotovljena. A če ostanemo pri samoumevnostih te vrste, se pravzaprav odpovemo teoriji – in ideloške iluzije uporabljamo za teoretske alibije: samoumevnost nima teoretskega statusa – ko pa dobi teoretsko obrazlogo, preneha biti samoumevnost. Že

empirija kaže, da v razmerju med poetiko in lingvistiko ni nič samoumevna: poetske izdelke je mogoče jezikovno proučevati ne glede na poetske učinke – prav tako pa o poeziji pogosto govorijo s popolno ignoranco do jezikoslovnih vprašanj. Brž ko razmerje med lingvistiko in poetiko postavimo kot teoretski problem, proizvedemo potujitveni učinek glede na obojno samoumevnost: tako glede njenega povezovanje kakor glede njenega razločevanja.

Jakobson argumenta ne pelje v evidentni in stereotipni smeri, ki je, denimo, še zdaj zelo trdovratna v »literarni semiotiki«: po tem umevanju poetski učinki pripadajo »drugotnemu sistemu pomenjanja«, ki mu za podlago in »gradivo« rabi prvotni sistem pomenjanja – jezik. Jakobson, narobe, že kar spočetka refleksivno obrne to zastavitev in hoče ugotoviti, s kakšnimi pogoji je sploh mogoče postaviti domnevo o »drugotnem sistemu«, ki naj bi parazitiral na prvotnem. Ob takem prijemu postane vprašanje o razliki med prvotnim in drugotnim sistemom najprej nepertinentno, z odgovorom pa se pozneje pokaže, da je celo napačno. Ne glede na to, ali je poetičnost res stvar »drugotnega« pomenjanja ali ima nemara kakšen drugačen status – je treba pogoje za njeno možnost najprej iskati kar v »prvotnem« sistemu, tj. v jeziku. Ugotoviti je treba, kaj je tisto v jeziku, kar mu omogoča, da ga je mogoče »uporabljati« tudi na poetičen način – ali, z drugimi besedami in natančneje, kaj v jeziku omogoča poetične jezikovne učinke. Po Jakobsonu je poetičnost možna zato, ker je poetična funkcija ena izmed temeljnih razsežnosti jezika kot jezika – zato ker, preprosto rečeno, poetično funkcijo vključuje vsako, še tako »prozaično« delovanje jezika: jezik kot jezik v svojem delovanju vključuje tudi poetično funkcijo. Poetična funkcija je ena izmed funkcij jezika in z drugimi njegovimi funkcijami tvori »sistem« – natančneje, sistemsko matrico, iz katere z operacijami podrejanja in nadrejanja funkcij nastajajo konkretne jezikovne rabe. Ne glede na to, kako jezik uporabljamo, tj., ne glede na to, kakšen sistem razmerij med jezikovnimi funkcijami uveljavljamo, vselej že uveljavljamo neko sistemsko ekonomijo njegove poetične funkcije (hkrati z njo pa seveda tudi vseh

drugih funkcij). Tudi če poetična funkcija v neki konkretni jezikovni rabi ni prevladujoča funkcija, jo »uveljavljamo« ali »uporabljamo« – pač tako, da jo uveljavljamo v neki podrejeni funkciji, v podreditvi neki drugi funkciji, ki jo uveljavljamo kot prevladujočo, dominantno. S tem, da Jakobson vpelje in obdela pojem jezikovnih funkcij, da jih torej konceptualizira, vzpostavi novo problemsko polje, v katerem nekatera stara vprašanja preprosto odpadejo (npr. vprašanje o »parazitizmu« poezije), druga dobijo novo formulacijo (npr. vprašanje literarnih žanrov, tj. književnih zvrsti, vprašanje o sistematizaciji zgodovinskih stilov itn.), postaviti pa je mogoče tudi nova teoretska vprašanja (npr. o umestitvi magičnega govora v splošno polje govornice – ta problem so poprej prekrivale razne obskurantistične ideologije »poetske magije«).

Strategija, s katero je Jakobson ob na videz »akademskem« vprašanju o pertinentnosti jezikoslovja za proučevanje poezije razvil splošno teorijo govornice in, denimo, s konceptom »konvertibilnega koda« jezika segel že onkraj strukturalističnega obzorja, je vendarle značilna za strukturalistični prijem v najbolj pristnem pomenu – in nemara lahko osvetli številne nesporazume okoli strukturalističnega »scientizma«. Nerazumevanje, iz katerega izhaja mit o strukturalističnem »scientizmu«, je tako globoko, da je lahko uravnavalo sicer tako popolnoma različni filozofski kritiki, kakršni sta marksistična in heideggrovska kritika strukturalizma.⁹ Strukturalistično strategijo Jakobson izrecno obravnava v drugem predavanju O zvoku in smislu, ko tematizira epistemološki rez, s katerim se je fonologija vzpostavila na kraju, ki ga je poprej zasedala fonetika. Značilno je, da Jakobson tu govori o ideološki meji, ki je neogramatikom onemogočala

⁹ Obe slovenski propedevtični deli, Majerjevo in Pirjevčevo (B. Majer, *Strukturalizem*, Komunist, Ljubljana, 1978; D. Pirjavec, *Strukturalizem*, Literarni leksikon, 12, DZS, Ljubljana, 1981), ob vseh siceršnjih razlikah pripadata prav temu mitu; kritiko Majerjevega umevanja smo razvili v: R. Močnik, »Težave s pojmom »struktura««, *Primerjalna književnost*, št. 2, 1979; Pirjavec pa zaradi mitološkega umevanja strukturalizma sploh ni mogel ločiti med strukturalizmom in informatiško obravnavo književnosti, kakor je razvidno že iz kazala njegovega spisa.

teoretsko konceptualizacijo glasov jezika – in ki je še Baudouina in Ščerbo zapirala v mentalizem. Konceptualna blokada je pri obeh predhodnikih strukturalne metode dobila obliko napačnega vprašanja – namreč vprašanja o ontološkem statusu fonema: koncept fonema jima je ostal nedostopen prav zato, ker sta se spraševala, »kaj je« fonem. Zanimivo je, da tak način spraševanja hkrati pelje v slepi ulici, ki sta si na videz v nasprotju: znanstveno teorijo zavede v (filozofsko) spekulacijo, metodo ali znanstveno »prakso« pa v (neznanstveni) empirizem; oboje je odgovor na isto vprašanje, kaj fonem »je«. Ontološka spekulacija se ukvarja s tem, ali ga je treba umestiti v grlo ali v možgane, empiristična fonetika pa je na to vprašanje (tiho ali izrecno) že odgovorila in zato z meritvami in drugimi eksaktnimi metodami fonem »analizira« v anatomiji ali v akustiki. Jakobsonova izpeljava je tale: s tem, ko se odločim za neko določeno ontologijo fonema, se že tudi odločim za neko določeno epistemologijo njegovega proučevanja – medtem ko se s tem, da se odločim za epistemologijo, nisem zavezal še nobenim nujnim ontološkim implikacijam. Filozofska »ontološka« odločitev ima nujne in nekontrolirane, tako rekoč samodejne epistemološke posledice – medtem ko se »znanstvena« procedura lahko dogaja na svoji lastni epistemični ravni, ne da bi se ji bilo treba ukvarjati z ontološkim problemom. Strukturalistični »scientizem« je prav v tem, da postavi filozofsko vprašanje v oklepaj – in da ignoriranje ontološkega problema nima nikakršnih drugih posledic za znanstveno proceduro razen te, da jo omogoči.¹⁰

