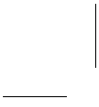


**VII**  
**Jezikovne analize**



## ERJAVEC MED UMETNOSTJO IN ZNANOSTJO

Nobena skrivnost ni, da so z znanstvenim in poljudnoznanstvenim jezikom v naravoslovju, pa tudi drugih vedah, danes povezane precejšnje komunikacijske težave. Težav z njim nimajo samo bralci, zavedajo se jih tudi raziskovalci sami. Razprava skuša osvetliti zgodovinska in filozofska ozadja, ki so pripeljala do danes prevladujoče in zgodovinsko prav nič naključne oblike znanstvenega in poljudnoznanstvenega jezika, hkrati pa s podrobno analizo besedil v Erjavčevih *Domačih in tujih živali v podobah* želi opozoriti, da je vsako besedilo treba in ga je tudi mogoče razumeti le v njegovih enkratnih zgodovinskih okoliščinah. Erjavčeve »podobe živali« so s svojim »sprehajanjem« med umetnostjo in znanostjo tako nerazločljivo povezane s prebujenim samozavedanjem Slovencev v 19. stoletju.

slogovni razvoj, besediloslovje, zvrstnost, naravoslovje, zgodovina, filozofija

It is no secret that there are a number of problematic communicative issues connected with scientific and popular scientific language in the natural sciences and other disciplines; these problems are faced not only by readers but also researchers themselves. This discussion throws light on the historical and philosophical background to today's prevailing and historically non-coincidental form of scientific and popular scientific language, while at the same time, through a close analysis of the texts in Erjavec's *Domače in tuje živali v podobah*, drawing attention to the fact that each text can only be understood in and should thus be dealt with in its unique historical context. Erjavec's "animal images" that "stroll" between art and science are inextricably linked with the awakening self-awareness of Slovenes in the 19th century.

stylistic development, text linguistics, genre, natural science, history, philosophy

Razprava<sup>1</sup> sodi v sklop kritičnega raziskovanja razvoja znanstvenega in poljudnoznanstvenega jezika v naravoslovju na Slovenskem oziroma jezika v naravoslovnih znanostih, saj so njegove uresničitve v zgodovinskem razvoju in v sodobnosti zelo različne (pri tem je treba opozoriti, da med znanstvenim in poljudnoznanstvenim jezikom ne obstaja ostra ločnica). Vendar pa so s tem jezikom kot bolj ali manj z vsakim znanstvenim jezikom danes povezane precejšnje

<sup>1</sup> Daljšo različico razprave z istim naslovom sem objavil leta 2005 v svoji knjigi *Jezik med umetnostjo in znanostjo: slogovne razprave*. Potrepljivemu bralcu priporočam v branje predvsem njen prvi del, ki je v pričujoči različici precej skrajšan. Več o duhovnih ozadjih je mogoče prebrati v navedeni literaturi.

komunikacijske težave. Težave z njim nimajo samo bralci, zavedajo se jih tudi raziskovalci sami (na primer Rees 2003: 99–100).

Lepo ga ponazarja skrajno »tehnični« del besedila iz povzetka članka *Upad populacije in sprememba rabe tal v lovnem habitatu rjavega srakoperja Lanius collurio v Šturmovcih (SV Slovenija)*, ki ga je v glasilu *Acrocephalus* objavil Damijan Denac (2003: 102):

Izginjanje travnikov zaradi intenzivnega kmetijstva in zaraščanja, kot posledica opuščanja tradicionalne košnje, sta glavna vzroka zmanjšanja populacije rjavega srakoperja v Šturmovcih. Ker je rjavi srakoper indikatorska vrsta kulturne krajine, pomeni zmanjšanje njegove populacije splošno siromašenje biodiverzitete v Šturmovcih.

»Tehničnost« take jezikovne oblikovanosti je približna, žargonska oznaka za samostalniškost jezikovnega izraza. Halliday (2004) je v knjigi *Writing Science: Literacy and Discursive Power* ta postopek oblikovanja imenoval gramatična metafora: v njej samostalniki zamenjujejo predvsem glagole, pa tudi pridevnike, prislove in celo različne besedne zveze. Eden od pionirjev take retorične strukture je bil Newton, ki jo je uporabljal pri svojem racionalnem argumentiranju: »Zaradi starosti se svetloba v očesu ne bo dovolj lomila in se zaradi pomanjkanja zadostnega loma zato tudi ne bo zbirala na očesnem ozadju, ampak nekje za njim.« (Optika, 1704.) Kaj se je zgodilo? Proces »lomljenja« svetlobe je najprej konstruiran kot glagol, ki gramatično pomeni prototipsko uresničitev procesa, potem pa je preoblikovan v samostalniško obliko, samostalnik pa je prototipska uresničitev stvari oziroma predmeta. Halliday trdi, da sta strokovni slovar in nominalizirana gramatika dva vidika enega samega semiotičnega procesa, in sicer oblikovanja strokovnega diskurza v točno določenem zgodovinskem obdobju, ko se je zahodna znanost semiotično uresničila z rojstvom gramatične metafore. Pomenljiva posledica posamostaljenja je, da pojave konstruira, kot da bi ti bili predmeti, nekaj, kar se v času ne spreminja, medtem ko vsakdanji »materni jezik« zdravorazumskega védenja konstruira resničnost kot uravnoteženo napetost med predmeti in procesi. Novoveška znanost se je rodila iz združitve objektivnega, popolnoma neosebnega empiričnega védenja, do katerega pridemo s pomočjo eksperimenta in matematike (Galilei, Newton), ta združitev pa je temeljila na descartesovski temeljni delitvi na človekov razum oziroma um in materijo, na *res cogitans* in *res extensa*. Descartes je med *res extensa* uvrstil tudi živali in rastline in ker se je naravoslovje zanimalo samo za *res extensa*, je znanost celo živali in rastline začela pojmovati kot stroje. Tudi vedénje nežive narave so določali samo materialni vzroki. Znanost je začela tudi človeka gledati kot stroj: njegov um je bil od zdaj naprej določen z zakoni fizike in kemije (Heisenberg 2000: 40–42). V tem zgodovinskem obdobju se je rodila klasična fizika in njeni koncepti, človekov odnos do narave pa se je iz kontemplativnega spremenil v pragmatičnega, po katerem je moralo védenje prinašati čim bolj neposredno korist. Znanost si je podvrgla materialni svet, toda postajala je vedno bolj odtujena in dehumanizirajoča,

ali kot pišeta fizik, kemik in nobelovec Prigogine in Stengers v knjigi *Order out of Chaos: man's new dialog with nature* (Red iz kaosa: človekov nov dialog z naravo – odlomek navajam po Halliday 2004: 2–3):

Znanost je začela uspešen dialog z naravo. Vendar je bil prvi rezultat tega dialoga odkritje nemega sveta. To je paradoks klasične znanosti. Človeku je razkrila mrtvo, trpno naravo, naravo, ki se obnaša kot programirani avtomat. Tak dialog z naravo je človeka osamil od narave, namesto da bi mu jo približal. Zmagoslavje človekovega razuma se je spremenilo v žalostno resnico. Zdelo se je, da je znanost razvrednotila vse, česar se je dotaknila.

Odtujenost in dehumanizirajočnost novoveške znanosti sta pojava metafizične resnice novoveškega sveta, ki se kaže v popredmetenju vsega življenja (podrobneje o tem v Sajovic 2005: 189–201).

Vprašanje, ki si ga moramo na začetku razprave zastaviti, je sledeče: Kje vse in na kakšne načine se razvidno kaže čista bit oziroma skrivnostna resnica življenja, torej tista resnica, ki jo metafizična resnica novoveškega sveta ves čas prikriva? Odgovor je že dolgo časa znan – najbolj odlikovano, čeprav ne edino mesto razkrievanja biti je umetnost. Naslov razpravljanja *Erjavec med umetnostjo in znanostjo* ni neobvezna, naključna domislica. Fran Levec je napisal, da pri Erjavčevih naravoslovnih besedilih težko potegneš mejo, »kjer jenjava prirodopis in kje se začenja leposlovje«, Marko Aljančič (1986–1987: 326) pa celo, da so »Erjavčeve Živali več kot zgolj poljudna zoologija«, so »marveč predvsem leposlovje«. Spregovoriti moramo torej posebej o umetnosti. Ivan Bele je leta 1890 v *Ljubljanskem zvonu* (547–557) zapisal:

Živali v podobah so umotvor brez tekmeca. [...] In vendar sta si [...] Erjavec in Buffon najpodobnejša; zakaj vse druge knjige, s katerimi ga primerjajo, vse so ali popularno vednostne brez ozira na etiko, ali pa, kakor Michelet, fantastiške in sentimentalne v prirodni svoji filozofiji. – Erjavčeve 'Živali' so kakor znano, tudi pravi besedni zaklad slovenskega naroda. Preštel sem in našel v opisu jazbeca 152 raznih samostalnikov, 95 pridevnikov in 136 glagolov, tedaj 383 samo raznih imen – pa kakšnih! Take besede poznajo samo še stari možje, ki jih jemlo drugo za drugo s seboj v tihi grob. Zaradi primere sem preštel tudi v Buffonovem opisu kukavice, ki pa je za petino daljši od 'jazbeca', dotične besede in naštel 162 samostalnikov, ki pa v nekoliko pojmovno spadajo k svojim glagolom, 52 pridevnikov in 94 glagolov, skupaj 308 raznih imen, gotovo tudi lepo število – naj te številke govore. (Aljančič 1986–1987: 326.)

Citat je pomemben zato, ker kaže Beletove predstave o naravoslovnem pisanju na splošno in o naravoslovju samem, ki so očitno prevladovale v slovenski družbi v 19. stoletju in kasneje, in po katerih naravoslovja ne bi smeli ločevati od humanistike oziroma umetnosti. To kaže tudi odlomek iz prispevka Pavla Grošlja *Prirodoznanska prizadevanja med Slovenci* iz naravoslovne revije *Proteus* (1940, 172–173):

Humanistični ideali preporodne dobe so nam svetili skozi vse naše mrakove in jasnine in tudi danes še niso izgubili lepote in bleska. Sedaj pa je prišel čas, da humanističnim idealom, ki so nam bili v narodni stiski v toliko pobudo in uteho, pridružimo ideale prirodoznanstva. Ne kot njihovo nasprotje, temveč kot njihovo izpopolnitev, ne kot cepitev duhov, temveč kot sintezo *srca* in *duha*, ki naj vodita nas in domovino v lepšo bodočnost.

