

PREGLEDI

Drago Bajt: Tinjanov in vprašanje pesniškega jezika

0.0. V uvodu k svoji knjigi *Problem pesniškega jezika* (*Problema sti-hotvornoga jazyka*, 1924 – pri citiranju jo bomo označevali s PPJ) si je Jurij Tinjanov¹ zastavil nalogo: analizirati verz kot konkreten pojav, ki se loči od pojava umetniške proze in ji stoji nasproti. Taka analiza verza oziroma njegovih posamičnih elementov je neogibno povezana z enim najvažnejših vprašanj pesniškega stila, to je z vprašanjem o pomenu (semantiki) pesniške besede. Naloga Tinjanova je zdaj še preciznejše začrtana: zanima ga posebno analiza specifičnih sprememb besednega pomena v odvisnosti od verzne konstrukcije. Utemeljitev verza kot konstrukcije je dana v prvem delu knjige (*Ritem kot konstruktivni faktor verza*, strani 24 do 76), vprašanje o semantiki pesniške besede ter specifično spreminjanje te semantike v odvisnosti od verzne konstrukcije pa je razloženo v drugem delu knjige (*Pomen verzne besede*, strani 77 do 171).

Vendar se knjiga *Problem pesniškega jezika*² ne zadovoljuje le s teoretično analizo v uvodu zastavljenih nalog. Tinjanov se resda zelo izčrpno in v pretežni meri ukvarja z nakazanimi problemi, vendar pa se (zlasti v uvodnih dveh poglavjih prvega dela, strani 24 do 38) dotika tudi nekaterih splošnejših vprašanj o literarnem delu in o besedni umetnosti (literaturi) nasploh, govori pa celo o možnostih znanstvenega preučevanja literature. Zato si moramo ogledati prav na kratko tudi vse tisto, kar ni neposredno razvidno že iz naslova dela, ki se glasi *Problem pesniškega jezika* (čeprav v neki meri tudi je, zlasti z besedo »pesniškega«, ki opravičuje tako obravnavanje verza kot tudi umetniške proze). Te probleme si bomo zaradi racionalnosti ogledali najprej, čeprav imajo v delu drugotno vlogo. Šele tako bodo hitreje razumljiva nekatera vprašanja same verzne konstrukcije. Pri tem pa se bo treba opreti tudi na dva krajša literarnoteoretična članka. Prvega je Tinjanov napisal leta 1924 (torej istega leta, kot je izšla knjiga *Problem pesniškega jezika*) in ima naslov *Literarno dejstvo* (*Literaturnyj fakt = LF*). Tri leta pozneje (1927) je nastal njegov članek *O literarnem razvoju* (*O literaturnoj evolucii = LE*), ki pa v mnogočem pomeni že tudi evolucijo teoretične misli samega Tinjanova v smeri, razvidni iz njegove zadnje, programske literarnoteoretične deklaracije *Problemi preučevanja jezika in literature* (*Problemy izučeniya literatury i jazyka*, 1928), ki jo je napisal skupaj z Romanom Jakobsonom. Zato se bomo članka *O literarnem razvoju* dotaknili le toliko, kolikor bo to skoraj neogibno potrebno za celovitejše razumevanje temeljnega dela, se pravi *Problema pesniškega jezika*. V tem članku je namreč že razvit pojem funkcije, ki ga Tinjanov leta 1924 še ne uporablja v eksplicitni obliki; poleg tega pa gleda v njem literarne probleme že pretežno diahronično, se pravi, njihovo obnašanje v času, česar za probleme v obravnavani knjigi še ne bi mogli trditi, saj jih preučuje bolj v sinhronem prerezu, kar je posledica avtorjevih gledišč – da je literarno delo sebi zadostna, imanentna struktura.

Literarno delo, literatura in možnosti literarnega preučevanja

1.0. Prvo poglavje prvega dela knjige *Problem pesniškega jezika* pričinja Tinjanov z naslednjimi besedami: »Preučevanje besedne umetnosti nas postavlja pred dvojne težave. Prvič z gledišča oblikovanega gradiva (oformljajemoga materiala), za katerega je najenostavnejša pogojna oznaka: govor (reč), beseda. Drugič pa z gledišča konstruktivnega načela (konstruktivnoga principa) te umetnosti« (PPJ, stran 24).

V tem odstavku nas zanimata predvsem dve vprašanji. Prvo se glasi: kaj je oblikovano gradivo besedne umetnosti?

To je, preprosto rečeno, govor, beseda.³ Oblikovano gradivo – govor, beseda – srečujemo na vseh področjih človekove intelektualne dejavnosti, povsod v človekovem vsakdanjem življenju, njegovi socialni realnosti (byt). »Socialno življenje je povezano z literaturo predvsem prek govora.«⁴ Na teh

področjih je določen jezikovni pojav dejstvo socialnega življenja (bytovo dejstvo). Ko pa ga literatura uporabi na svojem specifičnem, od drugih različnem področju, postane literarno dejstvo (literaturno dejstvo). S tem ni rečeno, da ne more kljub temu še vedno in istočasno obstajati na drugem, zunajliterarnem področju. S tem tudi ni rečeno, da se ne more več vrniti na prvotno področje, ko ga literatura ne potrebuje več – da se torej ne more zgoditi »obratna ekspanzija literature v socialno življenje« (LE, stran 44). Tak je primer s pismom kot posebno zvrstjo literature (glej tudi PPJ, opomba 1, stran 172–173). Taki so tudi nekateri drugi pojavi, ki so zdaj dejstva socialne realnosti, zdaj pa literarna dejstva (na primer spomini, dnevniki, uganke, imena, semantično nediferencirani jezik otrok in raznih religioznih sekt). O prehanju dejstev socialne realnosti v literaturo in obratno govori Tinjanov več v zadnjem delu članka *Literarno dejstvo*, vendar morajo naše dosedanje ugotovitve zadostovati za razumevanje pojma literarnega dejstva.⁵

Drugo vprašanje, ki nas zanima v odlomku, citiranem na začetku, je: kaj je konstruktivno načelo literarne umetnosti in še posebej literarnega dela? Popolnejši odgovor na to vprašanje spet najdemo v omenjenih člankih.

Za Tinjanova je konstruktivni princip literarnega dela skupina elementov, ki imajo v delu vodilno vlogo – vlogo dominante. Ti elementi so tesno povezani med seboj, pa tudi z drugimi, nedominantnimi elementi. V *Literarni evoluciji* pravi: »... Vsi ti elementi so v medsebojni odvisnosti in v medsebojnem delovanju.« (LE, stran 33, tekst je podčrtal Tinjanov.) In še naprej: »Element je povezan: na eni strani z nizom podobnih elementov v drugih delih – sistemih in celo v drugih nizih, na drugi strani pa z drugimi elementi določenega sistema...« (LE, stran 33.)⁶

Zaradi svoje izpostavljenosti in prevladujoče vloge v literarnem delu si konstruktivni princip – dominantna – podreja vse ostale elemente in jih preoblikuje po svojih zahtevah. »Posebnost literarnega dela je v delovanju (priloženosti) konstruktivnega principa na gradivo, v »preoblikovanju« (to je v deformaciji) gradiva.« Vsako literarno delo ima svoj poseben značaj zaradi te dominante in prav po njej se tudi loči od drugih del.⁷ Zato literarno delo ni le statični seštevek konstruktivnega principa in ostalih elementov, temveč je zasnovano na dinamičnem spopadu, nasprotovanju med preoblikujočim, deformirajočim konstruktivnim principom in preoblikovanimi, deformiranimi elementi (gradivom).⁸

Konstruktivni princip se spreminja, razvija. Isto velja za gradivo. V vsakem literarnem delu sta konstruktivni princip in gradivo v določenem medsebojnem sorazmerju. To sorazmerje, ki je izredno dinamično, se spreminja od dela do dela. »Eden od zakonov formalnega dinamizma je najširše mogoče nihanje, največje možno spreminjanje odnosa med konstruktivnim principom in gradivom.« (LF, stran 16.) Vsako delo ima potemtakem sebi lasten princip konstrukcije, značilno in specifično razmerje med konstruktivnim principom in podrejenimi elementi – gradivom.