Jakobsonov postopek je tako rekoč samoniklo »althusserjanski«: prakticira namreč koncepcijo (znanstvene) teorije, v kateri se teorija vzpostavlja tako, da prelomi z ideologijo in na njenem področju postavi novo (teoretsko, ne ideološko) problemsko polje – filozofija pa intervenira v to polje ex post facto, šele potem, ko je že vzpostavljeno kot (znanstveno) teoretsko polje. Razmerje med filozofijo in teorijo ni simetrično, kar je razvidno

¹⁰ Samo mimogrede naj omenimo, da je filozofske implikacije strukturalizma razvil šele Derrida malone četrto stoletja po Jakobsonovih newyorških predavanjih o zvoku in smislu.

iz tega, da bi postopek à la Baudouin–Ščerba (tj. postopek, ki izhaja iz ontološkega vprašanja) sicer lahko bil tudi znanstveno pravilen, a je (dejansko) vselej teoretsko zmoten. Če bi namreč ontološka odločitev bila nekakšen strel v temi, potem bi se pač lahko tudi zgodilo, da bi bila »pravilna« in da bi odprla pot za pravo teoretsko epistemologijo; a teorija se ne dogaja v praznem in niti v najugodnejšem primeru ne more biti strel v temi; naključje ji torej ne more pomagati – naključje je lahko v teoriji le »nesrečno naključje«. Prav zato, ker postopek, ki začne z epistemologijo, ni strel v temi, ne more nikoli »zadeti«. Prostor, v katerem se proizvaja teorija, je ideološki prostor – ideološki prostor pa zahteva odločitve, ki so odločitve znotraj ideološkega prostora, ki torej ne omogočajo, da bi z njimi prebili ideološki horizont – ki so torej izsiljene odločitve, naj so videti še tako »svobodne« (čim bolj so svobodne, tem bolj so s stališča teorije poljubne, in tem zanesljiveje so znotraj-ideološke). Odločitve te vrste so potemtakem nujno znanstveno, teoretsko napačne odločitve. Prva produktivna teoretska operacija je zato negativno dejanje, je tako rekoč opustitev dejanja – je namreč v tem, da se odpovemo ideološkemu vprašanju, tj. samoumevnemu vprašanju, npr. vprašanju, kaj fonem »je«. Če se vprašamo, kje fonemi obstajajo in kako, bomo skoraj neizbežno končali v konceptiji mentalnih podob, popolnoma zanesljivo pa ne bomo prišli do teorije razločevalnih potez; če pa se, narobe, držimo že izčelanih jezikoslovnih konceptov (saussurovskega znaka, sistema, konstitutivnosti razlik itn.) in jih obdelujemo po njihovi lastni logiki in po logiki teoretske zastavitve – tedaj konceptija mentalne podobe, četudi npr. še pri Saussuru nastopa pri začetni obdelavi pojma znaka, utone kot residuum v (ideološko) preteklost koncepta, postane nepertinentna in je naposled vse, kar je na koncu mogoče povedati o ontološki problematiki, zgolj to, da je treba razmerje obrniti: ker so fonemske poteze razločevalne, so nemara »v zavesti« lahko »prvotne«. ¹¹

¹¹ Ob tem se postavlja logično vprašanje, ali iz tega, da je strukturalistična teoretska strategija »spontano« althusserjanska, ni treba izpeljati sklepa, da je Althusserjeva konceptija filozofije (iz »Lenin in filozofija«) zgolj spontana filozo-

Prva poteza v teoriji je sicer resda zgolj »negativna«, kolikor je v tem, da se neka določena (ideološka) vprašanja ne postavijo – a vendarle ne more biti ne stvar »svobodne odločitve« ne rezultat kakšne zgolj kvantitativne operacije, denimo, malo temeljitejšega preudarka. Teoretik se namreč nikoli ne znajde v položaju, da bi odločil, ali na neko vprašanje bo ali ne bo odgovoril: v tak položaj se tudi ne more postaviti npr. tako, da ne bi preveč hitel, da bi bil manj površen in previdnejši ipd. Pogoje za teoretsko »odpoved«, ki začrta epistemološki rez, je treba šele proizvesti. Tako sta npr. v Saussurovem delu druga ob drugi dve konceptiji znaka: prva je pojem znaka, ki je še sestavljen iz označevalca in označenca, označenec je »mentalna podoba«, označevalec pa »akustična podoba«; druga je pojem znaka, ki ustreza sistemskemu umevanju jezika in iz nje izhajajoči diferencialnosti (»v jeziku so samo razlike«); nikjer v Saussurovem besedilu ni enosmiselnega napotka, da je produktivna tista pot, ki najprej zanemari par označevalec/označevanec in se usmeri k problematiki jezikovnega sistema, potem pa se čez ta ovinek povrne k označevalcu in njegovi diferencialnosti. Prav tako tudi npr. Ščerba ni nikoli v položaju, da bi se lahko odločil, ali naj si postavi ontološko vprašanje ali ne; še več – tudi tisto, kar se iz fonološke perspektive za nazaj pokaže za deplasirano filozofsko vprašanje, se Ščerbi postavlja kot »teoretski« problem, ki ga izsiljuje neka določena teoretska konjunktura, to pa v temelju določa najprej odsotnost fonološke problematike (tj. prav tistega, kar je treba proizvesti), potem pa tudi dominacija neke določene problematike, ki velja za teoretsko, v tem primeru

fija strukturalizma. Četudi vprašanja na tem kraju ne moremo obdelati, lahko domnevamo, da ni tako: Derrida je namreč v zgodnjih delih (*Glas in fenomen*, *Studia humanitatis*, Ljubljana, 1988; *O gramatologiji*) dokazal vsaj to, da filozofske konsekvence strukturalizma ne omogočajo zgolj »še ene filozofije med drugimi«, temveč prekratno delujejo na sam filozofski diskurz. Pa tudi strukturalistična zavrnitev mentalizma tradicionalne lingvistike ne more imeti nikakršnih posledic ne za tradicionalno psihologijo ne za tradicionalno filozofijo (in samo v tem primeru bi lahko bila ena izmed »možnih« psihologij, filozofij...) – pač pa je njene učinke mogoče valorizirati šele v polju, ki ga na področju psihologije in na mestu psihologije vzpostavi Freudov epistemološki rez; in na področju filozofije po antimetafizičnem obratu.

problematike psihološkega reprezentacionalizma. Položaj v načelu ni bil nič drugačen takrat, ko je kot vzorec teorije prevladovala npr. fiziologija ali pozneje fizika oziroma akustika. Pri vseh teh situacijah gre za nelegitimen prenos teoretsko dominantnega diskurza s področja njegove legitimnosti na drugo področje, kjer ni upravičen: prav tega, da gre za prenos, pa ni mogoče opaziti, saj to drugo področje sploh še ni vzpostavljeno kot specifično področje. Teorija se potemtakem v tem oziru proizvaja prav tako kakor npr. ideologija, tj. kakor vsak diskurz: hkrati, ko se producira, mora proizvajati tudi pogoje za svojo produkcijo.