Za naše razpravljanje o umetnostnem vidiku Erjavčevih *Domačih in tujih živali v podobah* je še pomembnejše dvojje – Beletova izredna in nenavadna prevzetost nad Erjavčevim »umotvorom brez tekmeca«, ki doseže svoj vrh v zavesti o posebni in na neki način neponovljivi vrednosti njegovega jezika. Ta zavest se, kot kaže Aljančičevo besedilo, ohranja pri življenju še danes, ko, kot trdi Aljančič (1986–1987: 326), »marsikatera trditev ne velja več«. Če smo ugotovili, da je jezik novoveške znanosti reducirani jezik in da konstruira resničnost kot zgradbo predmetov, da je semiotična uresničitev novoveške znanosti, za katero vsa resničnost obstaja na reducirani, metafizični način, samo v svoji predmetnosti in v formalno pravilnem, ki nikoli ne moreta zaobjeti bitnostne polnosti resničnosti, potem nam Beletova predstavitev razmerij med samostalniki, pridevniki in glagoli v Erjavčevem opisu jazbeca – samostalnikov je le za malenkost več kot glagolov –, ki tudi empirično potrjuje njegovo prevzetost in očaranost nad Erjavčevim jezikom, razkriva, da imamo v Erjavčevih *Živalih* opraviti z drugačnim jezikom, jezikom, ki je nadvse raznolik, poln in posebej opazen. Prav opaznost oziroma razvidnost jezika – ali kot je zapisal na primer Mukařovsky (1986: 51–52), »osredotočenost pozornosti na izraz v vsej njegovi raznolikosti« –, pa je značilna za umetnostna besedila.

Opaznost oziroma razvidnost jezika, ki odlikuje Erjavčeva živalska besedila, je predvsem značilnost umetnostnih besedil. Ob tako pomembnem dejstvu je mogoče spregledati, da »marsikatera trditev ne velja več«. Roman Jakobson (1989: 178) je to misel jezikoslovno izrazil v trditvi, da prevlada poetske funkcije (drugo ime za razvidnost jezika) nad referencialno v besedilih ne zabriše reference, naredi jo le dvoumno. Razvidnost jezika na neki še ne popolnoma pojasnjen način relativizira spoznanja, trditve oziroma ideje, saj prav zaradi razvidnosti jezika »izgubijo« svojo absolutno vrednost. Vprašanje, ki se zastavlja, je, kakšen pomen ima pravzaprav razvidnost jezika pri razkrivanju biti vsega bivajočega kot bivajočega v umetnostnih besedilih.

Najbolj primerno je, da začnemo odgovor iskati pri Heglu, ki je v *Predavanjih o estetiki* umetnost opredelil kot čutno spoznavanje resnice oziroma čutno svétenje ideje, kar pomeni, da je vsebina umetnosti »ideja«, njena forma pa »čutno oblikovanje« (Pirjevec 1991: 56). Vendar je tudi zapisal: »Mi umetnosti nimamo več za najvišjo obliko, v kateri se uresničuje resnica« (Hegel 1970/1: 104), ta je namreč filozofija oziroma znanost. Predmet umetnosti in filozofije oziroma znanosti je ista resnica, »absolutna ideja«, ki »je bit, neminljivo življenje, sebe vedoča resnica in je vsa resnica« (Pirjevec 1979: 621). Za razumsko stvaritev absolutne ideje je Hegel

(1998: 61) moral žrtvovati najbolj izvorno človeško izkušnjo, čutno zagotovost, ki jo je imenoval čista bit, oziroma, kot bi dejal Pirjevec (1991: 199), gotovost čutnega vtisa, ki o tem, kar ve, izreka samo: *je*. Heglova razumska stvaritev absolutne ideje s tako čisto bitjo brez kakršnihkoli določil nima kaj početi, saj je sploh ne more misliti (Pirjevec 1991: 199). Za Hegla umetnost tako ni več najvišja oblika, v kateri se uresničuje resnica oziroma absolutna ideja, saj je tej resnici čutnost umetniškega dela samo ovira na poti k samouresničitvi. Vendar Hegel (1970, 1: 105) sam tudi trdi, da se bo umetnost razvijala še naprej in pri tem tudi celo izpopolnjevala. Toda kako naj to razumemo?

Po odgovor se moramo zateči k Heglovi konstrukciji zgodovine umetnosti, ki jo zaznamujejo tri oblike umetnosti – simbolična, klasična in romantična. Na njenem začetku je simbolična umetnost, v kateri je čutnost močnejša od ideje; v klasični umetnosti grške antike se obe sestavini popolnoma uravnovesita in prav zanjo velja definicija umetnosti kot čutnega svätenja ideje, v romantični umetnosti pa se ideja in čutnost nepreklicno razločita: na eni strani je ideja, ki se iz zunanje resničnosti in čutnosti povrne k sami sebi, na drugi pa zunanja, samo še empirična resničnost, za katero ideji ni nič več mar, je za idejo brez vrednosti in je do ideje ravnodušna (Hegel 1970, 2: 222–223, 230–231). Hegel (1970, 1: 79) to nepreklicno razločitev opiše v izredno pomembnem stavku: »Romantična oblika umetnosti zopet ukinja popolno enotnost ideje in njene realnosti in se vrača, čeprav *na višji način* (poudaril pisec) – k tisti razliki in nasprotju obeh strani, ki sta v simbolični umetnosti ostali nepreseženi.«

Heglova konstrukcija zgodovine umetnosti je »napisana s stališča duha« (absolutne ideje), »ki se je že vrnil k sebi in je že iz sebe iztisnil vso naravo in čutnost kot nekaj izčrpanega in izpraznjenega« (Pirjevec 1991: 70). Zato po Pirjevčevi misli (1991: 70) konstrukcije zgodovine umetnosti ne smemo naivno razumeti kot opis realnega zgodovinskega dogajanja, ampak jo moramo »misliti hkrati s temeljno definicijo umetnosti«, to pa pomeni, da moramo »načelno definicijo ‘raztegniti’ v diahroni prerez, zgodovinsko ‘konstrukcijo’ pa ‘komprimirati’«.

Zdaj šele je mogoče kolikor toliko jasno zapisati, da je umetnost lahko samo prostor razkrivanja metafizičnosti absolutne ideje in da se v umetnosti bit in ideja razdvajata, s čimer se uveljavlja ontološka diferenca oziroma razlika: ideja v umetnosti postane le bivajoče med bivajočimi, bit pa sploh ni nikakršno bivajoče, ampak je samo tisti *je* na slehernem bivajočem, ali če s vrnemo k Heglu, bit je samo še čista bit (Pirjevec 1979: 654).

Vse to nas postavlja pred težavno nalogo, kako sploh raziskovati umetniškost Erjavčevih besedil, saj znanosti umetniškost, ki ni nič bivajočega, očitno sploh ni in ne more biti dostopna (Pirjevec 1991: 35). Še več, znanstveno raziskovanje lahko celo zanika umetniškost samo, in to takrat, »kadar hoče eksplicirati implicitne ideje, individualno psihološke ter ekonomsko socialne determinante, skrite stilistične, ideološke in druge podzavestne strukture kot pravo resnico umetnosti. S takim

postopkom hoče znanost 'prisiliti' umetnost, da bi bila to, kar sploh ni, *namreč čutno svétenje ideje*. Ker pa je *čutno svétenje ideje* konec umetnosti [...], je takšno znanstveno raziskovanje pravzaprav prikrivanje tega konca [...]

« (Pirjevec 1991: 35–36). Pirjevčev sklep je, da se znanosti ni treba truditi, »da bi izluščila idejo iz objema čutnega medija, da implicitnost spreminja v eksplicitnost, marveč se mora vprašati, kaj sploh ta implicitnost pomeni«. Pomembno je misliti in opisovati razliko med čutnostjo in idejo, »takšno mišljenje in opisovanje« pa – kot pravi Pirjevec drugje (1991: 43) – »seveda nista znanost na način eksaktnih disciplin«.

Heglova, Heideggerjeva in Pirjevčeva spoznanja – pri tem ne smemo pozabiti tudi na dognanja jezikoslovne misli – prepričljivo dokazujejo, da je umetniška dela mogoče ustrezno dojeti le v vsej njihovi celovitosti in da ima pri tem čutno »gradivo«, torej tudi jezik v svoji besedilnosti, zaradi svoje posebne razvidnosti odločilni pomen. Najprimerneje in najnazorneje je, če začnemo z besedilom, ki je namenjeno predstavitvi vrana ali krokarja (Erjavec 1870: 142–146). Pozornost bomo usmerili v tisti del besedila, v katerem se opis krokarjevih vedenjskih značilnosti (144) prevesi v zgodbo o udomačenem krokarju na zagrebški realki (144–146). Opis se glasi takole:

Iz gnjezda uzet mladič se hitro udomači in postane tako krotak, kakor malo kateri ptič. Človeka kratkocasi s svojim smešno modrim vedenjem, časih mu pa tudi preseda zarad svoje hudomušnosti, zlasti pa zarad tatinskega nagnjenja. Kedar je kaj malopridnega storil, stopi v stran, dela se nevednega in drži se nedolžno kakor pišče. Neznano je radoveden, vse ga zanima, povsod mora biti zraven. Starejši ko je, bolj je moder, vsak dan se kaj novega nauči. Navadi se izgovarjati besede in sploh posnemati druge glasove. Nauči se kukurikati kakor petelin, guče kakor golob, kavdra kakor puran, hrka in pokašljeje kakor star človek itd.

Posebej je treba poudariti, da v odlomku niso opisane vedenjske značilnosti posameznega, določenega krokarja, ampak krokarja nasploh. Omenjene značilnosti bistveno določajo krokarja kot vrsto ter kot take predstavljajo bistvo ali heglovsko rečeno idejo krokarja. Z bistvi oziroma zakonitostmi se ukvarjajo znanosti, in sicer tako, da na podlagi primerjanja raznolikih posameznih pojavov določijo, v resnici pa izločijo tiste skupne splošne značilnosti, ki naj bi veljale za vse pojave na enak način. Znanosti predstavljajo bistva z besedili, za katera je značilen opisni vzorec (o opisnem besedilnem vzorcu glej več Brinker 2001: 65–69 ter Heinemann, Viehweger 1991: 244–248). Tu naj opozorim na jezikovno lastnost, ki je posebej značilna za opise splošnih značilnosti oziroma bitev – na habitualnost glagolskih dejanj (Lyons 1979: 716): glagoli v opisu ne zaznamujejo enkratnih dejanj, ampak brezčasna, ponavljajoča se dejanja.

