

Zgodba jalovosti:

analiza upovedovalnega načina s posebnim ozirom na metaforični postopek

0. Članek obravnava prozno besedilo koroškega slovenskega pisatelja Florjana Lipuša *Jalov pelin*.¹ Opazovalna pozornost je usmerjena k tistim oblikovnim prvinam, ki se zdijo v besedilu pomensko nosilne. Pri analizi se opiramo predvsem na izsledke besediloslovja in naratologije.²

1. Površinska ureditev besedila³

Besedilo je urejeno v štiri pomenljivo naslovljena poglavja. Prvi naslov: *Po sveži dih z gora*⁴ je eliptična enostavčna poved z neizraženim predvidljivim povedkom in neizraženim nepredvidljivim osebkom; v razmerju do naslovljenega besedila je povzemalen: napoveduje pot, gibanje iz naselja proti planinam, ne odkriva pa osebe.⁵

Ostali naslovi imajo obliko enostavčne dvofrazne povedi in so zvočno organizirani z notranjo rimo. Z naslovljenim besedilom so v različnih pomenskih razmerjih.

Drugi naslov: *Dober kvas seže v deveto vas* je svobodno preoblikovanje slovenskega pregovora "dober glas gre v deveto vas", pri katerem je leksem v osebkem zamenjan z leksemom *kvas*. Ohranjena je zvočna ubranost povedi, pomen stalne zveze pa je besedilno aktualiziran: leksem *kvas* se namreč v prvem poglavju pojavlja kot metaforična oznaka naraščajoče predsmtne tesnobe, v naslovljenem poglavju pa ga je mogoče pomensko povezati s šarklji in pogačami, s katerimi postrežejo kropilcem in molilcem.

Tretji naslov: *Na hudi grči se slab klin skrči* je sicer oblikovan na način drugega, vendar med pregovori in reki zaman iščemo podstavo zanj. Pomenski prvini *grča* in *klin* najdemo v drugem poglavju, v pripovedi o trmastem stricu, ki se ni hotel ukloniti navadam in je z vztrajnim cepljenjem drv ignoriral smrt v hiši. Parafraza o klinu in grči ima v tretjem poglavju preneseno vrednost, saj se nanaša na erotične igre, ki po molitvah in privezovanju duše s hrano in pijačo popestrijo čutje pri mrliču.

Naslov četrtega poglavja: *Vranec ne pojde več čez klanec* se navezuje na zgodbo znotraj poglavja (konj s tovorom vred pade v prepad) in metaforično povzema doživetje zapuščene domačije.

2. Pripovedni obrazec

Obvladujeta ga dva pripovedovalca.

2.1 Prvega bi poimenovali neizraženi (nevidni) urejevalec besedila.

2.2 Drugi pripovedovalec je tretjeosebni. Srečamo ga šele v povedkovem določilu četrte povedi, kjer razberemo število in spol. *Proga se je od hudiča vlekla. Med potjo je prelezel nekajkrat, se presedel in prestopal po peronih* (5)⁶. Šele v naslednji povedi se pojavi zaimenska oblika v dativu: *Tem dalj se je vlak odmikal mestu, tem bolj se mu je rahljaj nekdanji svet ...* (5). Samostalniško poimenovanje pripovedovalca se pojavi šele v drugem sečišču pripovednih ravnin. Predstavljajo ga štiri oznake: potnik, neznanec, znanec, povratnik. V teoriji je uvedba pripovedovalca z zaimensko obliko prikazana kot značilnost t. i. modusa moderatorja (Stanzel 1987); v bralcu naj bi povzročala empatijo, razmeroma neposredno prekrivanje bralčeve in pripovedovalčeve perspektive. Lipušev pripovedovalec nas sicer pripravi do "skoraj popolnega vživljanja v trenutno situacijo v pripovedi" (Stanzel 1987: 29; iz h. prev. M. S.), zaradi doslednega izključevanja njegovega fiktivnega vsakdanjika pa ostane oddaljen in skrivnosten, razkrit samo v plasteh spominov in njihovega podoživljanja.