Posebnost teorije je, da je eden izmed glavnih pogojev za njeno produkcijo ločitev od ideologije, tj. vzpostavitev epistemološkega reza; bolje bi bilo reči: ločevanje od ideologije in vzpostavljanje–ohranjanje epistemološkega reza. Fiziologija in akustika sta sicer znanosti, medtem ko je mentalizem tudi na svojem področju le ideologija – a na področju fonetike vsi trije diskurzi delujejo enako, namreč kot ideologija. Če to dokažemo za katero izmed znanosti, bo seveda veljalo tudi za ideologijo. A tak dokaz bi nam povedal še nekaj več: če namreč znanost lahko na področju druge znanosti deluje kot ideologija, tedaj mora nekaj v znanosti biti sposobno ideologizacije. Drugače niti prva znanost ne bi mogla zafunkcionirati kot ideologija – niti ne bi druga znanost bila »ranljiva« za ideološko intervencijo od drugod. Prav ta dvojna dovzetnost za ideologizacijo pojasnjuje, zakaj epistemološki rez ni »dosežek«, ki bi obveljal enkrat za vselej, temveč njegovo proizvajanje ali vsaj ohranjanje sodi k stalnim nalogam teoretskega diskurza. Splošni vzrok za ideološko dovzetnost teoretskega (znanstvenega) diskurza bi lahko določili takole: znanstvene propozicije so sposobne postati predmet verovanja.

Proti temu, da teoretske propozicije lahko postanejo predmet verovanja, četudi so proizvedene v polju vednosti, teorija ne more nič. Zato je ideološki potencial teorije ireduktibilen; z drugimi besedami to pomeni, da se nevarnosti ideologizacije v teoriji ni mogoče nikoli znebiti: lahko jo le nenehno odganjamo.

Ko Jakobson govori o fiziološki ideološki zasedbi fonetike, navaja duhovit in ekscentričen nasprotni argument, ki je zani-

miv, ker se z »neznanstvenimi« sredstvi bojuje za interese znanosti. Argument je sicer paradoksen, a je prav v tem njegova vrednost: saj bi sploh ne bil mogoč, če ne bi bilo paradokсно že tisto, kar ta argument spodbija – namreč ideološka zasedba teoretskega polja. Ker je dominacija »zgledega« ali »vzorčnega« diskurza nelegitimna, jo je mogoče spodbijati z »nelegitimnimi« ugovori; ali drugače povedano: pod »napačno« dominantno »napačna« vprašanja lahko pripeljejo do »pravilnih« odgovorov.

V časih, ko je nad fonetiko vladal fiziološki model, je Christoph Hellwag leta 1781 postavil presenetljivo vprašanje: če je za proizvodnjo glasov jezika zares odločilna fiziologija – kako je potem mogoče, da je kača v raju govorila z Evo? Ta ugovor je veliko zahrbtnejši in za fiziologistično fonetiko nevarnejši kakor tiste čase moderno proučevanje govora pri ljudeh s poškodovanim ali zakrnelim fonacijskim aparatom: to, da en organ lahko prevzame funkcijo drugega organa, je še zmerom fiziološki problem, ki ga fiziologija pozna in proučuje tudi v drugih, ne-jezikovnih kontekstih: a kačji govor je zunaj znane in legitimne fiziološke problematike. Seveda: da bi ugovoru z rajsko kačo lahko priznali relevantnost, moramo najprej verjeti, da je kača z besedami vpeljala Evo v skušnjavo; a za to, da sploh vzpostavimo polje, v katerega je mogoče vpeljati ugovor s kačo, moramo tudi najprej verjeti – namreč verjeti, da je vprašanje govornice fiziološko vprašanje. O kačji govornici je seveda mogoče razpravljati – a samo, če je bistvena odločitev že sprejeta: ta odločitev pa je verovanjska odločitev, in je prav zato ranljiva za ugovor, ki je sicer tudi sam »zgolj« verovanjski. Argument s kačo je resda ideološki argument; a njegova ideološkost ga v tej razpravi ne diskvalificira – saj je celotna razprava ideološka.

Jakobson je svetopisemski ugovor nadomestil z laičnim primerom »govorečih« papig: ta za naše agnostično uho zveni veliko prepričljiveje, a struktura argumenta je enako paradokсна kakor pri Hellwagu. Če priznamo, da papagaji govorijo, moramo priznati tudi, da za tvorjenje glasov govornice fiziologija ni pomembna; če pa hočemo rešiti tezo, da je fiziologija za govornico pomembna, moramo reči, da papagaji ne govorijo; tedaj

bi, denimo, rekli, da papige ne govorijo, ampak samo »spuščajo glasove«: a prav s tem bi nasprotniku fiziološkega pogleda omogočili, da bi nas zavrnil, rekoč: »seveda papige ne govorijo – a kar zadeva golo fiziološko operacijo, tudi ljudje samo ‚spuščajo glasove‘«. Argument s papigo torej ne glede na to, kako ga obrnemo, dokazuje, da čista fiziološka obravnava za problematiko glasov govornice ni pertinentna. Pri tem celotna debata poteka izključno na ideološkem področju: ali papige govorijo ali ne – o tem nas ne bo poučila nikakršna znanstvena raziskava, pač pa je odločitev odvisna od tega, kako govor definiramo. Zadosti je celo, da samo »verjamemo«, da papige govorijo ali da ne govorijo: a od tega verovanjskega izhodišča naprej smo po logiki stvari prisiljeni, da o vprašanju razmerja med fiziologijo in govorico pridemo do sklepa, ki bo isti ne glede na to, kako smo se na ravni verovanja sprva odločili. Za končni odgovor je vseeno, kaj na začetku verjamemo. Fiziologijo je s področja fonetike mogoče diskvalificirati že zgolj na verovanjski ravni – prav zato, ker se je na tem področju že od vsega začetka znašla izključno iz verovanjskih, tj. ideoloških razlogov.

Problem s fiziološkim ali akustičnim prijemom v glasoslovju je v tem, da je mogoče z njima zgolj opisati empirijo fonetičnega gradiva, ni pa mogoče tega materiala konceptualizirati. Konceptualizacija izhaja iz sistemske narave jezika, in temelji na konceptu razločevalne poteze: s stališča akustičnega ali fiziološkega fonetičnega opisa je fonološka konceptualizacija redukcija zelo velikega in v načelu celo neskončnega števila empiričnih »deskriptorjev« na majhno število pertinentnih potez. To so poteze, po katerih so si glasovi med seboj podobni ali se po njih med seboj razlikujejo; vsak glas je zato mogoče predstaviti kot kombinacijo takih potez: glas, ki ga »opišemo« kot sveženj razločevalnih potez, je fonem. Za opis glasovnega sistema jezika je zato zadosti sistem njegovih razločevalnih potez – in nič drugega. Potem ko smo dognali spisek sistemsko pomembnih potez, je naposled vseeno, ali jih zabeležimo z izrazi iz akustičnega ali iz fiziološkega fonetičnega besednjaka ali si nemara izmislimo neologizme: pomen teh izrazov namreč poslej ne prihaja s

področja, na katerem so izvirno nastali, temveč je ves izključno le v sistemskih opozicijah, v katerih so drug z drugim v jezikovnem sistemu. V vsem bogatem empiričnem materialu samo te poteze pripadajo »jezikovnemu pojavu«. Seveda glasovi jezika »so« akustična in »so« fiziološka dejstva, a kot glasovi jezika niso ne eno ne drugo.