V kakšni zvezi je navedeni opis krokarjevih vedenjskih značilnosti s sledečo zgodbo o udomačenem krokarju na zagrebški realki? Je zgodba le čutna ponazoritev bistvenih značilnosti krokarja ali pomeni še kaj več? Prvega ni mogoče popolnoma izključiti, saj se marsikatera značilnost v opisu skoraj z istimi besedami ponovi tudi v zgodbi sami. Tako se opis začne s povedjo »Iz gnjezda uzet mladič se hitro



udomači in postane tako krotak, kakor malo kateri ptič«, zgodba pa s povedjo »Na zagrebškej realki smo imeli popolnoma udomačenega krokarja«, poved iz opisa »Neznano je radoveden, vse ga zanima, povsod mora biti zraven« lahko primerjamo z retorično oblikovano povedjo v zgodbi »Vse ga je zanimalo, vsak košček papirja je obrnil, vsako krpo je raztrgal, v vsako luknjo, v vsako razpoko je vtikal kljun, prav kakor zvedavo dete«, tatinsko nagnjenje je še posebej slikovito in tudi umetelno predstavljeno: »Kakor vsi njegovega rodu je bil tudi on zaljubljen v vse, kar se je svetilo, bodi-si krajcar ali steklo, nož ali škarje, vse je odnesel na streho za dimnik ali pa je zunaj kje zakopal. Ako je le mogel, zmuzal se je skozi odprto okno v kako sobo, in če nikogar ni bilo notri, gospodaril je, da je bilo groza.« Da ne naštevamo vseh bolj ali manj prikupnih hudomušnosti, ki si jih je krokar z realke privoščil z dijaki, meščani in živalmi in s katerimi »je vsem ljudem delal veliko zabave«.

Vendar nas branje Erjavčevega besedila prepričuje tudi o nasprotnem, da zgodba o krokarju ni le razmeroma prijetna in neproblematična čutna ponazoritev bistva krokarja, do katerega se je prikopala znanost, ampak da je v njej ubesedeno še nekaj več, in sicer tragična življenjska usoda krokarja kot živega in neponovljivega bitja. Na to nas opozarjata že pomen in posebna oblikovanost povedi na samem začetku zgodbe: »Nosil je zvonec okoli vratu in je užival popolno svobodo, hodil in letal je, kamor je hotel.« Posebej moramo biti pozorni na pripovedovalčevo dvojno, sinonimno ubeseditev krokarjeve svobode: najprej je omenjena eksplicitno – »užival je popolno svobodo« – takoj nato pa še v čutni obliki, z opisom dejanj – »hodil in letal je, kamor je hotel«. Vendar krokar prav v tem hotenju po popolni svobodi doživi življenjski poraz in tragični konec, ki ga je Erjavce opisal z naslednjimi besedami (145–146):

Kakor vsi njegovega rodu je bil tudi on zaljubljen v vse, kar se je svetilo, bodi-si krajcar ali steklo, nož ali škarje, vse je odnesel na streho za dimnik ali pa je zunaj kje zakopal. Ako je le mogel, zmuzal se je skozi odprto okno v kako sobo, in če nikogar ni bilo notri, gospodaril je, da je bilo groza.

Ta strast mu je bila tudi v pogubo. Na-nj je namreč letel sum – ali po pravici ali po krivici, se še dandenes ne vé, – da je pri sosedu iz sobe ukradel zlato uro. S to ovado mu je bila pisana sodba, da mora iz realke. Dobil je družega gospodarja na drugem koncu mesta. No da mu ne bi uhajal nazaj, pristrigel mu je perotnice. Ali vendar je pogosto skušal uiti, po cesti je skakljal nazaj proti realki, kjer se mu je dobro godilo, kjer je imel dosti zabave, kjer je zakopaval kruh in meso – pri novem gospodarji so ga pa pitali z repnimi olupki. O sramota! Gospodu to uhajanje ni bilo po volji, privezal je siromaka h kolu. Ta nova sramota ga je dela popolnoma v nič. On, ki je poprej bil ljubljeneц vsega mesta, ki je letal, kamor je hotel, je sedaj s pristriženimi perotnicami kakor največi hudodelec h kolu privezan! Ni ga bilo več poznati. Čemeren je sedel in žalostno gledal pred se - prava podoba minule slave. Prešla mu je vsa dobra volja, vsa zabavljivost; repni olupki so mu pregnali vse muhe.

Necega dné se mu je posrečilo, da se je odtrgal. Za toliko sramoto, za tako ponižanje se je hotel maščevati. Ukradel se je na vrt in je jel pred nekoliko dnevi posajeno salato

srdito ruvati in metati iz gredic. Vrtnar ga zasači pri delu, jeza prime moža, s palico udari po njem in ga ubije.

Zaključni del zgodbe je oblikovan po klasičnem pripovednem vzorcu (primerjaj Brinker 2001: 69; Heinemann, Viehweger 1991: 241–244), za katerega naj bi bile značilni zaplet, razplet in pripovedovalčevo presojanja dogodkov, sestavni del takega vzorca pa naj bi bila tudi morala, nauk pripovedi. Z zapletom in razpletom v naši zgodbi ni večjih težav: ker je krokar iz sobe pri sosedu baje ukradel zlato uro, ni mogel več ostati na realki; dobil je novega gospodarja, ki ni imel nobenega posluha za njegovo željo po svobodi in mu je zato pristrigel peruti ter ga privezal h kolu; krokarju se je nekega dne uspelo odtrgati od kola, iz maščevanja je na vrtu uničil vso solato, vrtnar pa ga je iz jeze zato ubil. Toda povzetek dogajanja ne more pričarati močnega čustvenega vtisa, ki ga ustvarja ubeseditev tragičnega krokarjevega konca, zlasti pa ne pripovedovalčevega in krokarjevega doživljanja usodnih dogodkov. Zato moramo analizirati samo jezikovno oblikovanost odlomka in se dokopati do materialnih pogojev posebnih doživljajskih učinkov besedila, ki so znanostim nedosegljivi.

V zgodbenem delu besedila pred tragičnim zapletom in razpletom je krokar užival svobodo, ker mu je bilo okolje naklonjeno. Medsebojno naklonjenost kaže tudi pripovedovalčev prizanesljivi dvom, da bi krokar res ukradel zlato uro: »Na-nj je namreč letel sum – ali po pravici ali po krivici, se še dandenes ne vé, – da je pri sosedu iz sobe ukradel zlato uro.« Kljub nedokazani krivdi pa se je krokar moral preseliti k novemu gospodarju, ki mu ni bil naklonjen. Prvi gospodarjev represivni ukrep je opisan takole: »No da mu ne bi uhajal nazaj, pristrigel mu je perotnice.« Toda krokarju ukrep ni vzel poguma: »Ali vendar je pogosto skušal uiti, po cesti je skakljal nazaj proti realki, kjer se mu je dobro godilo, kjer je imel dosti zabave, kjer je zakopaval kruh in meso – pri novem gospodarji so ga pa pitali z repnimi olupki.« V oblikovanosti povedi se kaže Erjavčevo mojstrstvo pri stopnjevanju čustvenih učinkov. Postopek je značilen za oblikovanje vsega navedenega odlomka in ga lahko opredelimo kot prefinjeno jezikovno igro nasprotij in ponavljanj. Tako prvi stavek »Ali vendar je pogosto skušal uiti« pomeni vztrajno krokarjevo zanikovanje gospodarjeve želje iz prejšnje povedi – »No da mu ne bi uhajal nazaj« –, pri čemer zveza prislova *pogosto* in dovršnega glagola *uiti* oblikuje tak pomen tudi ali pa predvsem z »razkrivanjem« ponavljalnosti nedovršnega glagola *uhajati*. Cilj krokarjevih pobegov je realka, kjer je lahko živel polno življenje. Polnost je ubesedena na retorični način, s kar tremi odvisniki, ki jih zaznamuje anaforično ponavljanje veznika *kjer*: »kjer se mu je dobro godilo«, »kjer je imel dosti zabave«, »kjer je zakopaval kruh in meso«. Trojno kopičenje različnih vidikov krokarjevega polnega življenja pripovedovalcu omogoča, da na presenetljiv, čustveno stopnjevani način ubesedi še eno krivico. Ubeseditev krivice in pripovedovalčev vzključni komentar je treba navesti skupaj z zadnjim od treh odvisnikov: »kjer je zakopaval kruh in meso – pri novem gospodarji so ga pa pitali z repnimi olupki. O sramota!« Tako čustveno stopnjevanje pomeni tudi identificiranje pripovedovalca s krokar-

jevo usodo in poziv bralcu, da stori enako. Zadnji razlog za identificiranje je opisan v povedi: »Gospodu to uhajanje ni bilo po volji, privezal je siromaka h kolu«, ki zdaj ni več samo nevtralni opis, saj pripovedovalec krokarja sočutno poimenuje *siromak*. Zaradi odvzema svobode krokar zapade v popolno in nevarno depresijo: »Ta nova sramota ga je dela popolnoma v nič.«

Sledeča poved pomeni čustveni in identifikacijski vrh zgodbe: »On, ki je poprej bil ljubljenec vsega mesta, ki je letal, kamor je hotel, je sedaj s pristriženimi perotnicami kakor največi hudodelec h kolu privezan!« Poved oziroma izrek ilokucijsko ni le preprost opis krokarjevega nekdanjega svobodnjaštva in sedanjega ujetništva, ampak je predvsem izraz krokarjevega čustva ogorčenja. Prav to, da je izrek ilokucijsko izraz krokarjevega ogorčenja, pomeni tudi, da ima izrek predvsem vlogo krokarjevega komentarja dogodkov (to vlogo zaznamuje slogovno zaznamovana raba osebnega zaimka *on*), s katerim se pripovedovalec in bralec popolnoma identificirata. V povedi oziroma izreku se združuje in ponavlja besedno gradivo iz delov besedila, ki so ilokucijsko opisovali tako krokarjevo nekdanje svobodno življenje kot sedanje ponižujoče ujetništvo. Tudi po tej značilnosti jo je treba imeti za čustveni in vsebinski vrh zgodbe.

Sledeči del zgodbe počasi izgublja čustveno napetost, pripovedovalec se umika v opis razpleta. K umiritvi čustvene napetosti prispeva opis krokarjevega depresivnega stanja: »Ni ga bilo več poznati. Čemerer je sedel in žalostno gledal pred se – prava podoba minule slave. Prešla mu je vsa dobra volja, vsa zabavljivost; repni olupki so mu pregnali vse muhe.« Zadnji dve povedi kopičita opise krokarjevega žalostnega duševnega stanja. Razvidnost jim krepi tudi dovolj opazna paralelna zgradba: v prvi povedi sta stanji opisani neposredno, dodan pa je metaforični povzemalni komentar, v drugi pa sta stanji predstavljeni le kot negaciji nekdanje *dobre volje in zabavljivosti*.