Dinamično nasprotovanje med konstruktivnim principom in gradivom je forma literarnega dela. Forma je »potekanje (torej spreminjanje) odnosa med podrejujočim konstruktivnim faktorjem in podrejenimi faktorji.« (PPJ, stran 28.)⁹ »Gradivo je element forme, podrejen na račun izpostavljenih konstruktivnih (elementov).« (LF, stran 15.) S tema dvema formulacijama je tudi Tinjanov tako kot drugi ruski »formalisti« odpravil tradicionalno delitev literarnega dela na »obliko« in »vsebino«.

Ta dialektični medsebojni odnos je tudi vzrok enotnosti dela na temelju njegove dinamičnosti. »Enotnost dela ni zaprta simetrična celota, temveč razgrajujoča se (razvortyvujučajasja) dinamična celota; med njenimi elementi ni statičnega znaka enakosti in seštevanja, temveč le dinamični znak medsebojne odvisnosti in integracije.« (PPJ, stran 28.)

Literarnega dela ni, če skupina elementov – konstruktivni princip – ne deformira podrejenih elementov, če ni medsebojnega bojevitega nasprotovanja. Tinjanov navaja besede Viktorja Šklovskega: »Skladnost faktorjev je

svojevrstna negativna karakteristika konstruktivnega principa« (PPJ, stran 28-29) – kar pomeni, da je literarno delo, v katerem so vsi elementi med seboj skladno združeni in zlit, kot literarno delo mrtvo, avtomatizirano. »... Če iz-gine občutek *vzajemnega delovanja* med faktorji (ki vedno predpostavlja *dva* momenta: podrejšočega in podrejenega), je konec umetnosti; umetnost se avtomatizira.« (PPJ, stran 29.) To konkretno pomeni na primer to, da se do-ločen verzni sistem po določenem času zraste z določenim sistemom sintakse in leksike, ali na primer to, da se metrični sistem zraste z akcentnim siste-mom stavkov. Posledice so umetniški klišeji.

Pojem avtomatizma literarnega dela in problem avtomatizacije litera-ture je zlasti razviden iz diahronega preučevanja, za katerega pa smo že rekli, da ga Tinjanov v obravnavanem delu ne uporablja kot glavni način preučev-anja. Zato naj bo na tem mestu dovolj govora o avtomatizaciji literature in posamičnega literarnega dela.¹⁰

V prvem poglavju prvega dela srečamo tudi termin »dinamični niz« (PPJ, stran 28, 29). Ta termin označuje pri Tinjanovu konstrukcijo, zaprt, umeten sistem, v katerem so vsi elementi funkcionalno povezani med seboj. Dinamični niz je lahko posamezno literarno delo (pesem, roman), literarna zvrst ali literatura v celoti. Lahko je to ena sama verzna vrstica, verzni ali prozni sistem in podobno. To potrjujejo naslednja mesta iz člankov *Literar-no dejstvo* in *Literarni razvoj*: »...Literatura je govorna konstrukcija, ki jo dojemamo prav kot konstrukcijo, to je: literatura je *dinamična govorna kon-strukcija*.« (LF, stran 14.)¹¹ In: »...Literarno delo je sistem, sistem je tudi lita-ratura.« (LE, stran 33.) Da je ta sistem dinamičen, pa potrjuje še naslednji navedek, ki se nanaša na literarno dobo v celoti: »Literarno obdobje, literar-na sodobnost še malo ni negiben sistem, ki stoji nasproti gibljivemu, evolu-cionirajočemu zgodovinskemu nizu.« (LF, stran 11.)

Že zadnji navedek govori o tem, da je niz kot sistem funkcionalno po-zvezan z drugimi, zunajliterarnimi nizi (socialna realnost, zgodovina, druge umetnosti, filozofija, sociologija, biografika itd.). Te zveze so razvite v po-znejših delih Tinjanova, zato nas tu ne morejo zanimati.¹²

1.1. Kakor smo videli, je literarno delo zapleten sistem, v katerem med-sebojno in obojestransko deluje mnogo faktorjev. Vodilno vlogo ima skupina elementov, ki deformira ostale – to je konstruktivno načelo. »...Sistem ni enakopravno vzajemno delovanje med vsemi elementi, temveč predpostav-lja izpostavljenost skupine elementov (»dominante«) in deformacijo osta-lih...« (LE, stran 41.) To konstruktivno načelo je v vsakem primeru v dolo-čenem razmerju (odnosu) z gradivom – s podrejenimi, deformiranimi ele-menti. Razmerje, ki predstavlja temeljne lastnosti dela, se spreminja od dela do dela, zato ga moramo določevati v vsaki literarni umetnini posebej. Če tega ne storimo, se lahko zgodi, da odnos, ki predstavlja temeljne lastnosti v enem delu, avtomatično prisodimo drugemu delu, čeprav tu po vsej ver-jetnosti ne predstavlja temeljnih, temveč le drugotne lastnosti. Konstruktivni princip lahko tudi izenačimo s sistemom, v katerem nastopa, kar prav tako onemogoča pravilnost raziskovanja.

Take napake se dogajajo zlasti pri preučevanju motivirane umetnosti, se pravi take, pri kateri konstruktivni princip ne podreja in ne deformira os-talih elementov, temveč je z njimi v skladnostni zvezi. Vsak element je moti-viran s svojo zvezo z ostalimi. Tako je deformacija enakomerna, zaradi če-sar se zbrisejo posebnosti posamičnih elementov. Takšno zmotno preučeva-nje imamo na primer v položaju, ko verznemu ritmu prisojamo le ilustrativno vlogo, kar pomeni, da ritem z vsemi svojimi komponentami samo pod-črtuje pomen teksta v verzu (glej PPJ, opomba 13, stran 175). Tako moti-virano delo se nam pri branju zdi notranje skladno, zato pa je toliko bolj te-žavno za literarno preučevanje, ki skuša razsoditi o vlogi posamičnih ele-mentov. V njem je namreč specifični umetniški plus dela (pojavi, ki so zna-čilni le za tisto umetniško delo kot umetniško delo) zatemnjen, zabrisan, strt.

Značilna za motivirano delo je prav sama motivacija, to je zatemnitev umetniškega plusa. »V motiviranih umetniških delih je motivacija ... posebna negativna karakteristika« – tako v tem primeru Jurij Tinjanov še enkrat navaja besede Viktorja Šklovskega (PPJ, stran 33–34).

Književno preučevanje je zato najplodnejše pri umetniških delih, ki niso motivirana – pri katerih so določeni elementi izpostavljeni, izločeni v novih pogojih, kar nam omogoča lažje preučiti njihove posamične vloge.¹³ To so zlasti dela iz mešanih nizov, iz kombinacij elementov umetniškega (literarnega) niza z elementi kakega drugega niza, ki je prvemu tuj. Vsak od obeh sestavnih nizov v kombiniranem, mešanem nizu je notranje motiviran. Najpreprostejši primer kombiniranega niza je parodija: meter in sintaksa prvega niza sta med seboj povezana z leksiko in semantiko drugega.