Toda potem, ko je jezikovni glasovni sistem fonološko skonceptualiziran, lahko čisto akustični pojavi kot jezikovni pojavi v tako konceptualiziranem polju dobijo ne le opisno veljavo, temveč celo pojasnjevalno moč. V prvem predavanju O zvoku in smislu je Jakobson doslej nerazumljivi prehod latinskega /k/ v romunski /p/ (v tipih lact- → lapt, direct → drept) pojasnil z značilno strukturalistično bravuro: pertinentno opozicijo je mogoče akustično opisati kot »maksimalni resonančni prostor vs. razpolovljeni resonančni prostor«, prvi pol v opoziciji pa je mogoče realizirati na dva načina, ki ju fiziološko opišemo kot »sprednja zapora vs. zadnja zapora«; zadnjo zaporo realizirajo mehkonobniki, npr. /k/, sprednjo pa ustnični zaporniki, npr. /p/: romunščina potemtakem glede na latinščino ohranja potezo »maksimalna resonanca«, v nasprotju z latinščino pa je ne realizira zadaj, temveč spredaj, ne s /k/, temveč s /p/.

Ko opozarjamo na nekatera izhodišča za današnje branje Jakobsonovega dela, se nam vsiljuje vprašanje, od kod nenavadna produktivnost njegovega besedila – ta moč, da v različnih teoretskih konjunkturah, tudi v času, ko strukturalizem sam na sebi ni več zadnja teoretska beseda lingvistike, doživlja nove in nove aktualizacije in nudi nove in nove spodbudne nastavke za obdelavo v drugih teorijah. Postavlja se, skratka, vprašanje o presežku teoretskega produkta nad proceduro, ki ga je proizvedla. Ta presežek je nemara najočitnejši pri nekaterih značilnih strukturalističnih opisih, ob katerih se začne vsiljevati vtis o tautologičnosti ali vsaj redundantnosti. Kadar Jakobson npr. analizira pesem tako, da opisuje njeno gramatično strukturo, se zdi, kakor da se je ujel v svojevrsten circulus vitiosus; preprosto lahko ta začarani krog opišemo takole: denimo, da hoče pesnik proizvesti neki poseben učinek; v jeziku že obstajajo sredstva, ki

rabijo posebej za sprožanje tega učinka – ali pa obstaja kakšna sistematična kombinacija jezikovnih sredstev, ki lahko doseže ta učinek; pesnik zato želeni učinek proizvede s temi jezikovnimi sredstvi – in ni čudno, da teoretik prav ta jezikovna sredstva v pesmi tudi odkrije. V resnici je položaj še banalnejši, saj se teoretik ukvarja s pesmijo in ne s pesnikom in njegovimi nameni: teoretik lahko izhaja iz neposrednega («naivnega», »intuitivnega») bralnega učinka ali pa iz jezikovnega ustroja pesmi; če izhaja iz učinka, bo hotel odkriti jezikovna sredstva, ki ta učinek povzročajo – ta sredstva pa so (po Jakobsonovi teoriji) tako in tako bodisi neposredno bodisi v sistemski kombinaciji namenjena za doseganje prav tega učinka: brez njih tudi učinka ne bi bilo, in tako teoretik odkrije pač tisto, kar mora odkriti; če pa teoretik izhaja iz jezikovnih sredstev, analogno spet pride do edinega možnega njihovega učinka – in ga nemara še »verificira« z neposrednim bralnim vtisom. V obeh primerih je videti, kakor da teoretik odkriva nekaj, česar pravzaprav sploh ni treba šele »odkriti«, saj je ves čas že tu, in to bolj ali manj očitno tu.

Strukturalističnemu opisu strukture jezikovnega izdelka lahko potemtakem očitamo tole:

1. po strukturalističnem umevanju sta struktura in njen učinek pravzaprav eno in isto; zato se lahko opisovalec strukture sklicuje na (naivne, neznanstvene, intuitivne) učinke – ali pa učinke pojasnjuje s prav tako evidentnimi, neposredno razvidnimi značilnostmi strukture;

2. če je že v jeziku samem določeno, s katerimi sredstvi se dosega te ali one učinke, potem lahko opisovalec učinke izpeljuje iz trivialnih in očitnih jezikovnih značilnosti – ali pa učinkovanje posameznih jezikovnih kategorij »interpretira« sklicujoč se na učinke, ki jih te kategorije povzročajo na ravni »naivnega« samoniklega branja;

3. analiza pripelje do antiklimaktičnega rezultata, da je jezikovni produkt tak, kakršen pač je – z neprijetnim dodatnim vtisom, da drugačen tako in tako ne more biti;

4. epistemološki dobitek na koncu analize je ničen – pridobimo kvečjemu sistematičen opis; ta opis je na eni strani preveč

podroben in uniči estetski učinek – na drugi strani pa je preveč splošen, da bi iz njega pridobili kaj več kakor nam pove količkanj pazljivo, a še zmerom »naivno« branje; opis je zato »empiristično abstrakten« in nesposoben teoretskega učinka.

V pričujočem opisu strukturalnega postopka smo sicer name-noma nekoliko karikirali, a to, kar je v nekaterih Jakobsonovih pasajah le tendenca, je postalo glavna in zelo depresivna značilnost številnih semiotičnih analiz književnosti v poznih šestdesetih in v sedemdesetih letih. Tu gre za temeljno epistemološko zadrego strukturalne metode, ki hoče s tem, da razparcelira površino teksta, priti do analize teksta¹²: strukturalne analize so zato (vsaj v tendenci) urejeni katastri tekstnih površin. Ta metoda je npr. na fonološki ravni vzpostavila teorijo; na grama-tični ravni je odpovedala in ni omogočila epistemološkega reza kakor pri fonologiji – do reza je prišlo šele z generativno grama-tiko; pri analizi nad-stavkovne tekstne ravni je strukturalna metoda na prvi pogled spet videti epistemološko ustrezna – saj se je že tradicionalna retorika tu spontano usmerila v določanje elementov, iz katerih je ta raven sestavljena (partes orationes, topoi ipd.), in v raziskovanje povezav med temi elementi (dispo-sitio). A v nasprotju s tradicionalno retoriko, ki nima neposredne zveze z gramatiko in zato z njo niti ne poskuša vzpostaviti konti-nuitete, hoče biti strukturalizem univerzalna in enotna teorija »vseh« jezikovnih pojavov: prav ta univerzalistična in »izravnalna« pretenzija zapelje strukturalizem v teoretsko sumljivo početje, ob katerem dobimo vtis nenehnega alibijskega preska-kovanja. Strukturalizem svojo analizo opira na podmeno o konti-nuiteti med gramatično strukturo in retoričnimi učinki: ta pod-mena je posebna izpeljava splošne teorije jezika, ki jo je Jakob-son razvil v »Lingvistiki in poetiki«; ironija zadeve je, da je tisto, kar omogoči nesporni dobitok za splošno teorijo govornice (teorija jezikovnih funkcij, konceptualizacija komunikacijske situacije,

¹² Ann Banfield, *Unspeakable Sentences*, Narration and Representation in the Language of Fiction /Neizgovorljivi stavki. Naracija in reprezentacija v govo-rici fikcije/, Routledge and Keagan Paul, Boston–London–Melbourne–Henley, 1982.

koncepcija »konvertibilnega koda« ipd.), resen handicap za poetiko in retorično analizo.