2.2.1 Kakšen je ta polzakriti tretjeosebni?

Pokriva dve pripovedni ravnini. Prva je zaznamovana s pripovednim preteklikom in sledi pripovedovalčevo pot iz mesta (v zgodnjih jutranjih urah) z vlakom na podeželje, kjer potnik v vaški gostilni prespi, drugo jutro na poti v hrib kot neznanec sreča pogrebce (*nasproti idočim so mimohod z neznancem okrenili v razhodišče ...*) (65), nato pa se kot znanec približa skalam (*Kakor nekoč so ga sprejele znanca ...*) (65), prehodi pot navkreber do opuščenega doma (povratnik), se predaja spominom in se pod večer znova poda v dolino. Na to ravnino bi uvrstila tudi spomine na prostor, ki so preverljivi, dopuščajo soočanje, primerjanje z novimi vtisi. V besedilu so opredeljeni takole: *Obrisi so se mu izostrovali, in ko jih je primerjal s takimi, kakršni so mu ostali v spominu, se je izkazalo, da so bili tisti v spominu izrazitejši in mogočnejši od tistih zdaj resničnih zunaj v prirodi. Tisti v spominu so mu bili iznakazili okolje, so mu ga zasegli in razblinili, ga spodrinili, stopili na njegovo mesto. Zdaj so mu oči popravljale to iznakaženost, na novo oživljeni deli zunanjega sveta so izkrivljenost pomaknili spet na pravo mesto.* (5)

2.2.2 Drugo ravnino obvladujejo osamosvojeni, nepreverljivi spomini na čas, ki jih ni mogoče popraviti; v pripovedovalčevi zavesti obstajajo pretežno kot slike, njihov gramatični znak pa je pripovedni sedanjik.

2.3 Če povežemo linearno, površinsko ureditev besedila z osjo izraženega pripovedovalca, brez truda ugotovimo, da se ta pripovedovalec pojavlja samo v prvem in četrtem poglavju; prav tako je z ravnino pripovedovalčeve fiktivne resničnosti in s pripovednim preteklikom. V teh poglavjih prihaja tudi do bolj ali

manj izrazitega izmenjavanja ravnin na sečiščih, za katera prevzemam zelo uporabna poimenovanja (Kržišnik 1987: 21): stični odsek, kadar ravnini soobstajata in prekrivni odsek, kadar druga v drugo posegata. V obeh poglavjih je devet izrazitejših odsekov, od katerih je pet stičnih, štirje pa so prekrivni. Na stičnih odsekih so prehodi na ravnino spomina pretežno slabo motivirani, prehode na ravnino fiktivne resničnosti pa navadno povzročajo motnje od zunaj. Na prekrivnih odsekih je kombinacija prvin z dveh ravnin v propoziciji povedi lahko nakazana: *Potnik se potopi v sedežu zibajočega se vlaka, zadrema in v polsnu spet stoji pri svojem stroju, ki je sila velik in požira cele hlode* (11). Drugi primer: *Potnik še ni dopredel te pogrebne pobratimije, in ta posiljena prva drenja še ni spraznila mrliške sobe in še ni odstopila kraja tistim, ki so se medtem na novo zbrali v veži, ko so ga predramili rezki, odsekani razpoki: ...* (22). V dveh primerih pa se prvine dveh ravnin v povedi družijo brez prehoda: *Da, zdaj ga je ošinilo znamenje na griču, natanko ga vidi tisto jutro priti po gorici: ...* (12). Gre za poved z dvema osebkoma, izraženima z zaimkom. Zadnji primer je prekrivni odsek iz četrtega poglavja: *Skozi zasute odprtine švigne senca, iz votlin se izdere in se pocedi v votline: ženska se mu giblje v trhlenini...* (80)

3. Tematska ravnina besedila

Na tematskem področju prevladujejo spomini na različne smrti. Ostale teme se kažejo kot spremne in dopolnilne. Kakor bi prisotnost/odsotnost pripovedovalca in izmenjavo pripovednega časa v linearnem nizu pripovedi lahko narisali kot trikotnik, tako bi tudi temo smrti lahko začrtali v trikotniku: babičina (ženska) smrt, upovedena v pretekliku v prvem poglavju, očetova (moška) smrt, katere upodobitev se iz prvega poglavja preko drugega in tretjega razteza v četrto in jo označuje sedanjik, nazadnje pa materin (ženski) nepovratni odhod v neznano, upoveden v pretekliku v četrtem poglavju.