Na veliki množini literarnih del pa lahko preučujemo posamezne elemente, ne da bi nameravali pojasniti njihovo konstruktivno vlogo, se pravi, da nas zanima le vsak element sam zase, na sebi. Tako lahko izločimo splošne poteze, ki zajemajo večjo množino literarnih pojavov. Tisti faktorji, ki se ohranijo v najskrajnejših pojavih določenega niza, ki jih zasledimo tudi na mejnih področjih niza in brez katerih bi določen pojav prešel v drug niz – tisti faktorji so nujni, stalni pogoj določenega niza in oblikujejo konstruktivni princip tega niza. »Konstruktivnega principa ne spoznamo v maksimalnih pogojih, temveč v minimalnih.« (PPJ, stran 37.) Minimalni pogoji so potemtakem tisti, ki so najbolj (bistveno) povezani z določenim nizom, konstrukcijo. Prav v njih moramo iskati odgovor na vprašanje o posebnem in specifičnem značaju določene konstrukcije, niza, sistema.

Verz kot sistem

a) Ritem v verz

2.0. Ko smo preučili in pojasnili nekatere temeljne pojme, s katerimi Tinjanov operira pri določevanju literarne umetnosti in literarnega dela kot specifične strukture, ki se loči od drugih struktur, lahko preidemo k vprašanju, ki v knjigi *Problem pesniškega jezika* zavzemajo osrednje mesto. To so problemi verza in verznega jezika.

Že v uvodu je verz opredeljen kot »konstrukcija, v kateri so vsi elementi v medsebojnih odnosih« (PPJ, stran 22). V nadaljnjem branju se pojem konstrukcije izkaže kot sistem, v katerem so vsi elementi funkcionalno povezani med seboj, in sicer tako, da si skupina nadrejenih elementov (konstruktivni princip) podreja in deformira ostale (gradivo). To omogoča, da je konstruktivni sistem dinamična oblika, in dokazuje, da je verz nemotiviran literarno umetniški sistem.

Ker ima vsaka konstrukcija svoj specifičen konstruktivni princip, se pravi oblikujoče, organizirajoče in urejajoče načelo, se je zdaj treba vprašati, kaj je konstruktivni princip verza kot sistema. Odgovor je dan že v naslovu prvega dela knjige: to je ritem. Že kar tukaj naj povemo, da sam Tinjanov v svoji knjigi nikjer posebej ne definira ritma glede na njegove sestavne dele (dan je le v odnosu do podrejenega gradiva in v razmerju do drugih umetniških sistemov, sorodnih verz, na primer do proze). Iz konteksta celotne knjige pa je razvidno, da so sestavni deli ritma v glavnem naslednji elementi: meter kot najvažnejša ritmična komponenta, tempo, pavza, melodija, intonacija, evfonični pojavi (instrumentacija, rima, aliteracija in podobno) in različni ekvivalenti (metra, evfoničnih sredstev itd.). V verz kot sistemu zapletenega medsebojnega delovanja posamičnih elementov se kaže konstruktivna vloga ritma, ki deformira podrejene elemente. Podrejeni elementi so gradivo – govor, beseda, semantični elementi. Konstruktivno ritmično načelo tedaj deformirajoče deluje na nasprotno, semantično načelo. »Konstruktivna vloga ritma se ne kaže toliko v zatemnitvi semantičnega momenta kolikor v močni deformaciji le-tega.« (PPJ, stran 168.) »Eliminiranje ritma kot glav-

nega, podrejšočega faktorja povzročča uničenje specifičnosti verza in tako še bolj podčrta konstruktivno vlogo ritma v verzu.« (PPJ, stran 42.) Ritem je tisto najbolj specifično, kar ločuje verz kot sistem ali niz od drugih sistemov ali nizov, saj se vloga ritma kaže tudi per negationem, kakor smo pravkar videli.

Treba pa je podčrtati še naslednje: bistvene lastnosti posameznih literarnih nizov (verza, proze) je treba iskati predvsem v deformaciji, ki jo izvrši vrhovno konstruktivno načelo (v primeru verza ritem) na podrejenem gradivu.

Ko pravimo, da je ritem konstruktivni princip verza, povemo, da je ritem in njegovo deformativno delovanje specifični umetniški plus poezije v verzih. Potrditev verznega ritma kot konstruktivnega principa verza pa nadalje konstituira poezijo v verzih kot nemotivirano literarno umetnost – to je umetnost, pri kateri se bije zapleten boj med nadrejenimi in podrejenimi elementi.

Iz zadnje ugotovitve pa lahko izvedemo še en sklep: poezija zaradi svoje nemotiviranosti – torej zato, ker njeni sestavni elementi niso med seboj skladno združeni in zlit – nima komunikativne vloge. To pomeni, da so njene funkcije drugačne od služne sporočilnosti navadnega praktičnega govora, pri katerem so vsi faktorji podrejeni enemu samemu namenu: sporočanju.

2.1. Dokaz o ritmu kot vrhovnem organizacijskem načelu verza daje primerjalna analiza, ki razkriva razliko med verzom in prozo. Tinjanov si je za to analizo izbral dve mejni področji, ki verz in prozo združujeta, kolikor je le mogoče. Mejno področje verzne niza je svobodni verz (vers libre, vers irregulier), mejno področje proznega pa tako imenovana ritmična (»metrična«) proza. Če na primer svobodni verz napišemo v obliki proze, izstopi konstruktivni princip proze: to je semantično-sintaktično organizacijsko načelo, členjenje po gramatičnih enotah, prevladovanje semantike. Podobno se zgodi, če ritmično prozo napišemo v obliki verstic, kakršne imamo pri svobodnem verzu. Takoj nastopi deformacija semantično-sintaktičnih elementov na račun ritma. Take sklepe potrjuje Tinjanov tudi v članku *Literarno dejstvo*: »... Temeljni konstruktivni faktor v verzu je ritem, gradivo v širokem pomenu pa – semantične skupine; v prozi je konstruktivni dejavnik semantično združevanje v skupine (siže), gradivo pa – ritmični elementi besede v širokem pomenu.« (LF, stran 15.)

Ob primerjavi svobodnega verza in »ritmične« proze se izdvojijo lastnosti, ki ločujejo verzni niz od proznega:

- enotnost verzne niza, ki je posledica povezanosti vseh ritmičnih (in semantičnih) faktorjev v verzu;
- zbitost (gostota) verzne niza, ki se kaže v vezeh med posameznimi verzni členi.

Obe zgornji lastnosti sta med seboj neločljivo povezani: pojem enotnosti verzne niza že predpostavlja tudi zbitost in obratno. Obe lastnosti pa pogojeta tretjo lastnost verzne niza: dinamizacijo govornega gradiva. Govorni niz je v verzu enotnejši in močnejši zbit kot v praktičnem govoru, kajti v procesu razgrajevanja pesem v vsakem primeru razpade na verzne enote, ki so del niza. Prav to razpadanje na enote pa ustvarja dinamiko gradiva in s tem verza sploh.

Enotnost in zbitost niza pregrupirata semantično-sintaktično členjenje in vezi; če ritmično členjenje sovпада s semantičnim, pa te vezi še globlje podčrtata. Dinamizacija govornega gradiva razmeji besedo v verzu in besedo v prozi. Beseda je v bistvu rezultanta dveh nizov, saj je nenehno izpostavljena delovanju tako ritmičnih (na primer metričnih) kot tudi semantično-sintaktičnih dejavnikov. Tako ima beseda (in ves govorni proces) v verzu sukcesivno naravo – to pa je četrta lastnost, ki loči verzni niz od proznega. Govorno gradivo v verzu je sukcesivno, kar pomeni, da je vzročno odvisno od ritmičnih in semantičnih zahtev.