V besedišču, ki ga je filozofija govornice začela razvijati približno v istem času kakor Jakobson svojo teorijo poetike, bi rekli, da strukturalizem greši, ker vpeljuje kontinuiteto tam, kjer je, narobe, treba poudariti diskontinuiteto: namreč pri razmerju med stavkom in izjavo. Izjava je stavek, ki ga neki določeni govorec izreče v neki določeni govorni situaciji. Zato iz stavčne analize ni mogoče enosmiselno sklepati na pomenske in pragmatične učinke izjave.¹³ Kako močan je pritisk predsodka, da bi med stavkom in izjavo morali vzpostaviti vsaj minimalno kontinuiteto, dokazuje npr. že to, da je Austin, ki je eden izmed najpomembnejših teoretikov njune diskontinuitete, vseeno še verjel, da naj bi bilo mogoče določiti »slovar« performativnih glagolov.¹⁴ Vendar pa je mogoče na »alibijski učinek« strukturalne analize pokazati tudi, ne da bi morali uvesti to sicer nujno razlikovanje med stavkom in izjavo.

Področje jezika v ožjem in strogem pomenu, ki je predmet gramatične analize, je področje »neposrednosti« v komunikaciji in deluje na način »spontanih intuicij« nativnega govornca–poslušalca: domorodčeve intuicije imajo zato v okviru tega področja teoretski status, in gramatična analiza določa prav materialni vzrok tistega, česar causa finalis so jezikovni učinki, ki so nativcu dostopni prek »intuicije«. (Če nam, dénimo, jezikovna intuicija pove, da je neki znakovni niz dvoumen, da ga je mogoče razumeti na dva načina – nam bo gramatična analiza pokazala, da je vzrok za učinek dvoumnosti v tem, da ima ista površinska stavčna struktura dve različni globinski strukturi, ki se zaradi natančno določljivih jezikovnih pravil manifestirata v enakih površinskih nizih: analiza nam pokaže na materialno ogrodje intuitivnega učinka dvoumnosti.) Pri stilističnih, poetskih, retoričnih strukturah je položaj analogen: tudi učinki te vrste so »pravi« stilistični, poetski, retorični učinki, samo če so intuitivno dostopni, če delu-

¹³ Več o tem gl. v: R. Močnik, *Beseda besedo*, ŠKUC, Ljubljana, 1985.

¹⁴ J. L. Austin, *How To Do Things With Words* /Kako kaj narediti z besedami/, Studia humanitatis, Ljubljana, 1990.

jejo »neposredno« in »spontano«. K pojmu retoričnega učinka sodi, da mora delovati ne glede na to, ali je njegov mehanizem neposredno razviden in dostopen ali ne – še več, retorična analiza navadno uniči retorični učinek, medtem ko ga neka določena slepota za njegov ustroj prav omogoča: k retoričnemu učinku sodi tudi to, da prikriva svoje mahinacije, da deluje »intuitivno«, »neposredno«. (Zavest o »goljufivosti« retorike je jasna že v prvih retoričnih teorijah, je tako rekoč standardni inventar filozofske kritike že od Platona naprej.) Jakobson je izrecno opozoril, da je srbski epski pevec npr. sposoben opaziti napako v verzu, četudi ne more svojega občutka konceptualno pojasniti – prav kakor ni treba znati slovnice za to, da vemo, da neki niz slovnično ni pravilen. Jezikovni »čut« ima svojo legitimnost – in je nemara sploh napačno, da ga imenujemo z obremenjeno besedo »čut«: podoben pojav je, denimo, v matematiki, kjer mi za to, da pravilno seštevam in odštevam ter zaznam napake v računih s »celimi« števili, ni treba poznati Peanovih aksiomov in ni treba vedeti, kaj je »Peanova množica«. Tako v gramatiki kakor v poeziji ima potemtakem »intuicija« svojo legitimnost in teoretsko določljivo mesto; zato se v okviru vsakega področja posebej teorija lahko sklicuje na intuicijo brez škode za svoj postopek. Če pa v imenu enotnosti polja jezikovnih pojavov obe področji postavimo skupaj, zaidemo v teoretsko delikaten položaj: gramatične intuicije namreč nimajo neposredne legitimnosti v polju poetičnega¹⁵ in narobe; status enih intuicij v drugem polju je problematičen, njegov koncept je treba šele proizvesti – in če ga v imenu univerzalnosti teorije vzamemo za samoumevnega, smo zagrešili teoretsko tihotapstvo. Tedaj namreč teoretske hipoteze na enem področju upravičujemo, legitimiramo z neteoretskimi intuicijami na drugem področju – in ker pravo delo teorije ni v postavljanju hipotez (te so lahko tudi »intuitivne«), temveč v njihovi argumentaciji, postopek te vrste naposled degenerira v

¹⁵ Za zgled naj opozorimo npr. na znane neregularnosti v Prešernovi sintaksi: za nas so sicer vzvod za posebne poetične učinke (npr. za učinek »klasičnosti«, ki je bil nemara pri sodobnikih še močnejši kakor je danes) – a prav ta nas opozarja, da med gramatiko in poezijo ni preprostega prehoda.

iuxta–pozicijo poetičnih intuicij z gramatičnimi intuicijami. Rezultat takega kratkega stika je v trivialnem pojasnjevanju poetičnih očitnosti z gramatičnimi evidencami: banalnost poet-skih evidenc si išče alibi v trivialnosti gramatičnih opažanj in narobe. Če neposredno združimo polje gramatične analize, ki sestoji iz intuicije plus analize, in polje poetične analize, ki tudi obsega intuicijo in analizo, se nam lahko zgodi, da od obeh področij ohranimo zgolj (neanalitične) intuicije, analiza sama pa da odpade. (Tej nevarnosti je v pričujočem zborniku najbližji prispevek o Brechtu.)