Zaključek zgodbe poteka v znamenju splošnega uničevanja:

Necega dné se mu je posrečilo, da se je odtrgal. Za toliko sramoto, za tako ponižanje se je hotel maščevati. Ukradel se je na vrt in je jel pred nekoliko dnevi posajeno salato srdito ruvati in metati iz gredic. Vrtnar ga zasači pri delu, jeza prime moža, s palico udari po njem in ga ubije.

Krokarja vodi samo še maščevanje, moža pri pokončanju krokarja pa izbruh jeze. Še zlasti moramo biti pozorni na opis krokarjevega maščevanja, ki je jezikovno posebej razvidno oblikovan: na začetku je z dvojno formulo ubeseden vzrok maščevanja: »za toliko sramoto, za tako ponižanje«, na koncu pa samo dejanje: »je jel pred nekoliko dnevi posajeno salato srdito ruvati in metati iz gredic«. Glavno vprašanje ob zaključnem odstavku pa je: Zakaj se je pripovedovalec v trenutku splošnega uničevanja, zlasti pa ob smrti krokarja, umaknil le še v opis razpleta in zakaj v opisu razpleta ni več čustvene in identifikacijske napetosti?

Preden bomo skušali samo nakazati odgovor, se moramo za trenutek ustaviti še pri statusu umetniškosti same zgodbe. Pripovedovalec zatrjuje, da so na zagrebški

realki imeli popolnoma udomačenega krokarja, ki je, tako je videti, res živel, mi, bralci, pa ga še nikoli nismo videli in o njem ne vemo nič drugega kot tisto, kar je zapisano v besedilu. Zgodbo torej beremo kot fikcijo, ki vsebuje neko širše in globlje sporočilo, ki zadeva tudi nas, saj govori o svobodi živih bitij in njenem zatiranju. Pirjevec (1979: 557) je o tem problemu zapisal naslednje: »Pisatelj lahko opisuje realne predmete in dogodke, osebe in dejanja, ima torej lahko, kot pravimo, svoje modele, se pravi, da pisatelj lahko opisuje realno bivajoče, vendar ko berem njegov tekst, tega bivajočega ni nikjer, umaknilo se je iz svoje bivajočnosti in se torej kaže v svoji biti.« Če parafraziramo, krokarja z realke nikjer ni, tudi nikoli ga nismo videli in se ga tudi spominjati ne moremo, je samo zato, ker je zgodba o njem. Searle (1995) je o fiktivnosti razpravljal na svoj način v sestavku *Logični status fiktivskega diskurza*, rezultat pa je podoben. Trditve v nefikcijskih besedilih se ločujejo od trditev v fiktivskih po tem, da v fikciji horizontalna pravila, ki niso pravila pomena in zato ne spreminjajo ali zamenjujejo pomena nobene od besed ali drugih prvin jezika, prekinejo povezavo med besedami in svetom, ki jo v nefikcijskih besedilih vzpostavljajo posebna vertikalna, pragmatična pravila. Vendar nas ta spoznanja nekoliko begajo. Zgodbo lahko beremo kot zgled za strokovno ugotovljene vedenjske vzorce krokarja kot vrste in je torej tudi čutna predstavitev krokarjevih bistev, predstavljeni krokar v njej pa je lahko čutni posnetek teh bistev. Krokar z realke je in ni posnetek. Pirjevec (1979: 556) je to zagato opisal z besedami: »[K]o roman, ki je posnemanje, 'deluje' kot pesništvo in ne kot način spoznavanja, kaže bivajoče glede na njegovo bit, kaže ga v prisostvu. To, kar je v posnetku posneto, se res umakne, pridržano je v odsotnosti [...]«

Zdaj se lahko vrnemo k vprašanju, zakaj v razpletu zgodba o krokarju nima več tiste čustvene napetosti kot v zapletu: »On, ki je poprej bil ljubljenelec vsega mesta, ki je letal, kamor je hotel, je sedaj s pristrizhenimi perotnicami kakor največi hudodelec h kolu privezan!«, ki pomeni tudi vrhunec naše in pripovedovalčeve identifikacije s krokarjem oziroma njegovo usodo? Jasno je, da gre v zgodbi za vprašanje svobode oziroma nesvobode, ki se izmika bistvom krokarja kot ptičje vrste, predstavljenim v opisnem delu besedila pred zgodbo. Do zapleta v zgodbi pride, ko novi gospodar krokarju začne jemati svobodo. V tistem trenutku pripovedovalec s svojim oblikovanjem »sproži« močan čustveni identifikacijski proces, ki zajame tudi bralca. Krokar v tem procesu postane pravzaprav – pogojno rečeno – simbol zatiranih, s katerimi se je mogoče identificirati, saj je njegova izkušnja pogosto tudi naša izkušnja. Identificiranje in intenzivno doživljanje krokarjeve usode samo po sebi še ni umetnost (Heidegger 1967: 311–312), o čemer nas prepričujejo retorično spretno oblikovana propagandna besedila, ki skušajo z vplivanjem na čustva pridobivati ljudi za politične, verske in druge cilje. Tako identificirajoče branje bi zgodbo spremenilo v ceneno moralko, čemur se nadaljevanje zgodbe izogne. Boj za svobodo se sprevrže v dvoboj med dvema slepima metafizičnima močema, v katerem krokar izgubi svoje življenje. Odstavek, v katerem pride do splošnega uničevanja, je po smislu najbolj dvoumen in neoprijemljiv. Mi sicer lahko rečemo, da je krokar za pripovedovalca morda res prenehal biti simbol, da mu je s svojim dejanjem nekako

ušel in »zaživel« življenje, s katerim se ni več mogoče identificirati. Vendar je tudi res, da pripovedovalec ne izrazi ogorčenja ob krokarjevem dejanju, opis krokarjeve smrti same pa je bolj podoben kakemu uradnemu zaznamku. Morda je šele smrt razkrila, da krokar ni bil le posnetek bistev krokarjeve vrste in ne samo simbol zatiranih, ampak nekaj več – da je preprosto *bil*. V zaključku zgodbe se je tako krokar na racionalno težko oziroma sploh nerazložljiv način razkril v svoji biti. Že to, da smo se o besedilu toliko spraševali, dokazuje, da morda v resnici že biva v območju umetnosti.

Naslov razprave *Erjavec med znanostjo in umetnostjo* ima globlje zgodovinske razsežnosti, ki jih ustvarja tudi sam način oblikovanja besedil. Za primer si oglejmo besedilo iz uvoda dela Erjavčeve knjige, ki je namenjen domačim četveronožnim živalim (Erjavec 1968: 15). Besedilo zaključuje del uvoda s pomenljivim naslovom *Ne muči živali!* in se po svojem sporočilu navezuje na zgodbo o krokarju.

Pa tudi stari večidel niso mnogo boljši od otrók. Vselej me zgrabi nevolja, ko vidim na kacih vratih pribito sovo, postolko ali kako drugo kanjo. In kaj takega se ne vidi samo pri kmetu, mnogokrat tudi gospod ní boljši od kmeta. Nevednež ne vé, da so te ptice njegove največe prijateljice, katerim bi moral ustrezati, kjerkoli bi mogel. Sove požró največ miši na polji in okoli skednov. Kanje ravno tako in zraven pokončajo mnogo kač in drugega mrčesa.

Kdor tedaj strela in pribija te ptice, češ, v strah drugim, sam sebi največo škodo, mišim pa veselje dela. Kedar koli pribija tako ptico na svoja vrata, pribija tudi sam sebi žalostno spričalo. Pameten človek, ki gre mimo, bode bral iz tega spričala to le: Tukaj notri stanuje neveden in nehvaležen gospodar.

Zdaj pa še nekaj! Gotova je resnica, kdor ima žival rad, komur se smili uboga živina, temu se bode smilil tudi človek, ta ne bode zaničeval in preganjal svojega bližnjega. Kdor pa z živino grdo ravná, temu otrpne srce tudi proti ljudém. Da je to res tako, tudi nam potrjuje povestnica. Rimski cesar, grozoviti Domicijan, ki je preganjal kristjane, je pokazal svoje hudobno srce že v mladosti s tem, da je mučil živali. Španjolskemu kraljiču Karlosu, ki je svojemu očetu stregel po življenji, bilo je v mladosti najljubše veselje, trgati na dvoje žive mlade zajčke in gledati, kako se zvijajo in trepečejo nedolžne živalce.

Prav so imeli sodniki v starih Atenah, ko so obsodili dečka, ki je iz objestnosti izbil oko nekež živali. Sodniki so se bali, da ne bi iz tega dečka zrastel hudoben in ljudém nevaren človek. Žalostna je resnica, da so morivci in tolovaji, ki počenjajo grozovitosti na ljudéh, navadno svoj nesrečni posel začeli že v mladosti pri živalih.

Besedilo je po vsebini dvodelno. V prvih dveh odstavkih Erjavec nasprotuje razširjeni navadi streljanja sov, postovk in kanj ter njihovega pribijanja na vrata hiš, saj taka barbarska dejanja kažejo, da se ljudje ne zavedajo koristnosti teh ptic, v zadnjih dveh odstavkih pa svoje nasprotovanje nemodremu preganjanju živali poglobi z zahtevo po sočutnem ravnanju z živalmi in ljudmi, po spoštovanju življenje vseh živih bitij. Že iz predstavitve obeh tem je mogoče predpostavljati, da je Erjavec napisal nekakšno sekularizirano pridižno besedilo, ki ima v zadnjih dveh odstavkih razvidne sledove baročnega pridižnega oblikovanja.

Pri branju odlomka našo pozornost najprej pritegne njegova opazna retorična oblikovanost. V prvem odstavku Erjavec obsoja vse tiste, ki streljajo ptice in jih pribijajo na vrata, pri tem pa ne vedo, da so ptice pravzaprav njihove prijateljice, saj pokončujejo miši, kače in drugi mrčes in s tem človeku olajšujejo življenje. V drugem odstavku je Erjavčeva obsodba retorično še posebej poudarjena:

Kdor tedaj strela in pribija te ptice, češ, v strah drugim, sam sebi največo škodo, mišim pa veselje dela. Kedar koli pribija tako ptico na svoja vrata, pribija tudi sam sebi žalostno spričalo. Pameten človek, ki gre mimo, bode bral iz tega spričala to le: Tukaj notri stanuje neveden in nevhvaležen gospodar.