Povedano nam omogoča naslednje sklepe:

Konstruktivni princip verza so ritmični elementi, konstruktivni princip proze pa semantično-sintaktični elementi. Oba principa imata močno asimilacijsko moč, saj si podrejata in deformirata pojave nasprotnega niza, predvsem njegov konstruktivni princip. To pomeni, da se v prozi ritmični elementi podrede semantično-sintaktičnim, v verziju pa semantično-sintaktični ritmičnim. Ritem verza je zato funkcionalno drugačen od proznega ritma. Prozni ritem je glede na verznege le nekakšna »ritmičnost« (isto velja za meter kot najbistvenejšo komponento ritma: v prozi imamo glede na verz le »metričnost«). Seveda pa velja tudi obratno: semantično-sintaktični elementi so v verziju občutno deformirani, zato moremo govoriti pri verziju le o »semantičnosti«, če njegovo semantiko in sintakso primerjamo s konstruktivnim načelom proze.¹⁴

2.2. Ko smo spoznali vlogo ritma v verziju ob primerjanju s prozo, se povrnimo spet k ritmu samemu. Ritem kot konstruktivni princip verza lahko zasledujemo v vsej njegovi deformacijski moči, se pravi, v maksimalnih ritmičnih pogojih. Vendar pa je tak idealen ritmični sistem v večini primerov zabrisan, zatemnjen, zamegljen, strt. Opraviti imamo z minimalnimi ritmičnimi pogoji. »Minimalni ritmični pogoji so taki, kjer faktorji, katerih medsebojno delovanje oblikuje ritem, niso dani v obliki sistema, temveč le v obliki sistemskih sledi.« (PPJ, stran 53.) Ritem je lahko dan le kot ritmična sled; ta pa je istočasno tudi sled drugih sestavnih komponent, ki oblikujejo ritem (meter, evfonična sredstva in podobno). Ritmična sled se v najpreprostejši obliki kaže kot izpostavitve kakršnekoli ritmične skupine. Dinamični ritmični sistem se tako ustvari po hkratni poti priprave in istočasno realizacije, udejanjenja (razrešnje) te priprave v višjo skupino, ki oblikuje celoto. Ritmično členjenje v skupine poteka potemtakem hkrati v progresivni in regresivni smeri; v progresivni smeri deluje dinamična priprava, v regresivni pa realizacija te priprave.

Seveda pa ni nujno, da se dinamična priprava realizira; tedaj imamo namesto izdelanega sistema posamezne impulze (na primer metrične impulze pri svobodnem verziju). To pomeni, da se konstruktivni princip (ali eden njegovih elementov) ne razpozna v gradivu v vsej svoji moči, temveč obstaja le v obliki sledi, nerealizirane, potencialne možnosti.

Vse dosedanje premisleke povzame Tinjanov v naslednjo ugotovitev: »Verza v danem primeru ne določi sistemsko vzajemno delovanje med ritmičnimi faktorji (maksimalnimi pogoji), temveč naravnost (ustanovka) k sistemu – sam njen princip (minimalni pogoji).« (PPJ, stran 56.)¹⁵ To pomeni, da bomo verz imeli za verz tudi takrat, ko njegovi elementi ne bodo podani v obliki trdnega in zaključenega sistema, temveč bodo razvidni le kot sledovi sistema, se pravi, ko bomo razbrali le še tiste nujne pogoje, ki konstituirajo verz kot tak in ga tako ločujejo od drugih in drugačnih sistemov (na primer od proze).

2.3. Taki nujni pogoji, ki vzpostavljajo verz kot tak, so ekvivalenti. Kakšna je narava ekvivalentov in kaj sploh so? Tinjanov pravi: »Pri ekvivalentu imamo opraviti s heterogenim elementom, ki se že po svojih funkcijah loči od elementov, s katerimi nastopa.« (PPJ, stran 47.) Ti ekvivalenti so različni. Najprej imamo ekvivalente pesniškega teksta; to so »vsi zunajbesedni elementi, ki tako ali drugače nadomeščajo tekst« (PPJ, stran 43.) Taki so izpuščeni deli teksta, nadomeščeni z grafičnimi elementi (na primer s pikicami), pa številke, ki včasih nadomeščajo cele kitice pesnitve (v *Jevgeniju Onjeginu*). Tekstovni ekvivalenti so tudi »opombe pri dramih v verzijih, ki spadajo k tekstu; opombe v dramah mnogih simbolistov, ki nimajo vloge scenskih napotil, temveč so vpeljane kot ekvivalenti dogajanja (na primer v *Človekovem življenju* L. Andrejeva)«. (PPJ, opomba 25, stran 177.)

Zlasti v primeru zunajbesednih grafičnih elementov (pikic, številok) kot ekvivalentov velja naslednja ugotovitev Jurija Tinjanova iz članka *Literarno dejstvo*: »Konstrukcija je dana na ničelnem govornem gradivu.« (LF, stran 17.) Zato je tudi razumljivo, da akustični pristop k verzu, ki ga je razvila nemška literarnoteoretična šola »Ohrenphilologie« (Sievers, Saran) in so ga nadaljevali nekateri francoski in angloameriški literarni teoretiki (Verrier, Scripture, Jones), ne more zajeti ekvivalentov kot enakopravnega konstitutivnega faktorja verza. Prav zato Tinjanov polemizira z njimi.

Vloga tekstovnih ekvivalentov pa je izredno pomembna, saj pomen neznanega teksta, ki je nadomeščen, izstopi še z večjo močjo, s tem pa se verz maksimalno dinamizira. »...Pojav ekvivalentov ne povzroča zmanjšanja, oslabitve, temveč nasprotno – večji napon, napetost neizrabljenih dinamičnih elementov.« (PPJ, stran 47.) Pri ekvivalentih se namreč poruši ustaljeno razmerje med konstruktivnim principom in deformiranimi elementi. Konstruktivni princip (ali ena njegovih komponent) izstopi z večjo silo, s tem pa se razbija avtomatizacija verza (in literarne umetnosti sploh).

Z gledišča ekvivalentizacije pa lahko zdaj na tem metstu že tudi na novo opredelimo formo literarnega dela, se pravi potekanje, spreminjanje odnosa med podrejšim načelom in podrejenim gradivom: »Forma je neprestano izrabljanje (ustanovka) različnih ekvivalentov, ki povečuje dinamizem.« (PPJ, stran 50–51.)

Pojav ekvivalentnosti najdemo tudi pri metru kot najpomembnejši ritmični komponenti verza. Pri metru svobodnega verza imamo opraviti z metričnim impulzom: meter ni dan sistemsko, temveč le v obliki impulza, sledi, možnosti za realizacijo dinamične priprave.

Ekvivalentnost pa nastopa tudi pri drugih ritmičnih komponentah, npr. pri rimi (oddaljene rime; nenatančne rime – to je take, pri katerih fonična – glasovna – ravnina ne sovpa z grafično – pisno – podobo ali pa ne sovpa data niti fonični ravnini v posameznih členih rime).

b) Beseda v verzu

3.0. Ritem kot konstruktivni princip verza si podreja in deformira vse ostale sestavne elemente verza, to pa so predvsem semantično-sintaktični elementi (besede in večji pomenski sklopi – sintagme, stavki). Ti elementi so v verzu podrejeni in deformirani, zato nimajo take vloge kot na primer v proznem sistemu, kjer – prav obratno kot v verzem – deformirajo ritem. Semantično-sintaktični odnosi so zato v verzem nizu glede na prozni niz kot nekakšna »semantičnost«, o čemer smo že govorili (2.1.). Drugi del knjige *Problem pesniškega jezika* je Tinjanov posvetil prav preučevanju te »semantičnosti« – se pravi deformirani, podrejeni vlogi besede v verzem nizu ter specifičnim spremembam, ki jih semantično-sintaktični odnosi doživijo zaradi podrejenosti in deformacije.