Na ta univerzalistično-kontinuuistični način Jakobson analizira tudi Puškinovo pesem »Ljubil sem vas«; najprej ugotovi, da pesem vzpostavlja neko posebno razmerje med akterji te ljubezenske mini–drame; potem opozori, da za vzpostavljanje razmerij med komunikacijskimi akterji v jeziku privilegirano rabijo zaimki: in res, če pogledamo pesem, vidimo, da je zares »zaimkovna« pesem; toda če ne bi bila »zaimkovna« pesem, potem tudi ne bi bila pesem, ki vzpostavlja neko posebno razmerje med akterji: strukturalni opis je ali trivialen ali tavitološki ali oboje hkrati – ugotovi to, kar je razvidno samo od sebe, kar je tudi nekako samoumevno, in potem to ugotovitev utemelji s tem, kar je tudi razvidno samo od sebe in samoumevno. Strukturalni opis na videz ne seže čez tisto, kar je dosegljivo že z navadnim intuitivnim branjem – in še huje, svojih ugotovitev ne legitimira prav z ničimer drugim kakor s podatki intuitivnega (neznanstvenega, samoniklega, domorodskega) branja. Zdi se, kakor da je strukturalni postopek zaprt v sterilen začarani krog, ki ga napolnjuje kvečjemu z učenim žargonom.

Toda: potem ko Jakobson postavi zaimkovno strukturo Puškinove pesmi »jaz – ti – drug«, strukturo, ki jo je mogoče posneti iz neposredne evidence – jo dopolni še z nekim dodatnim členom, ki v prvotni strukturi »manjka«, s členom »Bog«. Tega členu v strukturo ni mogoče uvrstiti na podlagi neposredne »intuitivne« evidence: na eni strani beseda »Bog« ni zaimek in je zato v »zaimkovno« strukturo ni mogoče vpeljati na podlagi prepro-

stega gramatičnega kriterija; na drugi strani beseda v pesmi nastopa v »skrepeneli sintagmi«, in jo prav intuitivno branje zato briskira, saj neposredno in sumarno dešifrira celoten izraz, ne glede na njegove sestavne dele, kot »klišejsko anaforično vpeljavo izraza dobre želje«. To, da nezaimek, ki je povrh še »neopazen« člen v idiomski okameneli besedni zvezi, spada k »zaimkovni« strukturi pesmi – da sodi k strukturi elementov, s katerimi pesem vzpostavlja posebna razmerja med svojimi akterji, to je mogoče dognati samo na podlagi poprejšnje strukturalne analize. Analiza resda odkrije, da zaimki kot privilegirano jezikovno sredstvo za konstrukcijo govornih situacij v strukturi pesmi delujejo kot v svojem prvenstvenem gramatičnem pomenu – a konkretna strukturalna razmerja so delo pesmi same, so učinek teh konkretnih pesemskih strukturalnih operacij, izhajajo torej iz povezav, ki jih pesem vzpostavlja med zaimki uporabljajoč njihove gramatične značilnosti, ki pa jih ni mogoče neposredno izpeljati zgolj iz gramatike osebnih zaimkov v jeziku »nasploh«. In znak tega strukturalnega dela v izdelku samem je nezaimek »Bog«, ki je člen v »zaimkovni« strukturi pesmi: člen »Bog« je naddoločen, hkrati pripada strukturi in je zapis njenega »dela«, njene produkcije v pesmi sami. Medakterska razmerja se vzpostavljajo pod božjim očesom, v polju, ki ga obvladuje »Bog« – torej v polju velikega Drugega. Te strukture v »celoti« ne bi odkrilo ne intuitivno branje ne navadna gramatična katalogizacija: obojni spregled pa seveda ne bi zablokiral učinka »nevidne« strukture, namreč tega, da celotno pesem postavi pod sankcijo velikega Drugega (ki v pesmi deluje kot njen resnični adresat, in na katerega kraju se potemtako tako rekoč »avtomatično« znajde njen bralec) – narobe, prav slepota za vzročno strukturo je del njenega učinkovanja (in je hkrati pogoj za njen učinek). Struktura bralca zmanipulira na kraj »božanskega« naslovnika prav s tem, da bralec tega manipulativnega vzvoda v njej ne more opaziti. Bralec se tako umesti na kraj manka v strukturi – ta manko pa je v strukturi povzročen s pomočjo strukturalne saturacije, s pomočjo neopaznega presežnega člena (nemara bi tu lahko govorili o »romantični mistifikaciji« ali,

če že hočemo, z Girardom o romantični »laži«).¹⁶

Strukturalna analiza potemtakem tu odkrije proizvodni mehanizem poetičnega učinka, ki ostaja neopažen za obojno – gramatično in poetično intuicijo; rezultat analize je tu nekaj, do česar brez teoretskega postopka ne bi mogli priti – je torej pravi teoretski rezultat. Pomembno je, da ta rezultat ne izhaja iz avtomatizma strukturalistične metodologije, ki smo ga maloprej karikirali – narobe, teoretski rezultat prihaja od zvestobe strukturalni metodi onkraj njenega golega avtomatizma. Zato bi lahko rekli, da se teorija uveljavlja prav v presežku rezultata nad metodo; če ne bi bilo tako, da je teorija pravzaprav vsa le v presežku nad svojim lastnim metodološkim kanonom, da je torej disciplina onkraj »pravil igre«, potem bi bila zgolj molilni mlinček, ki bi iz sebe samodejno metal teoretske rezultate: a tedaj bi rezultati bili »pričakovani«, zaobseženi že v metodološkem kanonu, in torej ne bi bili teoretski rezultati. Teorije ni mogoče zvesti na nikakršno aplikacijo – niti na aplikacijo svoji lastnih načel – in inverzno, aplikacija ne more biti teoretsko početje.

Nemara je to najdragocenejši splošni nauk, ki nam ga prinaša današnje branje Jakobsona, in je naposled tudi pojasnilo, zakaj je Jakobson »aktualen« tudi onkraj klasičnega strukturalističnega obzorja, celo produktivnejši zunaj tega horizonta kakor v njem – pravi »avtor za vse čase«, ali z manj patosa – klasik.

Rastko Močnik

¹⁶Tu se kaže zanimiva vzporednica s Prešernom, ki je z isto skrbjo za kondenzacijo v dveh verzih in prav tako s pomočjo gramatike zaimkov proizvedel aktersko skupino svoje ljubezenske drame, v kateri pa na kraju velikega Drugega namesto Boga (kakor pri Puškinu) presenetljivo nastopa mati: »tvoj pevec, ti, tvoj ljubi, tvoja mati«. (Gl. R. Močnik, *Mesečevo zlato* – Prešeren v označevalcu, DDU Univerzum, Ljubljana, 1980; in prispevek J. Novaka v Mladini, 8. 2. 1987.) Opozorimo naj le, da ta »leksikalizacija« kraja velikega Drugega onemogoči romantično mistifikacijo, v kateri se na ta kraj postavi bralec (in se eventualno identificira z velikim Drugim) – kar bi potrdilo Kosovo tezo o klasicističnih prvih v Prešernovi poeziji. Vsekakor pa ta Prešernova zadržanost odpre prostor za regresivno Cankarjevo manipulacijo z likom matere. (Hvaležni smo lahko sicer popolnoma somnambulni šolski modrosti, ki se drži časovnega zapovrstja in zato v šolskem čtivu Prešerna postavlja pred Cankarja – ter s tem učencem omogoča, da se z zdravo klasicistično distanco vnaprej zavarujejo pred Cankarjevimi incestuoznimi atavizmi.)