V prvi povedi so posledice nespametnega pobijanja ptic ubesedene na skrajno zgoščen retorični način. Pri oblikovanju glavnega stavka »sam sebi največo škodo, mišim pa veselje dela« je Erjavec posegel kar po treh retoričnih figurah, in sicer *antitezi*, *paralelizmu* in *adiunctiu*. O antitezi ne velja izgubljeni besed, med obema zvezama predmetov obstaja protivno razmerje, paralelizem pri oblikovanju obeh zvez dajalniških in tožilniških predmetov je tudi jasen – na prvem mestu sta dajalniška predmeta, na drugem tožilniška –, za zapleteno obliko adiunctia pa je značilno, da sta z glagolom v povedku povezani dve zvezi predmetov, med katerima obstaja protivno razmerje (Lausberg 1973: 371). Druga in tretja poved pomenita svojevrstno metaforično oceno ljudi, ki pribijajo ptice na hišna vrata. Za razvidno povezavo s prvo povedjo skrbi skoraj dobesedna ponovitev stavka v odvisniku *pribijati ptico na svoja vrata*, v drugi povedi ta ponovljeni stavek doživi v glavnem stavku metaforično preoblikovanje: »Kedar koli pribija tako ptico na svoja vrata, pribija tudi sam sebi žalostno spričalo.« Tretja poved pribito ptico vključi v miniaturno zgodbo, hkrati pa to metaforično spričevalo preoblikuje v eksplicitno obsodbo človekovega nespametnega početja: »Tukaj notri stanuje neveden in nevhvaležen gospodar.«

Metaforizacija, ki pomensko in doživljajsko razmika meje človekovega privajenega razmerja do sveta, pripravi bralca na zaključno misel, ki poziva k spoštovanju dostojanstva življenja vseh živih bitij: »Gotova je resnica, kdor ima žival rad, komur se smili uboga živina, temu se bode smilil tudi človek, ta ne bode zaničeval in preganjal svojega bližnjega. Kdor pa z živino grdo ravna, temu otrpne srce tudi proti ljudem.« Glavno sporočilo obeh povedi je, da je človekov odnos do soljudi tesno povezan z njegovim odnosom do živali oziroma kdor ima rad živali, bo imel rad tudi soljudi, kdor pa z njimi grdo ravna, tudi do soljudi ne bo nič drugačen. Za Erjavčevo oblikovanje je posebej značilno, da je glavno sporočilo ubesedeno skrajno retorično, in sicer na sinonimne načine v prvi povedi in na antitetičnega v drugi. Prva poved je retorično »razdrobljena« na sinonimna odvisnika: »kdor ima žival rad, komur se smili uboga živina«, in sinonimna glavna oziroma glavne stavke: »temu se bode smilil tudi človek, ta ne bode zaničeval in preganjal svojega bližnjega«. Poved je sestavljena iz dveh dvojnih formul, pri čemer zaključni del povedi tudi vsebuje dvojno formulo, sestavljeno iz zanikanih glagolov *zaničevati* in *preganjati*. Poleg tega je v sami zgradbi povedi mogoče zaslediti tudi hiazemsko

anadiplozno (Lausberg 1973: 314–315) razvrščanje posameznih njenih stavčnih delov. Ta se kaže v ponovitvi glagola *smiliti se* v tako imenovanih »notranjih« stavčnih delih, v drugem odvisniku in prvem glavnem stavku: »komur se smili uboga živina, temu se bode smilil tudi človek«, medtem ko se glagoli v povedkih v »zunanjih« stavčnih delih, to je v prvem odvisniku in zadnjih dveh glavnih stavkih, ne ponavljajo, ampak obstaja med njimi le zapleteno sinonimno razmerje: »kdor ima žival rad, [...] ta ne bode zaničeval in preganjal svojega bližnjega«. Posebej moramo biti pozorni na način oblikovanja približne sinonimnosti v glavnih stavkih, Erjavec namreč oblikuje človekov pozitivni odnos do soljudi z zanikanima glagoloma *zaničevati* in *preganjati*, ki izražata negativni odnos. Na ta način je subtilno vzpostavljena zveza z naslednjo povedjo, v kateri je opisana odvisnost človekovega nesočutnega odnosa do soljudi od njegovega *grdega ravnanja* z živalmi.

Za našo tezo o sekularizirani pridižnosti Erjavčevega besedila je odločilna poved »Da je to res tako, tudi nam potrjuje povestnica«, ki napoveduje zgodbene dokaze za resničnost izhodiščne misli oziroma teze. Erjavec je glavno misel s stavkom »Gotova je resnica« že na začetku tega odstavka eksplicitno »razglasil« za resnično. To pomeni, da imamo opraviti z argumentnim besedilom, kakršna so pridižna besedila. (Podrobneje o argumentacijski baročni pridižni besedila Sajovic 2004: 99–114; o baročnem oblikovanju tudi Pogorelec 1967, Pogorelec 1982.) Na baročna pridižna besedila nas spominjajo tri zgodbe, ki kot eksempli oziroma zgledi čutno ponazarjajo predvsem tisti del glavne misli, ki govori o človekovem negativnem odnosu do živali in soljudi. Vendar je treba takoj opozoriti, da niso le ponazorila glavne misli, ampak pomensko pomembno dopolnjene in stopnjevane glavne misli. Za vse glavne osebe zgodb – rimskega cesarja Domicijana, španskega kraljeviča Karla in delno tudi za dečka iz starih Aten – namreč velja sklepna ugotovitev: »Žalostna je resnica, da so morivci in tolovaji, ki počenjajo grozovitosti na ljudéh, navadno svoj nesrečni posel začeli že v mladosti pri živalih«, ki za Erjavca nikakor ni etično sprejemljiva. Zanj je etično sprejemljiv le sočuten odnos do vseh živih bitij, tudi do živali, temelj takega odnosa pa je Bog, kar je zapisano že v prvem odstavku uvodnega poglavja, ki nosi naslov »*Ne muči živali!*« in iz katerega je vzeto analizirano besedilo: »Človek je gospodar na zemlji. Bog sam mu je dal v last vse živali, da gospoduje nad njimi. Toda on jim mora biti milostljiv in pravičen gospodar, ako hoče, da bode všeč Bogu. Ki je sam največja ljubezen in dobrota.« (Erjavec 1868: 13.)

Da naša predpostavka o sekularizirani pridižnosti navedenega odlomka ni neutemeljena, kaže kratek povzetek uvoda, exordiuma baročne pridige o svetem Vidu mučencu, ki jo je napisal pridigar in kapucin Rogerij Ljubljanski (1731: 608–610/I). V zaglavju baročno oblikovane pridige sta navedena tako imenovani sinopsis – kratka misel, da se je sveti Vid kazal močnega v svoji slabosti in mož že v svoji mladosti – in glavna tema pridige, ki jo predstavlja citat iz Prvega pisma Korinčanom (1, 27) (1997: 1707): »Bog si je izbral tisto, kar je v očeh sveta slabotno, da bi osramotil tisto, kar je močno.« Samo besedilo uvoda, ki je retorično

skrajno umetelno oblikovano, pridigar začenja z mislijo nevernika in nekatolika, da peče že mlada kopriva, ki jo takoj zatem na stopnjevalni način »popravi« z mislijo katoliškega pesnika, da otrok že v mladosti kaže, kakšen bo v starosti. Resničnost te misli potrjujejo trije zgledi oziroma eksempli: zgodbe o češkem kralju Vaclavu, ki je že ob rojstvu »umiril« svojo mater in pri krstu oskrunil krstni kamen, kot okronani kralj pa je podpiral verskega reformatorja in »odpadnika« Jana Husa, zgodba o filozofu in cerkvenem učitelju Tomažu Akvinskemu, ki ga je že kot otroka bilo mogoče utolažiti le z odprtimi knjigami, in zgodba o Feliksu Kantališkemu, ki je kot otrok učil pastirje molit, pozneje pa je vstopil v kapucinski red in postal svetnik. Najpomembnejši zgled in oseba, kateri je posvečena pridiga, je seveda sveti Vid, ki je »vse, kar je kazal v otroških letih, izpolnil že v svojem dvanajstem letu« – kot otrok nevernih staršev se je dal krstiti, že kot dvanajstletni mladenič pa se je za katoliško vero žrtvoval kot mučenec –, s čimer je po pridigarjevih besedah postal tudi in predvsem zgled za misli iz sinopsisa in svetopisemskega citata.

Vsi trije eksempli pri Erjavcu so zgledi za sklepno misel: »Žalostna je resnica, da so morivci in tolovaji, ki počenjajo grozovitosti na ljudéh, navadno svoj nesrečni posel začeli že v mladosti pri živalih.« Po predstavitvi uvoda Rogerijeve pridige ni mogoče dvomiti o tem, da je Erjavec v svojem besedilu uporabil baročni pridižni model, a ga je vsebinsko prilagodil posvetnemu namenu. Posebej velja opozoriti, da Rogerij besedilo stopnjuje od nesvetega k svetemu, Erjavec pa od etičnega imperativa k zgledom etično zavrženih dejanj.

Kaj pomeni Erjavčeva sekularizacija in dehistorizacija baročnega pridižnega besedilnega vzorca in kaj pomeni raba retoričnih sredstev na pomensko izpostavljenih mestih? Vrniti se moramo k Heglovi *Estetiki*, pojmovanju umetnosti kot čutnemu svétenju ideje, ki je v romantiki doživelo razkroj oz nepreklicno razločitev: ideja se iz zunanje resničnosti in čutnosti povrne k sami sebi, zunanja resničnost, za katero ideji ni več mar, pa je do ideje ravnodušna. Romantična oblika umetnosti se tako vrača, čeprav na višji način, k tisti razliki in nasprotju, ki sta v simbolični umetnosti ostali nepreseženi. Toda tudi ta oblika ima svoj konec. Hegel (1970/2: 303–304) ga je opisal z naslednjimi stavki:

Za današnjega umetnika je navezanost na neko posebno vsebino in na neki način predstavljanja, primerne samo za to vsebino, nekaj preteklega, s tem pa je umetnost postala svobodno orodje, ki ga [umetnik] lahko glede na svojo subjektivno sposobnost uporablja pri vsaki vsebini [...]. [...] Z iskrenostjo, z naravo, s substancialnim bistvom umetnika neposredno nista več identični nikakršna vsebina in nikakršna oblika [...]. [...] Umetnik se zato do svoje vsebine vede kot dramatik, ki ustvarja [...] druge, tuje osebe. V njih sicer tudi sedaj vnaša svoj duh, jih prežema s svojim lastnim gradivom, toda samo glede na tisto, kar je v njih splošno ali popolnoma naključno; podrobnejša individualizacija pa ni njegova, pri tem namreč uporablja zalogo slik, slogov, preteklih umetniških oblik, do katerih je [...] ravnodušen in ki mu postanejo pomembne le, če se mu zdijo najprimernejše za to ali ono gradivo.