»Beseda nima enega samega določenega pomena... Abstrakcija »besede« se vsakokrat napolni drugače, odvisno od tistega leksičnega sistema, v katerem se znajde, in od funkcije, ki jo nosi vsaka govorna stihija. Beseda je nekakšen prečni prerez teh različnih leksičnih in funkcionalnih sistemov.« (PPJ, stran 77.)

Pomen besede se torej spreminja. Kljub temu pa lahko v nji odkrijemo nekatere stalne lastnosti, ki se ohranjajo zdaj bolj zdaj manj razločno.

Vsaka beseda ima osnovni pomen. To je tista lastnost, ki ohranja v besedi pri različnih rabah enotnost leksične kategorije. Torej lahko rečemo tudi narobe: enotnost leksične kategorije je v vsaki besedi, ki jo uporabimo v različnih besednih zvezah, ohranjena prav zaradi tega, ker ima beseda osnovni pomen.

Vsaka beseda ima poleg tega tudi drugotne pomene. Ti se pokažejo kot posebnost čisto določene leksične rabe na čisto določeni leksični ravnini. Ne-

kateri teh drugotnih pomenov so stalni, drugi pa spremenljivi, torej nimajo trdnosti in stalnosti osnovnih pomenov.

Že s pomočjo dosedanjih ugotovitev lahko opredelimo besedno dvojnost, ki nastopi, ker (nepravilno) ločujemo besedo v stavku in besedo zunaj stavka. Besede zunaj stavka (recimo v slovarju, kjer naj bi bila beseda čisto leksična, »beseda nasploh«) ni; zunaj stavka je le v drugačnih pogojih kakor v stavku. Torej je »besedni dualizem... delitev pomenov na dve temeljni vrsti – na osnovni pomen in na drugotne pomene«. (PPJ, stran 82.)

Povrnimo se spet k drugotnim pomenom. Stalna drugotna lastnost pomena je leksična obarvanost besede. To je posledica »pripadnosti (besede) temu ali onemu govornemu okolju.« (PPJ, stran 89.) »Vsaka beseda se obarva s tistim govornim okoljem, v katerem se predvsem uporablja.« (PPJ, stran 89.) Vendar pa leksično obarvanost spoznamo le zunaj dejavnosti, okoliščin in rab, za katere je značilna. To pomeni, da leksične obarvanosti ne moremo opaziti v okolju, v katerem se neka beseda pretežno ali izključno uporablja, temveč le v drugačnem okolju, kjer je ta beseda iztrgana iz običajne besedne rabe in kjer njena »tujost« izstopi prav zaradi luči, ki jo beseda sama meče na sosednje govorno gradivo in jo le-to hkrati meče nanjo. Novo govorno okolje asimilira besedno leksično obarvanost, posledica tega pa je, da se beseda z močno leksično obarvanostjo funkcionalno vključi v novo okolje. Funkcionalne zahteve določenega literarno umetniškega niza narekujejo izbor besed iz drugih, leksično obarvanih področij.

Tako stalne kot tudi spremenljive drugotne pomske lastnosti lahko zatemnijo, zabrišejo ali pa skoraj povsem iztisnejo osnovni pomen. Tedaj stopijo na njegovo mesto, vendar pa se tudi v tem primeru osnovna lastnost kaže per negationem.

3.1. Osnovna lastnost pomena se zabriše zaradi zunajpomenskih faktorjev. To pa so v glavnem ritmični faktorji. Besedo, ki smo jo dozdaj gledali zunaj njene vloge v verzem nizu, je zdaj treba preučiti znotraj verzega niza; ta »predstavlja cel sistem pogojev, ki po svoje vplivajo na osnovno in drugotne lastnosti pomena in na nastanek spremenljivih lastnosti«. (PPJ, stran 94.)

Na besedo v verzu vplivajo ritmični elementi in z njimi povezane lastnosti verza kot specifičnega sistema (enotnost in zbitost verzega niza, dinamizacija in sukcesivnost govornega gradiva).

Čim krajši vrstični nizi so v verzu, tem manj so samostojni in tem bolj med sabo povezani, tako ritmično kot sintaktično. Enotnost krajših nizov je večja, njihove meje pa zato manj občutimo kot meje daljših nizov. Pri teh so meje izredno intenzivirane. Nekoliko manj so intenzivirane meje znotraj nizov, ki razmejujejo posamične notranje razdelke niza (na primer periode). In prav na teh se kaže deformacija besede v največji meri.

Deformacija nastopi zaradi izpostavljenosti besede, njenega položaja na intenziviranih mestih, predvsem ob mejah na koncu ali začetku niza in znotraj niza. Čim bolj je meja intenzivirana, tem večja je deformacija besede. Zlasti velika je pri verzem prestopu (enjambementu) in njegovih modifikacijah znotraj niza (rejetih). Izredno močna pa je tudi pri maksimalno dinamizirani obliki verzega niza, pri svobodnem verzu, kjer pogosto celoten vrstični niz predstavlja ena sama beseda, kar bistveno poruši običajno semantično ravnotežje stavka in besede. To pa se kaže v posebnostih svobodnega verza.

Semantično izpostavljanje besed, ki ima namen okrepiti osnovne lastnosti pomena ali pa jih zabrisati, se pravi, vplivati na nastanek drugotnih in spremenljivih lastnosti na račun osnovnih, je povezano z ritmičnim izpostavljanjem – torej z izpostavljanjem besed na ritmično intenziviranih mestih. Ritem negativno ali pozitivno vpliva na semantiko besede v verzu – oba-krat pa se semantika deformira.

Po vsem povedanem lahko že natančneje definiramo »semantičnost« besede v verzju. Če upoštevamo ugotovitve o osnovni in drugotnih pomenskih lastnostih ter o njihovem odnosu do ritma, lahko zapišemo, da je »semantičnost« v verzju deformacija osnovnega pomena zaradi specifičnih ritmičnih vzrokov, pri čemer izstopijo drugotne pomenske lastnosti, in sicer tako stalne (na primer leksična obarvanost) kot tudi spremenljive.

Izpostavljanje besed na intenziviranih mestih (bodisi iz semantičnih bodisi iz ritmičnih vzrokov) je vzročno-posledično povezano z enotnostjo in zbitostjo verzne niza ter z dinamizacijo in sukcesivnostjo govornega gradiva. To pomeni, da vsi odnosi veljajo tudi v obratni smeri: vse našete lastnosti so v veliki meri odvisne od položaja besede na intenziviranih mestih. V verzju imamo opravka s tako imenovano »posebno semantično vrednostjo besede... glede na položaj« (PPJ, stran 121.) »Besede so znotraj verzne niza in enot v dosti močnejših in bližjih medsebojnih odnosih in zvezah kakor pa v navadnem govoru; moč teh zvez ni brez pomena za značaj semantike.« (PPJ, stran 121.)

Prav na teh notranjih verznihih odnosih in povezavah temelji uporaba tako imenovane »brezvsebinkosti« besede. »Brezvsebinkost« besede pomeni, da osnovni pomen prinaša izredno malo novega ali da sploh ni zvezan s splošnim »pomenom« – z ritmično-sintaktično enoto, katere člen je beseda. V takih primerih se posebno pokaže deformacijski vpliv enotnosti in zbitosti verzne niza in semantična vrednost besede v verzju glede na položaj, saj izstopijo drugotne in spremenljive pomenske lastnosti, intenzivirane na račun osnovnega pomena. Porušeno je semantično ravnotežje besede in ta dobi tako imenovani »navidezni«, »dozdevni« pomen – se »semaziologizira« (opomeni). »Semaziologizirane« besede imajo vrednost pomenskega ekvivalenta. To so običajno manj pomembne besede (vezniki, lastna imena) in zapolnjujejo semantične vrzeli v verzju. Pesnik jih ne izbira zaradi njihove semantike, temveč zaradi dinamično-ritmičnih zahtev verzne niza; ne izbira besed zaradi njih samih, temveč glede na druge, sosednje besede.