**ROMAN JAKOBSON
V BEOGRADU IN V LJUBLJANI
SEPTEMBRA 1955**

Od 15. do 21. septembra 1955 je bil v Beogradu Mednarodni slavistični sestanek. Sestanek je bil po 21 letih (prva mednarodna slavistična kongresa sta bila l. 1929 v Pragi in l. 1934 v Varšavi) namesto kongresa, ki bi moral biti l. 1939 v Beogradu, pa so ga zaradi izbruha vojne odpovedali.

Znanstveni sestanek po toliko letih je imel med drugim nalogo, seznaniti udeležence z nacionalnimi slavistikami v povojnem in deloma predvojnem razdobju. Še prej so bili na samem začetku izvoljeni organi sestanka in Roman Jakobson je kot vodja ameriške delegacije sodeloval v delovnem predsedstvu sestanka, izvoljen pa je bil tudi za rednega člana Mednarodnega slavističnega komiteja, ki je imel nalogo osredinjati in povezovati mednarodne slavistične centre, usmerjati dejavnost posameznih komisij (= znanstvenih organov Komiteja) in pripravljati naslednji Kongres (ta je bil l. 1958 v Moskvi).

Jakobsonovo predavanje (referat) na kongresu je imelo v zvezi s splošno nalogo seznanjanja naslov »Izučenie slavjanskih jazykov i sravnitel'noe slavjanovedenie v Soedinennyh Štatah Ameriki za poslevoennoe desjatiletie« /Raziskovanje slovanskih jezikov in primerjalno slovansko jezikoslovje v Združenih državah Amerike v prvem povojnem desetletju/. Referat je izšel v polni obliki v zborniku *Beogradski međunarodni slavistički sastanak*, Beograd 1957, str. 415 – 428.

Konec septembra 1955 se je na povratku v Ameriko Roman Jakobson ustavil tudi v Ljubljani in imel v Inštitutu za slovansko filologijo predavanje o ameriškem jezikoslovju, ki je prevzelo ne le zaradi informacije o obilju vsestranskih raziskav zlasti ruskega jezika, ampak predvsem zaradi težnje po teoretskih podstavah jezikoslovnih raziskav in zaradi informacije o njih. Že beograjski sestanek kakor tudi Jakobsonovo predavanje sta bila prav v tem pogledu spodbudna zlasti za tedanji ljubljanski jezikoslovni naraščaj.

Iz navedene objave povzemamo nekaj za tisti čas in za naše razmere nemara najbolj zanimivih ugotovitev: »Lingvistična misel Amerike naglo premaguje svoj še nedavno enostranski statistični odklon in odkriva za zgodovino jezika nove možnosti prav zaradi tipično ameriške povezave humanističnih in eksaktnih zna-

nosti, visokega tehničnega standarda in široke razvejanosti interdisciplinarnih raziskav.«

Kot most med ameriško opisno slovnico in med evropsko še zmeraj pretežno zgodovinsko orientacijo v jezikoslovju je Jakobson razumel teorijo komunikacije in interpretacije, ki je iz nje možna.

Sicer pa je slavistične študije v Ameriki vpel v aktualno problematiko jezikov milijonov slovanskih priseljencev v stiku z ameriščino in sociolingvističnih nasledkov tega stika. V tej zvezi ga je zanimal tudi vpliv slovanskih jezikovnih navad na novo komunikacijo v angleščini. Prav tako je opozoril na vprašanja dvojezičnosti.

Na znanstveno življenje pa seveda ni vplivalo samo dejansko življenje, ampak tudi splošno stanje znanosti. Poudaril je, da je za ameriško jezikoslovje in s tem v zvezi za slavistiko značilna velika mera interdisciplinarnosti in kolektivno delo. V takem kontekstu so se od slovanskih jezikov ukvarjali največ z ruščino, tako, na primer, ob kolektivnem delu s skupnim naslovom *Struktura sodobnega standardnega ruskega jezika*. Opozoril je na zблиžanje lingvistike z matematiko in se posebej pomudil ob tedaj aktualni teoriji komunikacije. Opozoril je, da je razvoj de Saussurovega razlikovanja na *langue* in *parole*, modificiranega pri posameznih avtorjih na *sign event* in *sign design*, vendarle pustil preveč temnih mest, ki jih je mogoče razkriti kvečjemu z upoštevanjem govornega procesa in pojavov, ki spremljajo jezikovno kodiranje in dekodiranje. Med teoretičnimi postavkami in dosežki zlasti pred vojno zastavljenih jezikoslovnih panog fonologije in morfonologije oziroma morfologije je posebej izvzel teorijo predvidljivosti pojavov kot temljno pomagalo pri natančnem opisu sistema.

Te sinhronne metode so uporabljali tudi za jezikovne opise zgodnjih obdobjev slovanskih jezikov, kar je bila tedaj velika novost.

Med zgodovinskimi študijami, ki so jih gojili bodisi s filološkega kakor tudi že z jezikoslovnega stališča, je omenil predvsem študije ob izdajah starih besedil, na primer *Slova o polku Igorjevem*. Izdajati stare tekste, opremljene s sodobnim aparatom, je še zmeraj spadalo med naloge ameriške slavistike.

Iz jezikoslovja je prišlo tudi do zveze s slovansko antropologijo in kulturologijo; kritični pretres spomenikov je namreč pripeljal do podobe slovanskega predkrščanskega verovanja in drugih kulturnih sistemov v njihovem življenju.

Jakobson je še opozoril na izginjanje strahu pred komparativnim študijem slovanskih literatur, npr. pred študijem razmerja med ustno in umetno literaturo itd., med vplivi cerkvenoslovanščine itd. Jasno pa je povedal, da gre za zveze na znanstveni ravni in nikakor ne za politični panslavizem. Gre za izredno razvejano in teoretsko razvito slavistiko, glede na to, da slovanski jeziki v Ameriki niso državni jezik.

Breda Pogorelec

KAZALO

I

Šest predavanj o zvoku in smislu	9
Dva vidika jezika in dve vrsti afazičnih motenj	87
Poezija gramatike in gramatika poezije	117
Lingvistika in poetika	147

II

Mimična »ja« in »ne«	193
O lingvističnih vidikih prevajanja	201
Propad filma?	213
Slovnična zgradba Brechtove pesmi »Wir sind sie«	223
<i>Bibliografija knjig in knjižnih izdaj Romana Jakobsona</i>	<i>245</i>
<i>Jakobson v Jugoslaviji 1945–1988</i>	<i>248</i>
<i>Rastko Močnik: Teoretik za vse čase</i>	<i>255</i>
<i>Breda Pogorelec: Roman Jakobson v Beogradu in Ljubljani</i>	<i>276</i>

DOSLEJ IZŠLO

1. LETNIK

- * Pascal BONITZER: *Slepo polje*
- * Georges DUBY: *Trije redi ali imaginarij fevdalizma*
- * Louis ALTHUSSER: *Filozofija in spontana filozofija znanstvenikov*
- * Jean-Pierre VERNANT: *Začetki grške misli*
- * Jacques LE GOFF: *Za drugačen srednji vek*
- * Jean CAZENEUVE: *Sociologija obreda*
- * Alain GROSRICHARD: *Struktura seraja*
- * Claude LÉVI-STRAUSS: *Oddaljeni pogled*
- * Pierre VIDAL-NAQUET: *Črni lovec*
- * Jean-Claude GARDIN: *Teoretska arheologija*