Torej so slike, slogi, pretekle umetniške oblike – tudi Erjavčeva sekularizirana baročna pridižnost in retorika – zdaj dehistorizirane, njihov zgodovinski temelj jim je spodmaknjen: »takega gradiva v resnici ne jemljemo zares« (Hegel 1970, 1: 302). V navedenih citatih je zgoščeno zajeta Heglova izkušnja umetnosti historizma, za katerega je bilo značilno prevzemanje različnih antičnih in drugih zgodovinskih oblik in slogov. Slogovno je opredeljeval »izdelke« različnih umetniških in neumetniških zvrsti od konca 18. do konca 19. stoletja, njegove odmeve pa je mogoče zaslediti še v 20. stoletju.

Erjavec je za predstavitev svoje zaključne sekularizirane, posvetne teze »uporabil« besedilni zgradbeni vzorec, značilen za baročne pridižne uvode. Baročni »uvod« je tako postal novobaročni »konec«, zaključna teza, ki je sočutnost do živali razširila tudi na sočutnost do ljudi, pa je s tako ubeseditvijo pridobila posebni, privzdignjeni pomen. Bralcu se namreč pomen oblikuje na neki »stalni poti« *med* zapisano posvetnostjo in spominom na »odsotno« sakralnost baročne pridige ter nazaj – prav v tem *med* oziroma razliki pa je treba tudi iskati estetskost besedila. Prevzemanje baročnih pridižnih besedilnih vzorcev v slovenskih umetnostnih, pa tudi neumetnostnih besedilih v drugi polovici 19. stoletja ni bil osamljen pojav, na kar opozarjam v svoji monografiji o historizmu (2004). Različne renesančne in baročne besedilne predloge je mogoče zaslediti v oblikovanju Karla Dežmana, Josipa Jurčiča, Josipa Stritarja, Ivana Tavčarja in Janka Kersnika in pri številnih avtorjih v slovenskem časopisju. Seveda pa Erjavec v svoji knjigi o živalih ni pisal samo retorično razvidnih zaključkov. Posebej pomembna in za historistično oblikovanje sploh značilna je njegova retorična ubeseditvev uvodnih besedil k posameznim delom knjige: prvemu, ki je namenjen domačim četveronožnim živalim (1868: 3–17), tretjemu, v katerem so opisane ptice (1870: 3–24), in petemu, v katerem so predstavljene »golazni« (1873: 3–7). V uvodnih besedilih je poleg splošnih spoznanj o živalstvu izrazil tudi globoko človeško čudenje nad vsem živim in neživim stvarstvom, ki mu razvidno historistično oblikovanje podeljuje še poseben pomen. Ta besedila vsebinsko pomenijo nekakšen modalni okvir za vse posamezne predstavitve živali. Tragična zgodba o človeškem zatiranju krokarja z zagrebške realke se v tej luči razkriva tudi kot čezbesedilna eksempelska čutna ponazoritev temeljnega Erjavčevega sporočila iz analiziranega uvodnega besedila iz prvega dela knjige o živalih, ki nosi naslov *Ne muči živali!* in ki ga sooblikuje že opisani novobaročni pridižni vzorec. Historistično oblikovane uvode pa najdemo tudi v »portretih« posameznih živali, na primer v znamenitem o taščici (Erjavec 1870: 85–86).

Erjavec ni nikoli prekinil zveze med idejo in čutnostjo, kot se to dogaja v znanstvenih besedilih danes, ko je čutnost iz njih tako rekoč popolnoma izgana. Ideje so se pri Erjavcu najjasneje kazale predvsem v dveh oblikah, in sicer kot značilnosti oziroma bistva posameznih živalskih vrst in kot eksplicitno izražena idejna in čustvena razmerja do živali in resničnosti sploh. Obe obliki idej pa sta se pogosto oblačili v različna »čutna« oblačila in njihove kombinacije: v retorične figure, retorične besedilne vzorce, tudi tiste bolj zapletene, ki so bili posebej

značilni za baročne pridige, in različne vrste zgodb. Medtem ko retorične figure in besedilne vzorce zlahka uvrstimo med historične oblike in torej v historizem, pa se zdi, da je to z različnimi vrstami zgodb težje – pri tem so izvzeti seveda zgledi oziroma eksempli, ki so sestavni deli pridižnih besedil nasploh, predvsem baročnih. Vendar pomisleki niso najbolj upravičeni, tako retorike kot poetike so različne vrste zgodb namreč poznali pod različnimi imeni: naracija, fabula, historija in zgled ali eksempl (Lausberg 1973). V analiziranih Erjavčevih besedilih smo našli predvsem na dve vrsti zgodb, in sicer klasične (*Ne muči živali!*) in literarizirane (*Taščica*) zglede ali eksemple v novobaročnih (pridižnih) vzorcih in že skoraj osamosvojeno tragično zgodbo o krogarju, ki jo je samo delno mogoče brati kot čutni, individualizirani zgled za značilnosti oziroma bistva, ki opredeljujejo krogarja kot vrsto. Opozoriti pa moramo še na eno obliko zgodbe oziroma pripovedi, ki je posebej značilna za Erjavca. Njene sledove najdemo tudi še v naravoslovnih besedilih med obema svetovnjima vojnoma, danes pa so že zelo redki (izjemi sta predvsem Iztok Geister in Marko Aljančič). Medtem ko je Erjavec v *Taščici* in *Vranu ali krogarju* ubesedil zgodbi o konkretni taščici in konkretnem krogarju, pa je na primer v *Lisici* (Erjavec 1869: 70–77) v obliki razmeroma nepovezanih drobnih zgodb opisal značilnosti lisice *kot vrste*. Postopek je vreden temeljite zgodovinske raziskave, delovna hipoteza je, da je treba v njem videti historistični razkroj baročnega kopičenja zgodb okrog osrednje vsebinske besedilne osi. Za historistično oblikovanje, tudi Erjavčevo, pa so še pomembnejše že omenjene napetosti med idejo in čutno plastjo, v njej pa napetosti med historističnimi prvini in njenimi »odsotnimi« preteklimi zgodovinskimi slogovnimi zgledi, ki so pogosto tudi vir značilne historistične estetskosti. Pri tem ne smemo spregledati razmišljujoče polemčnosti idejnih stališč, ki ji historistično oblikovanje podeljuje vzvišen, včasih tudi vznesen pomen. Erjavec tako v besedilu mučenju živali in brezčutnemu ravnanju z ljudmi zoperstavi sočutni odnos do vseh živih bitij, knjigo o pticah (1970: 3) pa začneja z zastrtim in zelo obzirnim nestrinjanjem z zgolj koristnostnim odnosom do živali in zagovarjanjem iskrene in nepopačene ljubezni do ptic. Nekoliko kasneje to še dodatno utemelji: »Tudi sveto pismo, ko nam priporoča, da se nikar preveč ne prevsopihajmo za posvetno blago, nam stavi ptice v izgled, govoreč: 'Glejte ptice pod nebom, ne sejejo, ne žanjejo, in vendar jih preživi nebeški oče.'« Vsa ta stališča nekako sama po sebi vsiljujejo občutek, da do resničnosti ni imel samo strokovnega in znanstvenega, torej spoznavnega odnosa, ampak tudi estetskega, ontološkega. Prebrati je treba le uvodno besedilo v knjigi o pticah, ki ima naslov *Selitev* (Erjavec 1870: 15–18), predvsem njegov začetek:

*Mrzel veter tebe žene,  
Drobna ptičica od nas.  
V. Orožen*

Ko v krajših jesenskih dneh podlesek poganja na pokošenih travnikih, ko mrzlejša juterna sapa piha po dolini, ko se list za listom trebi iz orumenelega drevja, začne se ptice zbirati v večja krdela ter se pripravljati za odhod na dolgo pot. Takrat večkrat

čujemo zvečer in po noči v zraku čudno vršanje in šumenje, čujemo izpod neba zategnjene brlizgajoče in pivkajoče glasove. To so čaplje, divje race, gosi in druge močvirnice, ki sedaj pred zimo hité iz mrzlega severja proti toplemu jugu. Glasno čvrčaje se zbirajo tačas lastavice po strehah, kakor za slovo obletujejo še enkrat vse znane kraje; dolgopete štorke (štrki) posvetujejo se dan za dnevom na močvirnej senožeti; črne vrane in kavke imajo svoje kričeče zборе na visocem hrastu; krdelo divjih golobov pa nemirno leta iz gozda na polje, iz polja v gozd. Necega dne pa zmanjka vsega krdela, čez gore in čez vode leti v dežele, kjer sneg ne pokriva polja in gozda; v kraje, kjer vode ne zamrznejo.

Kaj žene te ptice od nas že o tacem času, ko jim hrane še ne primanjkuje, ko se jim še ni bati zime? Kakor pri gnjezditvi, tako tudi gledé selitve ne moremo dati boljšega odgovora, nego da jim je prirojen nek nagon za preseljevanje, da jih iz njihovih rojstnih krajev žene neka slutnja, da bode tu zima gospodovala in da jim bode pomanjkovalo hrane. Ta nagon se oznanja tudi pri zaprtih pticah, celó pri taci, ki so mlade iz gnjezda uzete v gajbici dorasle. Ob selitvi tudi one nemirne prihajajo, nekako zbegane so in tudi po noči skačejo in frfetajo.

Že po bežnem branju je mogoče reči, da sta se v odlomku srečala estetski in spoznavni odnos do resničnosti: v prvem, uvodnem odstavku je Erjavec »naslikal« skrajno poetično podobo jesenske selitve ptic, v drugem pa se je selitve lotil spoznavati s svojim izprašujočim umom.