Spremenljive pomenske lastnosti pa morajo biti res le spremenljive, »navidezna« semantika mora ostati res le »navidezna«. Samo tedaj se v besedi vsaj delno ohrani osnovni pomen – četudi zatemnjen, zabrisan, oslabel. Če bi se osnovni pomen povsem zabrisal, bi beseda izgubila svojo moč (to se dogaja pri nerazumljivih besednih igrah in nepomenskem jeziku futuristov, daidaktov in tudi današnjih pesniških smeri).

Pri zabrisanju osnovnega pomena izstopijo predvsem spremenljive pomenske lastnosti. Te dajejo celim skupinam, v katerih nastopajo, nekakšen zlit »pomen«, ki je zunaj semantičnih zvez posamičnih členov skupine. Medsebojno ravnotežje osnovne in drugotnih pomenskih lastnosti se poruši tako zelo, da se osnovni pomen zabiše, iz spremenljivih pa nastane nekakšen nov osnovni pomen. Beseda dobi nov smisel. Ta proces pospešujejo zlasti oblikovni – grafično ali akustično predstavljeni – elementi besede (prefiksi, sufiksi in podobno).

Pri zabrisanju osnovnega pomena pa izstopi tudi stalna drugotna lastnost – leksična obarvanost besede. Verz dobi poseben leksični ton, ki se zaradi trdnosti in zbitosti razširi na cel niz. To je leksična tonalnost verza, ki se v nadaljnjem procesu razgrajevanja pesmi zaradi asimilacijskih tendenc poveča – ali pa oslabi. Leksična obarvanost interferira tudi s spremenljivimi pomenskimi lastnostmi, ki jih prav tako kot osnovne ne more povsem iztiniti.

Položaj pa se še zaplete, če se beseda hkrati nanaša na dva leksična niza in ima zato dva osnovna pomena (homonimi, kjer je enotnost leksične kategorije razbita). Tedaj v kontekstu pesmi izstopijo spremenljive lastnosti, ki se povežejo z drugo osnovno lastnostjo, se pravi, ne s tisto, ki je razvidna iz konteksta.

Največjo leksično obarvanost imajo tiste besede, katerih osnovni pomen je zabrisan ali pa ga sploh ni (nerazumljivi dialektizmi, tuja imena in podo-

bn). Ali kakor pravi Tinjanov: »... Moč leksične obarvanosti je v obratnem sorazmerju z močjo osnovne lastnosti.« (PPJ, stran 137).

3.2. V kakšnem odnosu pa so osnovne in drugotne pomenske lastnosti s predmetno in oblikovno stranjo besede?

Ta odnos je reverzibilen, obrnljiv, poteka torej v obeh smereh. Spremembe predmetnega in oblikovnega dela besede lahko povzročijo spremembo osnovnega pomena in vplivajo na nastanek stalnih in spremenljivih drugotnih pomenskih lastnosti. Poteka pa tudi obraten proces. V tej smeri delujeta dve lastnosti ritma: instrumentacija in rima. Instrumentacija temelji na zbitosti verzne niza, rima na njegovi enotnosti – obe pa učinkujeta na spremembo osnovnega pomena in nastanek sekundarnih pomenov, odtod pa na spremembo predmetnega in oblikovnega dela besede.

Pri definiciji instrumentacije se Tinjanov opira na opredelitev, ki jo je postavil Osip Brik v kratki študiji *Glavna ponavljanja (Zvukovye povtory, 1916–17)*. Povzema in modificira jo v naslednjem stavku: »Instrumentacija so skupine – ponavljanja, ki izstopajo na splošnem izgovornem (in akustičnem) ozadju.« (PPJ, stran 146). Taka definicija omogoča razumevanje instrumentacije kot tistih foničnih elementov, ki organizirajo in grupirajo govorno gradivo. Grupiranje s pomočjo instrumentacije poteka le po progresivni poti, kar instrumentacijsko združevanje v skupine loči od metričnega, ki poteka obojestransko, po progresivno-regresivni poti, pri čemer je odločujoče predvsem delovanje v progresivni smeri.

Pri instrumentaciji igrajo vlogo naslednji dejavniki: bližina in zbitost členov v ponovitvah; njihov odnos do metra; število glasov in njihov značaj v ponovitvah (ločimo popolno ponavljanje – geminacijo, in delno – reduplikacijo); kakovost glasov, kakor tudi njihov odnos do predmetne in oblikovne strani besede; in končno značaj besed, ki jih ponovitve zajemajo.

Tudi instrumentacija (kot druge ritmične komponente) večinoma ni dana kot izdelan, celovit sistem (se pravi v maksimalnih pogojih); pogosteje imamo le posamezne instrumentacijske impulze, ki dinamizirajo govorno gradivo (instrumentacija je dana v minimalnih pogojih). Ti impulzi so določeni ritmični ekvivalenti. Zanje je dovolj, če so dane najsplošnejše sledi fonetske sorodnosti posameznih glasov (primerjaj PPJ, opomba 37, stran 180).

Semantiko verzne besede deformira tudi rima. Prvi člen rime deluje v progresivni, drugi v regresivni smeri. Glavni dejavniki ritmične vloge rime v verzu so: njen odnos do metra in sintakse; bližina in zbitost rimanih členov; število rimanih členov; kvalitativni značaj besed, ki vstopajo v rimo, se pravi, ali rima zajema predmetno ali formalno plat rimanih besed ali pa sloni na njihovih medsebojnih kombinacijah.

Obe ritmični komponenti, instrumentacija in rima, deformirata semantiko v verzem nizu, ker rušita običajno razmerje med predmetnim in oblikovnim delom besede. V besedi zato izstopijo spremenljive pomenske lastnosti, ki zatemne osnovni pomen. Posledica je spremenjeno, novo razmerje predmetnega in oblikovnega dela besede, kar besedo dinamizira. Z dinamizacijo pa se razbija avtomatizem verzne niza.

Treba pa je opozoriti tudi na nevarnost pretirane dinamizacije s pomočjo instrumentacije in rime (kakor tudi drugih ritmičnih komponent). Pri stalno enakih postopkih instrumentacije in rima se namreč literarno delo in besedna umetnost nasploh avtomatizirata prav zaradi manirizma postopkov. Tu se pričinja pojav epigonstva v literaturi, ki ga Tinjanov razlaga v drugih spisih in s pomočjo diahroničnega preučevanja.

4.0. Vsi pojavi, o katerih smo govorili, so v knjigi Jurija Tinjanova *Problem pesniškega jezika* obravnavani kot bistveni pojavi verzne niza. Zato smo jih tudi skušali podrobneje prikazati in razložiti v luči ritma kot deformirajočega načela verza in semantike kot deformiranega verzne faktorja. Ob strani smo zato pustili nekatera vprašanja verza in literarnega dela še po-

sebej, ki jih tudi Tinjanov sam obravnava mimogrede, fragmentarno, nepopolno ali pogosto polemično (vprašanje emocionalne obarvanosti verza, vprašanja podobe, sižeja, kompozicije in časa v literarnem delu). Zanimarili smo tudi vprašanja, ki zasledujejo literaturo v njeni diahroniki in ki jih je Tinjanov reševal v poznejših spisih (vprašanja geneze, tradicije, evolucije in revolucije v literaturi in podobno). In končno smo se izognili še vprašanjem, ki zajemajo možnosti literarnega preučevanja in metodologijo literarne znanosti, saj so za knjigo *Problem pesniškega jezika* najbolj obrobne pomena.¹⁶ Zdi se, da je bila glavna naloga našega pisanja – problem deformacijskega spopadanja ritma in semantike v verzu – v dovoljšnji meri obsežna in da se je zato jasno izkazala temeljna specifična verzna niza kot konstrukta, sistema, samostojne umetniške strukture.