2. LETNIK

- Lev S. KLEJN: *Arheološki viri*
- Alberto TENENTI: *Občutje smrti in ljubezen do življenja v renesansi*
- Moses I. FINLEY: *Antična ekonomija*
- Georges CANGUILHEM: *Normalno in patološko*
- Gisela BOCK: *"Drugo" delavsko gibanje v ZDA od 1905 do 1922*
- Georges DUMÉZIL: *Tridelna ideologija Indoevropcev*
- * Sigmund FREUD: *Metapsihološki spisi*
- * Oswald DUCROT: *Izrekanje in izrečeno*
- * Lev S. KLEJN: *Arheološka tipologija*
- * Max WEBER: *Protestantska etika in duh kapitalizma*

3. LETNIK

- * Fernand BRAUDEL: *Materialna civilizacija, ekonomija in kapitalizem*, I. del: *Strukture vsakdanjega življenja* (2 zvezka)
- * Robin FOX: *Rdeča svetilka incesta*
- * Alexandre KOYRÉ: *Od sklenjenega sveta do neskončnega univerzuma*
- * André LEROI-GOURHAN: *Gib in beseda, I*
Jacques DERRIDA: *Glas in fenomen*
- * Donald DAVIDSON: *Raziskave o resnici in interpretaciji*
Miroslav ČERVENKA: *Večerna šola stihoslovja*
- * Arnaldo MOMIGLIANO: *Razprave iz historiografije, I*
- * Émile BENVENISTE: *Problemi splošne lingvistike, I*
- * Jürgen HABERMAS: *Strukturne spremembe javnosti*

4. LETNIK

- * Roman JAKOBSON: *Lingvistični in drugi spisi*
Arnaldo MOMIGLIANO: *Razprave iz historiografije, II*
- * Anthony GIDDENS: *Nova pravila sociološke metode*
François FURET: *Misliti francosko revolucijo*
- * Fernand BRAUDEL: *Materialna civilizacija, ekonomija in kapitalizem*, II. del: *Igre menjave* (2 zvezka)
Sigmund FREUD: *Mali Hans, Volčji človek*
- * John L. AUSTIN: *Kako napravimo kaj z besedami*
Perry ANDERSON: *Prehodi iz antike v fevdalizem*
- * Meyer SCHAPIRO: *Umetnostnozgodovinski spisi*

5. LETNIK

- * Roland BARTHES: *Retorika starih, Elementi semiologije*
Ranuccio BIANCHI-BANDINELLI: *Od helenizma do srednjega veka*
Roman INGARDEN: *Literarna umetnina*
Ernst H. GOMBRICH: *Spisi o umetnosti*
André LEROI-GOURHAN: *Gib in beseda, II*
Perry ANDERSON: *Rodovniki absolutistične države*
Paul VEYNE: *Rimska erotična elegija*

6. LETNIK

- Philippe ARIÈS: *Otrok in družinsko življenje v starem režimu*
Hans BELTING: *Slika in njeno občinstvo v srednjem veku*
Fernand BRAUDEL: *Materialna civilizacija, ekonomija in kapitalizem, III. del: Čas sveta (2 zvezka)*
Gilles DELEUZE: *Podoba-gibanje*
Kurt BLAUKOPF: *Glasba v družbenih spremembah*
Émile DURKHEIM: *Samomor, Incest*

7. LETNIK

- Roland BARTHES: *Camera lucida*
Jack GOODY: *Med pisnim in ustnim*
Edward E. EVANS-PRITCHARD: *Ljudstvo Nuer*
Eugenio GARIN: *Spisi o humanizmu in renesansi*
Georg SIMMEL: *Temeljna vprašanja sociologije*
Roberto LEYDI: *Druga godba*

8. LETNIK

- Peter BURKE: *Revolucioniranje francoskega zgodovinopisja*
Françoise ZONABEND: *Dolgi spomin*
Claude LÉVI-STRAUSS: *Rasa in zgodovina, Totemizem danes*
Erwin PANOFSKY: *Pomen v likovni umetnosti*
André CHASTEL: *Il sacco di Roma, 1527*
Sigmund FREUD: *Tri razprave o teoriji seksualnosti*

9. LETNIK (v tisku)

- Giovanni LEVI: *Nematerialna dediščina (izšlo)*
A. Reginald RADCLIFFE-BROWN: *Struktura in funkcija v primitivni družbi (izšlo)*
Marcel MAUSS: *Esej o daru in drugi spisi (izšlo)*
Reinhart KOSELLECK: *Pozabljena preteklost*
Bronislaw GEREMEK: *Milosrčnost in vislice. Zgodovina revščine in milosrčnosti*
Michel VOVELLE: *Ideologije in mentalitete*

10. LETNIK (v tisku)

- Bronislaw MALINOWSKI: *Znanstvena teorija kulture (izšlo)*
Michael BAXANDALL: *Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja (izšlo)*
Ferdinand de SAUSSURE: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*
Edward SAID: *Orientalizem*
Sigmund FREUD: *Interpretacija sanj*
Marc BLOCH: *Apologija zgodovine*

* Knjige, označene z asteriskom, so razprodane.

STUDIA HUMANITATIS - Apes

1. Marko ŠTUHEC: *Rdeča postelja, ščurki in solze vdove Prešeren*
2. Nada ŠABEC: *Half pa pu. Jezik ameriških Slovencev*
3. Jože VOGRINC: *Televizijski gledalec*
4. Andrej STUDEN: *Stanovati v Ljubljani*

STUDIA HUMANITATIS minora

1. Rastko MOČNIK: *Extravagantia*
2. Aldous HUXLEY: *Vrata zaznavanja. Nebesa in pekel*
3. Rastko MOČNIK: *Extravagantia II. Koliko fašizma?*

STUDIA HUMANITATIS

četrti letnik

I. ponatis

Roman JAKOBSON

Lingvistični in drugi spisi

PREVOD

Drago Bajt, Bojan Baskar, Frane Jerman, Zoja Skušek, Zdenka Škerlj Jerman

STROKOVNI PREGLED

Rastko Močnik

SPREMNA BESEDA

Rastko Močnik

UREDNIŠKI ODBOR

Bojan Baskar, Rastko Močnik, Neda Pagon, Braco Rotar, Iztok Saksida,
Zoja Skušek, Jože Vogrinc, Igor Zabel

ZALOŽNIK

ISH Inštitut za humanistične študije Ljubljana
Zanj Neda Pagon

Odgovorna urednica Zoja Skušek

Glavna urednica Neda Pagon

Sekretarka uredništva Alвина Žuraj

Distribucija Igor Španjol

OPREMA

Ra jko Vidrih

TISK

Dravska tiskarna Maribor

NAKLADA

1000 izvodov

FINANČNA PODPORA

Zavod za odprto družbo - Slovenija