V poetični podobi je jesenska selitev ptic v vseh svojih podrobnostih dobesedno in čisto v resnici priklicana v čisto, golo bivanje, v bit. Ali drugače in če parafraziramo Ingardna: prav taka jesenska selitev ptic obstaja samo po milosti Erjavčevega besedila, sicer pa je nikjer ni. Besedilu, ki kaže bivajoče glede na njegovo bit oziroma ga kaže v prisostvu, pravimo, da je umetnost (Pirjevec 1979: 556). Dodati pa moramo tudi slogovno oznako: poetična podoba jesenske selitve ptic je eno od najčistejših novorenesančnih besedil. Utemeljitev naj začnem pri sami zgradbi, ki je kristalno jasna, tektonska in v skladu s klasičnimi retoričnimi pravili trodelna. Na začetku je predstavljena tema, zbiranje ptic v večja krdela in priprava na selitev, sledi značilno renesančna diarezna konkretizacija teme z opravi posameznih ptic, vse dogajanje pa zaključuje njihov odhod. Vendar iz same shematično opisane zgradbe še ni mogoče razbrati najpomembnejše in najbolj opazne značilnosti besedila – v podobi je namreč selitev ptic »postavljena« v bivanje kot seštevek samih konkretnih posameznosti, te pa zaradi retorične ureditve zaživijo svoje osamosvojeno življenje. Prav vse te značilnosti pa so zaznamovale tudi renesančno oblikovanje, ki je bilo zgled za novo renesanso v 19. stoletju. Oblikovno bistvo renesanse je harmonično nizanje relativno samostojnih delov, kajti po teoretiku Albertiju se mora ustvarjalec ravnati po naravi, o kateri je nad vse gotovo, da je v vseh delih sama sebi podobna. Temu načelu je v podrobnostih in v najbolj splošnem zgradbenem vzorcu sledil tudi Erjavec.

Lep zgled za to je že prva poved: »Ko v krajših jesenskih dneh podlesek poganja na pokošenih travnikih, ko mrzlejša juterna sapa piha po dolini, ko se list za listom trebi iz orumenelega drevja, začno se ptice zbirati v večja krdela ter se pripravljati za

odhod na dolgo pot.« V časovnih odvisnikih je predstavljen jesenski čas, in to samo z naštevanjem konkretnih naravnih pojavov. Splošnega povzermalnega izraza *jesen* v opisu sploh ni, zapisan je le v pridevniški obliki v zvezi v *krajših jesenskih dneh*. Očitno je Erjavec dosledno vztrajal na ubeseditvi konkretnih, raznovrstnih in posameznih pojavov, iz česar je mogoče sklepati, da so ti pomembni že zato, ker preprosto *so*. O tem nas še posebej prepričuje jezikovna oblikovanost treh odvisnikov, za katero sta značilni anaforično ponavljanje časovnega veznika *ko* in skladijski paralelizem: v vseh treh odvisnikih osebku sledi povedek, temu pa prislovno določilo kraja. Obe sredstvi ustvarjata hkrati sredobežne in sredotežne učinke. Po eni strani opozarjata sami nase in s tem vnašata v sporočilo neko temeljno dvoumnost, po drugi poudarjata posamezne naravne pojave in torej ločujeta med seboj, po tretji pa jih združujeta kot *jesenske* pojave in kot oblikovne prvine zgradbenega »uvoda« besedilne podobe jesenske selitve ptic, ki se razvidno loči od njenega »jedra« in »zaključka«. Tako renesančno modularno načelo velja tudi v ostalem besedilu podobe. Zaradi večje nazornosti naj opozorim samo na dve ključni, vzorčni mesti v besedilu, ki oblikovno in vsebinsko razvidno zaznamujeta »jedro« podobe in njen »zaključek«. V »jedru« tako nosilno funkcijo opravljata stavka »dolgopete štorke (štrki) posvetujejo se dan za dnevom na močvirnej senožeti; črne vrane in kavke imajo svoje kričeče zборе na visocem hrastu«, ki s svojo paralelistično skladijsko zgradbo in sinonimnima antropomorfiziranimi opisoma »posvetovanja« ptic pred selitvijo opozarjata bralca na podobno, ne pa identično oblikovanost ostalih členov »jedrnega« diareznega naštevalnega dela besedila. V »zaključni« povedi »Necega dne pa zmanjka vsega krdela, čez gore in čez vode leti v dežele, kjer sneg ne pokriva polja in gozda; v kraje, kjer vode ne zamrznejo« pa je ključen za razumevanje Erjavčevega novorenesančnega oblikovanja zadnji stavek, predvsem prislovna določila kraja. V prislovni zvezi *čez gore in čez vode*, ki je tudi dvojna formula, anaforično ponovljeni predlog *čez* poudarja in s tem ločuje dva naravna pojava, hkrati pa ju tudi združuje. Retorike tako figuro imenujejo *disiunctio* oziroma disjunkcija, ločitev, razdvajanje (Lausberg 1973: 739). Na ta način je pot letenja ptic tudi oblikovno ločena od cilja letenja, ki je opisan v retorično podobni, a bolj zapleteni obliki: »v dežele, kjer sneg ne pokriva polja in gozda; v kraje, kjer vode ne zamrznejo«. Taka oblikovanost zaključek podobe trdno poveže z njenim začetkom: kot je bil na začetku jesenski čas, ko se ptice pripravljajo na selitev, predstavljen z značilnimi konkretnimi naravnimi pojavi, tako so zdaj z naravnima pojavoma predstavljene podnebne razmere v krajih, kamor se ptice selijo – in to na poseben način: pojava, ki sta značilna za zimski čas, sta namreč zanikana. Svet v podobi se je dokončno izoblikoval v novorenesančni kristal, v katerem vse prvine s svojo prevladujočo enakomerno ponavljajočo se skladijsko zgradbo osebku-povedek-prislovno določilo kraja ustvarjajo neponovljivo harmonijo, značilno za renesančne umetnost.

V drugem in sledečih odstavkih zareže v ta harmonični svet selitve ptic človekova želja po njegovem spoznavanju, kar se kaže tudi v načinu ubeseditve: poetični

pripovedni opis zamenja strokovno pojasnjevanje. Erjavec ga začenja z retorično figuro *subiectio*, z retorično zaigrano zastavitvijo vprašanja in odgovorom nanj: »Kaj žene te ptice od nas že o tacem času, ko jim hrane še ne primanjkuje, ko se jim še ni bati zime? Kakor pri gnjezditvi, tako tudi gledé selitve ne moremo dati boljšega odgovora, nego da jim je prirojen nek nagon za preseljevanje, da jih iz njihovih rojstnih krajev žene neka slutnja, da bode tu zima gospodovala in da jim bode pomanjkovalo hrane.« Za naše razpravljanje ni pomembna znana ugotovitev, da se ptice nagonsko selijo v toplejše kraje zaradi prihajajoče zime in z njo povezanimi neugodnimi življenjskimi razmerami, ampak njena ubeseditev.

Predvsem velja opozoriti na jezikovno in retorično izredno pretanjeno vzpostavljanje koherence tako v samem odstavku kot med obema odstavkoma, pri čemer moramo biti še posebej pozorni na postopek eksplicitnega izražanja različnih pomenov, ki so bili v prvem, poetičnem odstavku namenoma neizraženi, si jih je pa bralec lahko mislil. Poudarjeni del besedila oblikuje umetelna dvojna formula, kar pomeni, da sta v njem predstavljena dva naravna pojava, značilna za letni čas v krajih, kamor se selijo ptice. Ta dva naravna pojava sta opisana posredno, z zanikanima pojavoma, značilnima za prav nasprotni letni čas – zimo. Dvojna formula je pomensko in oblikovno izredno pomembna besedilotvorna prvina, kar kaže že Erjavčevo retorično spraševanje, kaj žene ptice od nas že jeseni, v »času, ko jim hrane še ne primanjkuje, ko se jim še ni bati zime«. Tudi ta dvojna formula s svojo oblikovno ponovitvijo v zaključku podobe ustvarja ritmični stik. Še pomembnejša pa je njena pomenska vsebina, ki se na zapleten način povezuje z vsebino dvojne formule v podobi. V njej sta namreč na zanikani način ubesedena značilna zimska pojava, vendar nam ju podoba eksplicitno ne prikazuje kot vzroka za selitev ptic v toplejše kraje. Kot taka nam ju lahko razkrije le naše védenje. V retoričnem vprašanju pa je nasprotno – sicer spet v zanikani obliki – eksplicitno izraženo prav védenje, da sta zima in z njo povezano pomanjkanje hrane vzrok za selitev ptic, neizražena pa sta zimska pojava, zasneženost polja in gozda ter zamrznjenost voda. Če upoštevamo samo zanikanje v obeh dvojnih formulah, je v zaključku podobe zapisana implicitna, neizražena misel, da se ptice selijo v toplejše kraje zato, da se izognejo neugodnim zimskim življenjskim razmeram, v retorični povedi pa se Erjavec eksplicitno sprašuje, zakaj se ptice selijo že jeseni, ko še ni zime in ne pomanjkanja hrane. V retoričnem odgovoru, ki je pomenski in oblikovni vrh drugega odstavka, Erjavec svojo ugotovitev o vzrokih za selitev ptic: »da je pticam prirojen nek nagon za preseljevanje, da jih iz njihovih rojstnih krajev žene neka slutnja, da bode tu zima gospodovala in da jim bode pomanjkovalo hrane«, ubesedi na poudarjeni retorični način, z dvema dvojnima formulama, zadnjo dvojno formulo, ki predstavlja ponovitev dvojne formule iz retoričnega vprašanja, pa osvobodi zanikanosti in hkrati zamenja vrstni red njenih členov in tako oblikovno sklene svojo misel. Nekoliko zapleten opis besedilnega dogajanja v obeh odstavkih lahko sklenemo še drugače. V prvem odstavku je Erjavec zimo predstavil kot estetski predmet, le kot njo samo, v vseh konkretnih pojavnih oblikah, ki nimajo

nobenega drugega namena, kot to, da *so*. Zato je tudi zapisal poetične stavke, da »sneg pokriva polje in gozd« in da »vode zamrznejo«. V drugem odstavku se je zorni kot spremenil, zima je postala predmet razumskega, redukcionističnega spoznavanja. Za strokovnjaka je pomembna *le* kot vzrok za selitev ptic. Oboje nazorno kaže ubeseditev dvojne formule v retoričnem odgovoru: »da bode tu zima gospodovala in da jim bode pomanjkovalo hrane«. V njenem prvem členu je kar zima nasploh vzrok za selitev ptic, tako že skoraj ideološko enačenje zime z vzrokom pa se kaže tudi v uporabi samostalnika s splošnim in po svoje abstraktnim pomenom *zima*, ki ga v prvem, poetičnem odstavku ni najti in ga tudi pričakovati ni mogoče, v drugem členu pa je »reducirana« na en sam, konkretni in sicer popolnoma resnični vzrok, pomanjkanje hrane.