OPOMBE

¹Jurij Nikolajevič Tinjanov, ruski literarni teoretik, zgodovinar, kritik in pisec umetniške proze se je rodil leta 1894 v kraju Režica v vitebski guberniji (današnja Latvija), umrl pa leta 1943 v Moskvi. Z literarno teorijo se je ukvarjal od leta 1921, ko se je pridružil »Društvu za preučevanje pesniškega jezika« (*Opojaz*), in kmalu postal eden stebrov ruske »formalne šole«. V letih 1921–30 je predaval poglavja iz ruske poezije na leningrajskem literarnem inštitutu. Leta 1921 je izšla njegova prva samostojna knjiga *Dostojevski in Gogolj*, napisana 1919, leta 1924 pa temeljno delo *Problem pesniškega jezika*. Leta 1929 je izdal še zbornik 17 spisov predvsem literarnozgodovinskega značaja z naslovom *Arhaisti in novatorji*, ki je nastajal v letih 1919–28. Ukvarjal se je zlasti s preučevanjem ruske poezije 19. stoletja od Puškina, Kihelbekerja in Gribojedova do Tjutčeva in Nekrasova. Kot kritika ga je zanimala zlasti ruska simbolistična in futuristična poezija (Brjusov, Blok, Majakovski, Hlebnikov), pa tudi film. Vzporedno je od leta 1925, zlasti pa po letu 1930 pisal biografsko umetniško prozo, predvsem romane na osnovi literarnozgodovinskega gradiva (*Kjuhla*, 1925 – o Kihelbekerju, *Smrt Vazir-Muharja*, 1927–28, o Gribojedovu, *Puškin*, 1936, 1943). V SZ objavljajo zlasti njegovo literarno-umetniško delo in prevode Heineja. Poleg ponovne izdaje temeljnega dela *Problem pesniškega jezika* (1965) sta izšla še izbora razprav, člankov in kritik *Puškin in njegovi sodobniki* (1968) in *Poetika, literarna zgodovina, film* (1977).

²Posamične dele knjige *Problem pesniškega jezika* (*Problema stihotvornogo jazyka*) je avtor predaval pozimi 1923. leta v Društvu za preučevanje pesniškega jezika (*Opojaz*) in v Društvu za preučevanje besedne umetnosti pri Ruskem inštitutu za zgodovino umetnosti. Prvotni naslov knjige je bil *Problem verzne semantike*. V samostojni izdaji je prvič izšla leto pozneje (1924) pri založbi Academia v Leningradu, v seriji *Vprašanja poetike*. Druga izdaja knjige je bila fototipski natis izvirne izdaje iz leta 1924 (Haag 1963). Tretja izdaja s krajšimi opombami in nekaterimi literarno kritičnimi članki Tinjanova pa je izšla leta 1965 v Moskvi. Uporabljali smo predvsem to izdajo; iz nje so vsi navedki.

³Termin govor (reč) moramo razumeti pri Tinjanovu tako, kot ga je razumel švicarski lingvist Ferdinand de Saussure in kakor ga je za njim razumela vsa ruska »formalna šola«: govor (parole) je individualna realizacija jezikovnega sistema (langue), to je sklopa konvencij in norm, ki imajo nadindividualno vrednost, medtem ko individualno realizacijo teh norm in konvencij lahko sledimo v vsakem posamičnem primeru v govorno-artikulacijskem procesu.

⁴*Literarni razvoj* (*Literaturnaja evolucija, LE*), v knjigi *Arhaisti in novatorji*, W. Fink Verlag, München 1967, stran 42. Navedena študija o literarni evoluciji je v tej pre-fotografirani ruski izdaji iz leta 1929 natisnjena na straneh 30–47. Iz Münchenske izdaje navajamo tudi drugo pomembno študijo *Literarno dejstvo* (*Literaturnyj fakt, LF*), stran 5–29.

⁵Morda bi navedli le misel Tinjanova iz članka *Literarni razvoj*, ki govori o odnosu socialne realnosti in literature: »Literatura ima glede na socialno realnost *govorno funkcijo*« (stran 42).

⁶To dvojno povezanost literarnih elementov navznoter in navzven imenuje Tinjanov avtofunkcija in sinfunkcija (LE, stran 33); prva pogojuje drugo (LE, stran 34, 35). Naj navedemo samo nekaj misli o literarni funkciji, ki jo Tinjanov razvije predvsem v poznejših delih, za enega osrednjih pojmov preučevanja književnosti in jezika pa jo razglasi praški lingvistični krožek in češki strukturalni funkcionalizem (B. Havránek, V. Mathesius, J. Mukařovský, J. Kořinek, J. Vachek idr.). Konstruktivna funk-

cija je »soodvisnost vsakega elementa literarnega dela kot sistema z drugimi, potemtakem z vsem sistemom« (LE, stran 33). »Delo je sistem medsebojno povezanih faktorjev. Odnos vsakega faktorja z drugimi je njegova funkcija glede na celotni sistem.« (*Oda kot govorniška vrsta*, 1922; *Arhaisti in novatorji*, stran 48.) »Sistem literarnega niza je predvsem sistem funkcij literarnega niza, ki je v nenehnem medsebojnem odnosu z drugimi nizi.« (LE, stran 40).

Literarno funkcijo je mogoče preučevati sinhrono in diahrono. Tinjanov je vedno bolj poudarjal pomen diahronega preučevanja literarne funkcije in literature sploh. »Spreminjanje funkcije tega ali onega elementa, nastanek take ali drugačne nove funkcije pri formalnem elementu, povezuje le-tega s funkcijo – to so pomembna vprašanja literarne evolucije...« (LE, stran 40). »Evolucija konstruktivne funkcije poteka hitro. Evolucija literarne funkcije od dobe do dobe, evolucija funkcije vsega literarnega niza glede na sosednje nize pa cela stoletja.« (LE, stran 41).

⁷»Delo... dobi svojo literarno funkcijo prav zaradi te dominante,« piše Tinjanov v članku *Literarni razvoj* (stran 41). Problem dominante literarnega dela je razvil član »formalne šole« Boris Ejhenbaum, zlasti v svojem temeljnem delu *Melodika ruskega lirskega verza* (1922).

⁸Takšen konstruktivni princip literarnega dela omenja Tinjanov že v spisu *Oda kot govorniška vrsta* leto pred natisom *Problema pesniškega jezika*: »...Noben literarni sistem ne nastane s sodelovanjem vseh faktorjev, temveč zaradi prevladovanja, izdvajanja enega faktorja (ali skupine faktorjev), ki si funkcionalno podreja ostale in jim daje barvo.« (*Arhaisti in novatorji*, stran 48.)

⁹Besedici »potekanje« v zgornji formulaciji ne smemo pritikati časovnega odtenka; to je potekanje izven časa, kot čisto gibanje samo po sebi. Kar pa zadeva formo literarnega dela, moramo reči, da ji je največ prostora namenjal v svojih delih član »formalne šole« Viktor Šklovski. Zanj je bil to eden temeljnih pojmov literarne teorije. Funkcionalni odnos med (tradicionalno) vsebino in obliko je opisal takole: »Nova forma se ne pojavi, da bi izrazila novo vsebino, temveč da zamenja staro formo, ki je že izgubila svoj umetniški značaj.« (*Povezanost postopkov razgrajevanja sižeja s splošnimi stilnimi postopki*, 1919.) Šklovski je tudi razvil pojme razgrajevanja sižeja (razvrtyvanie siže) in postopka (priem).

¹⁰Avtomatizacija je tudi ključni termin »formalne šole«. Šklovski ji pravi tudi »kanonizacija«, ruski formalisti pa jo preučujejo zlasti na problematiki literarnih vrst. Tinjanov v *Literarnem dejstvu* piše: »V dobi razpadanja določene vrste se ta iz središča preseli na obrobje, iz literarnih drobnjav, zakotij in nižav pa stopi na njeno središčno mesto nov pojav.« (Stran 9.)

¹¹Taka definicija literature ima daljnosežne posledice tudi za njeno preučevanje. Prvi problem »formalne šole« je bil razmejiti literarno govorno konstrukcijo od drugih konstrukcij, se pravi, umetniški govor ločiti od občevalnega. Iz posebnosti literarne govorne konstrukcije so izhajale znane definicije predmeta literarne vede. Boris Ejhenbaum: »...Predmet znanosti o književnosti kot taki mora biti preučevanje specifičnih lastnosti književnega gradiva, ki le-to ločujejo od vsakršnega drugega gradiva...« (*Teorija »formalne metod«, 1925.*) Roman Jakobson: »Predmet znanosti o književnosti ni književnost, temveč literarnost, to je tisto, kar napravi določeno literarno delo za literarno delo.« (*Najnovjša ruska poezija*, 1921.)

¹²Lahko pa na tem mestu navedemo še nekaj misli Tinjanova o literarni evoluciji. Zanj je ta revolucionarno menjavanje literarnih sistemov. Kakor je Tinjanov že literarni sistem nekega časovnega obdobja primerjal z revolucionarnim vrenjem (v spisu *Puškin in Tjutčev* iz leta 1923: »Že davno je pojem enotne literarne dobe odstopil mesto pojmu zapletene in razvejene dobe, v kateri poteka skriven in odprj boj med različnimi literarnimi smermi«), tako je tudi literarno evolucijo gledal revolucionarno dinamično. »Ko govorimo o »literarni tradiciji« ali »prevzemanju«, si navadno predstavljamo nekakšno premico, ki povezuje mlajšega predstavnika določene literarne veje s starejšim. Toda stvar je dosti bolj zapletena. Nimamo opravka z nadaljevanjem premice, prej bi lahko govorili o odstopanju, odboju od določene točke – o boju. Glede na predstavnike druge veje, druge tradicije takega boja ni: ti se preprosto obidejo, zanikajo ali spostojejo, proti njim se uporablja le dejstvo lastnega obstoja.« (*Dostojevski in Gogolj*, 1921, *Arhaisti in novatorji*, stran 412.) »...Vsako literarno prevzemanje je predvsem boj, razbijanje stare celote in nova izgradnja starih elementov.« (Isto, stran 413.) »Govoriti o prevzemanju se da le pri pojavih šole, epigonstva, ne pa pri pojavih literarne evolucije, katere načelo je – boj in zamenjava.« (LE, stran 10–11.) »Ne enakomerna evolucija, temveč skok, ne razvoj, temveč zamenjava.« (isto, stran 6). Tako pride Tinjanov do definicije literature z vidika razvijajočega se literarnega sistema: »Literatura je pretrgano evolucionirajoč niz.« (LE, stran 29.) »Če rečemo, da je evolucija spreminjanje soodnosov med členi sistema, to je, spreminjanje funkcij in formalnih elementov, se evolucija pokaže kot »zamenjava« sistemov.« (LE, stran 46.) Podobnih misli je

tudi Šklovski: »... Vsaka literarna šola je revolucija, nekaj kot pojav novega razreda...« (Rozanov, 1921.)

¹³To misel potrjuje tudi Ejhenbaum: »...Nepopolno motivirana umetnost ali umetnost, ki namerno ignorira motivacijo in razkriva konstrukcijo, je najprimernejše gradivo (literarnega preučevanja).« (Teorija »formalne metode«.) Pojem motivacije, pa tudi vse temeljne pojme formalistične literarne teorije in zgodovine razlaga Boris Tomaševski v knjigi *Teorija književnosti, poetika* (1925).

¹⁴Trditve lahko potrdimo še z dvema navedkoma iz dveh drugih daljših razprav Jurija Tinjanova. V razpravi *Verzne oblike pri Nekrasovu* (1928) pravi: »Verzi se ne razlikujejo od proze po imanentnih lastnostih, temveč po zadanem nizu, ključu. To ustvarja globoko razliko med obema oblikama; pomen besed se v poeziji modificira zaradi zvočnosti (glasovne forme), v prozi pa je zvočnost (glasovna forma) besed modificirana zaradi njihovega pomena.« (Arhaisti in novatorji, stran 408–409.) V razpravi *O kompoziciji Jevgenija Onjegina* (1921–1922) pa piše: »Deformacija zvočnosti zaradi pomena – to je konstruktivno načelo proze; deformacija pomena zaradi zvočnosti – pa konstruktivno načelo poezije. Delno spreminjanje medsebojnega odnosa teh dveh elementov – je spremenljivi faktor tako proze kot poezije... Zaradi tega sta proza in poezija – zaprti semantični kategoriji; prozni pomen je vedno drugačen od pesniškega; s tem se sklada dejstvo, da sta tudi sintaksa in sama leksika poezije in proze bistveno drugačni.« (Nav. po knjigi *Poetika, literarna zgodovina, film*, stran 55.) Te misli niso pomembne le za preučevanje verzne, temveč tudi za raziskavo proznega sistema.

¹⁵Termin naravnost (ustanovka) je v literarni teoriji pomensko večplasten. Za naše razumevanje sta bistvena dva pomena. Prvič je to govorna funkcija literarnega sistema ali niza, to je tista specifičnost, po kateri se ta sistem ali niz loči od drugih sistemov in nizov. To potrjuje članek *Literarni razvoj*: »Če izločimo iz besede »naravnost« teleološki, smerni odtonek, »namero«, postane »naravnost« literarnega dela (niza) njegova govorna funkcija, odnos literarnega dela do socialne realnosti... Pojem »naravnosti« govorne funkcije se nanaša na literarni niz ali literarni sistem, ne pa na posamično delo. Posamično delo je treba povezati z literarnim nizom, preden lahko govorimo o njegovi naravnosti.« (Strani 43, 44–45.) Drugič pa je naravnost »ustvarjalna avtorska namera« (PPJ, stran 42); ta se ostvari v tistem elementu literarnega dela, ki mu pravimo dominanta – četudi spet ni samo to: »Naravnost ni le dominantna dela (ali zvrsti), ki funkcionalno določa podrejene faktorje; je tudi funkcija dela (ali zvrsti) glede na najbližji zunajliterarni govorni niz.« (Oda kot govorniška vrsta, Arhaisti in novatorji, stran 49–50.)

¹⁶Ta vprašanja je Tinjanov naštel v programskem spisu *Problemi preučevanja književnosti in jezika* (1928, skupaj z Romanom Jakobsonom). Program naznanja konec formalističnega gibanja kot literarnoteoretične šole.

VIRI

Problema stihotvornogo jazyka, fototipska izdaja knjige iz leta 1924, Hague, 1963, 138 strani (v seriji »Slavistic Printings and Reprintings«, št. 47).

Problema stihotvornogo jazyka, stat'i, »Sovetskij pisatel'«, Moskva, 1965, 301 stran.

Arhaisty i novatory, fototipska izdaja knjige iz leta 1929, Wilhelm Fink Verlag, München, 1967, 595 strani (v seriji »Slavische Propyläen«, št. 31).

Poetika, istorija literatury, kino, »Nauka«, Moskva, 1977, 574 strani.