Naše razpravljanje o prvih dveh odstavkih iz besedila *Selitev* je zdaj mogoče pripeljati do prepričljivega sklepa. V besedilu se srečata dva odnosa do resničnosti: estetski, ki je v bistvu ontološki, in spoznavni, to srečanje pa se dogaja v njuni razločitvi, v prvem odstavku je ubeseden estetski, v drugem in njemu sledečih odstavkih pa spoznavni. Vendar je ta razločitev samo navidezna, saj smo ubeseditvi obeh odnosov prisiljeni brati skupaj, obe sta namreč neločljiva dela *Selitev*. To pa tudi pomeni, da med obema odnosoma ne more obstajati nikakršno nepomirljivo nasprotje. Po vseh opravljenih analizah je mogoče dovolj upravičeno domnevati, da se je Erjavčevo sočutje do vsega stvarstva utemeljevalo tudi, če ne prav v opisani pretresenosti nad tem, da vse stvarstvo sploh *je*, in da je prav ta pretresenost odločilno zaznamovala samo ubeseditev njegovih *Živali v podobah*.

Erjavčevo besedilno oblikovanje *Živali v podobah* moramo postaviti v okvir razvoja slovenskega naroda v avstro-ogrski monarhiji, ki ga je začrtal tudi program Zedinjene Slovenije. Erjavčeva knjiga ima pri tem izredno pomembno mesto iz več razlogov. Prvi je prav gotovo uveljavljanje naravoslovja kot pomembnega dejavnika celovitega narodovega razvoja. Erjavček se je tega izredno dobro zavedal, saj je njegova obsežna knjiga namenjena najmlajšim – »slovenski mladini v poduk in kratek čas«. Drugi, s prvim tesno povezani, je oblikovanje modernega slovenskega knjižnega jezika. Naše analize so skušale dokazati, da je Erjavček mojstrsko izrabil možnosti, ki mu jih je ponujal historizem s svojimi zapletenimi razmerji med idejo in čutnostjo ter med historističnimi oblikami in njihovimi zgodovinskimi zgledi. Tretji razlog pa je tesno povezan z drugim: Erjavček je s svojimi ubeseditvami živalskih portretov pomembno vplival na slovensko poljudnoznanstveno, pa tudi znanstveno pisanje.

Tezo o Erjavcu kot ustvarjalcu naravoslovne strokovne zvrsti slovenskega jezika bi bilo mogoče še okrepiti s tezo o Erjavcu kot predhodniku današnjega naravoslovnega znanstvenega pisanja, vendar bi tako opravilo zastrlo zgodovinskost njegovega besedilnega oblikovanja. Res namreč je, da naš metafizični instrumentalni um iz *Živali v podobah* zlahka izlušči postopke, ki danes zaznamujejo »akrocefalovski« dehumanizirajoči naravoslovni diskurz (gramatične metafore v »spoznavnem« odstavku iz *Selitev*, opise vrstnih značilnosti, razvrščevalne sezna-

me, prispevke k sami terminologiji). Toda pri tem »luščenju« ta um spregleduje, da za Erjavca živalski svet ni bil samo predmet spoznavanja, ampak je bil vreden upodobitve že samo zato, ker obstaja. Instrumentalnemu umu pa je še bolj nedosegljiva Erjavčeva bivanjska presunjenost ob porajanju novega sveta, pri katerem je bil po svojih močeh ustvarjalno udeležen tudi slovenski narod, z njim in svojim delom pa tudi on sam. Slovenci, med njimi predvsem izobraženci, so svoj novi zgodovinski položaj v resnici razumeli kot nekakšno »renesanso« svojega in narodovega življenja. Šele na podlagi te zgodovinske »renesančne« izkušnje je mogoče zaslutiti globok simbolični pomen, ki so ga imele novorenesančne prvine v Erjavčevem besedilu in le iz nje je mogoče razumeti tisto celovito in pristno »renesančno« humanistično radovednost do sveta in njegovih pojavov, ki ne ločuje med njihovim umetniškim zrenjem in znanstvenim spoznavanjem in ki vidi svoj smisel le, če lahko deli svoje dosežke z narodom.

## Literatura

- ALJANČIČ, M., 1986–1987: Naš dobri stari Erjavec. *Proteus*. Ljubljana: Prirodoslovno društvo Slovenije. 323–326.
- BADIOU, A., 2005: *20. stoletje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- BALIBAR, É., 2002: *Marxova filozofija*. Ljubljana: Krtina.
- BAYERDÖRFER, H.-P., 1967: *Poetik als sprachtheoretisches Problem*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- BRINKER, K., 2001: *Linguistische Textanalyse: eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin: Erich Schmidt.
- DENAC, D., 2003: Upad populacije in sprememba rabe tal v lovnem habitatu rjavega sra-koperja *Lanius collurio* v Šturmovcih (SV Slovenija). *Acrocephalus*. Ljubljana: Društvo za opazovanje in proučevanje ptič Slovenije (DOPPS-BirdLife Slovenia). 97–102.
- DOLAR, M., 2003: Slovenska nacionalna identiteta in kultura – navodila za uporabo. *Nacionalna identiteta in kultura*. Ur. N. Pagon, M. Čepič. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo – ICK. 21–35.
- EGGERS, H., 1986: *Deutsche Sprachgeschichte. Band 2, 3. Das Frühneuhochdeutsche und das Neuhochdeutsche*. Rowohlts Enzyklopädie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- ERJAVEC, F., 1868: *Domače in tuje živali v podobah. 1. del: Domače četveronožne živali*. Celovec: Družba sv. Mohorja.
- ERJAVEC, F., 1869: *Domače in tuje živali v podobah. 2. del četveronogih živali*. Celovec: Družba sv. Mohorja.
- ERJAVEC, F., 1870: *Domače in tuje živali v podobah. 3. del: Ptice. 1. snopič*. Celovec: Družba sv. Mohorja.
- ERJAVEC, F., 1873: *Domače in tuje živali v podobah. 5. zvezek: Golazen*. Celovec: Družba sv. Mohorja.
- GROŠELJ, P., 1933: Kako so odkrili človeško ribico? *Proteus* 1. Ljubljana: Prirodoslovno društvo v Ljubljani. 1–7.

- GROŠELJ, P., 1940: Prirodnoznanstvena prizadevanja med Slovenci (Konec). *Proteus*. Ljubljana: Prirodoslovno društvo v Ljubljani. 165–173.
- HALLIDAY, M. A., MARTIN, J. R., 2004: *Writing Science: Literacy and Discursive Power*. London: Routledge.
- HAUSER, A., 1962: *Socialna zgodovina umetnosti in literature 2*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- HEGEL, G. V. F., 1970: *Estetika 1, 2*. Beograd: Kultura.
- HEGEL, G. W. F., 1994: *Znanost logike 2*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- HEGEL, G. W. F., 1998: *Fenomenologija duha*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- HEIDEGGER, M., 1967: Izvir umetniškega dela. *Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 237–318.
- HEIDEGGER, M., 2003: Znanost in osmislitev. *Predavanja in sestavki*. Ljubljana: Slovenska matica. 47–77.
- HEINEMANN, W., VIEHWEGER, D., 1991: *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- HEISENBERG, W., 2000: *Physics and Philosophy*. London: Penguin Books.
- HOLLOWAY, J., 2004: Spreminjamo svet brez boja za oblast. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo 2/3*. Ljubljana: Študentska založba.
- HORKHEIMER, M., 1978: The End of Reason. V: A. Arato, E. Gebhardt: *The Essential Frankfurt School Reader*. Oxford: Basil Blackwell. 407–443.
- HORKHEIMER, M., 1981: Tradicionalna in kritična teorija. *Kritična teorija družbe*. Ur. S. Žižek, R. Riha. Ljubljana: Mladinska knjiga. 29–81.
- JAKOBSON, R., 1989: *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
- KLINGENBURG, K.-H., 1985: Statt einer Einleitung: Nachdenken über Historismus. *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*. Ur. K.-H. Klingenburg. Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag.
- LAUSBERG, H., 1973: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München: Max Hueber Verlag.
- LYONS, J., 1979: *Semantics 2*. Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- MARX, K., 1965: *Capital 1*. Moscow: Progress. Glej tudi *Časopis za kritiko znanosti 41/42* (1980), Ljubljana: UK ZSMS.
- MUKARŽOVSKI, J., 1986: *Struktura pesničkog jezika. R. Jakobson, N. Trubeckij, V. Matezijus; B. Havranek, P. Bogatirjov, N. Durnovo, J. Mukaržovski i P. Savicki. Teze Praškog lingvističkog kružoka*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- PIRJEVEC, D., 1979: Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu. *Evropski roman*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 575–702.
- PIRJEVEC, D., 1991: *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Ljubljana: Aleph, LDS.
- POGORELEC, B., 1967: Nastajanje slovenskega knjižnega jezika. *Jezikovni pogovori 2*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- POGORELEC, B., 1977: O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ljubljana: Slovenska matica. 290–304.



- POGORELEC, B., 1982: Zvrstna in slogovna razčlenjenost slovenskega knjižnega jezika v obdobjih pred Prešernom. *Makedonski jazik. Godina XXXII–XXXIII, 1981–1982*. Skopje: Institut za makedonski jazik »Krstе Misirkov«.
- REES, M., 2003: *Pred začetkom. Naše in druga vesolja*. Radovljica: Didakta.
- ROGERIJ, P., 1731: *Palmarium empyreum, seu Conciones CXXVI. de sanctis totius anni*. Ap. Rogerio Labacensi, Ord. Min. Capuc. Concionatore Carniolico, Pars I, Clagenfurti.
- SAJOVIC, T., 1986: Retoričnost in besedilnost Trubarjeve pridige. *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi (Obdobja 6)*. Ur. B. Pogorelec, J. Koruza. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 499–513.
- SAJOVIC, T., 2004: *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- SAJOVIC, T., 2005: *Jezik med umetnostjo in znanostjo: slogovne razprave*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- SEARLE, J. R., 1995: Logični status fikcijskega diskurza. *Sodobna literarna teorija. Zbornik*. Ur. A. Pogačnik. Knjižna zbirka Temeljna dela. Ljubljana: Krtina. 143–155.
- STEFAN, J., 1858: Tice. *Glasnik*. Celovec: Anton Janežič. 43–46.
- Sveto pismo Stare in Nove zaveze*, 1997. Slovenski standardni prevod. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije.
- ŠUMI, N., 1954: *Arhitektura secesijske dobe v Ljubljani*. Ljubljana: Mestni muzej.
- ŠUMI, N., 1979: Nekateri problemi preučevanje umetnosti 19. stoletja. *Zbornik za umetnostno zgodovino. Nova vrsta 14–15*. Ljubljana. 213–217.