Zdi se, da so razlike v upovedovanju smrti pogojene v različni kvaliteti pripovedovalčevega spomina na umrle. K taki domnevi nas vabi grozljiva pripovedovalčeva sanjska podoba, v kateri njegov (pripovedovalčev) stroj, ki melje les (edina omenjena stvar iz njegovega fiktivnega sedanjika), potegne vase očeta in ga zmelje *da ni več kaj pobratí*. To podobo lahko razumemo kot alegorijo pripovedovalčevega izgubljenega spomina na očetovo smrt. Babičino smrt pripovedovalec eksplicitno poimenuje, da gre za materin odhod brez vrnitve pa je razvidno iz doslednega poimenovanja ženske *mati*. Kažejo se torej naslednja sorazmerja: če je fiktivna resničnost v pripovedovalčevem spominu živa, je pripoved o njej oblikovana individualno; če je njegov spomin medel, je pripoved oblikovana splošno in egzemplarno.

Na ravni fiktivne resničnosti potnik na koncu vožnje takole izrazi odnos do "moške" smrti: *Ali je stari dognal življenje ali ni, ista figa je, v zraku nič takega ne kaže, nobenih takih znamenj ni na vasi (...). Ni vse ista beza, če je stari sploh kdaj*

hodil po tem svetu, in tisti, ki je brodil, če ni tisti, ki ni brodil? (24) Na ravnini "iznakaženega" spomina (če omenjeno pripovedovalčevo sanjsko podobo razlagamo kot alegorijo izgubljenega spomina, moramo celo pristati na paradoks, da gre za upovedovanja spomina na smrt, ki se je pripovedovalec ne spominja), na koncu drugega poglavja, najdemo oceno (nevidnega pripovedovalca), ki dogajanju okoli mrliča eksplicitno jemlje smisel.

4. Upovedovalni postopek

Osrednjo opazovalno pozornost priteguje Lipušev način upovedovanja; v njem je ključ upovedenega odnosa do sveta. Prevladujoči ubesedovalni način se zdi postopek metaforizacije, razmeroma zapleten in raznolik, prepleten s celo vrsto drugih oblikovalnih prijemov, ki segajo v vse plasti jezika.

4.1 Metaforični postopek je uporabljen v oblikovanju prostora, odnosa med pripovedovalčevimi vtisi in spomini, v fabuliranju preteklih dogodkov (babičina smrt, spravljanje lesa s konjskimi vpregami v dolino, spravljanje žita z njive onstran globeli, očetovo drvarjenje in vzgoja otrok, opisi sosedove kmetije, kratkotrajna prisotnost tuje ženske, ki skrbi za osamele otroke), najbolj pa v upovedovanju spomina na smrt. Funkcija metaforičnega postopka je različna; ponekod je edini način, ki sploh omogoča nastajanje pripovedi, na drugih mestih pa se pojavlja kot zgoščevalec pomena, ki kaže v simbolno. Pod pojmom "simbolno" razumemo tisti sluteni pomen, ki se v tekstu na več mestih nakazuje, združuje pa se v ne do kraja razložljivi naslovni metafori.

Metaforični postopek bomo predstavili samo na nekaj besedilnih izsekih.

4.1.1 Prvi primer prikazuje upovedovanje prostora (pokrajine) in je poseben zaradi tega, ker bralcu omogoča zunajbesedilno aktualizacijo:

Na tem mestu je stranska reka, ta iz njegovih hribov, navalila na ustje peska in rečnega gramoza, preden se je spojila z večjo, in še potem, ko se je izlila, se ni predala toku, se ni zamešala med mogočne gmote vod v rečni strugi in tam izginila v valovih, temveč je tekla sporedno samosvoje, trmasta kakor le kaj posebej vzdolž brega zase, in le cikcakasti šiv na stičišču rek je njuni različni barvi združeval in iz njiyu mešal tretjo. (22)

Izsek ni toliko opazen zaradi umetelnosti upovedovalnega postopka: značilna razvita poved je zapolnjena s prvinami poosebljenega opisa reke. Pozornost priteguje kopičenje pomenov, ki izražajo izoliranost stranske reke "iz njegovih hribov" od glavnega toka. Ta nezdružljivost se izraža s sinonimnimi pomeni zanikanih povedkov (pomenski paralelizem), s povedkovim prilaskom (*tekla je trmasta kakor le kaj*) in načinovnimi določili (*tekla je sporedno, samosvoje, posebej, vzdolž brega, zase*). Metaforični postopek tu sicer ne presega oživitve in poosebitve, vendar v njegovi podstavi beremo klasično podobo reka - življenje in

bralec, ki ve, da je pisatelj pripadnik manjšinskega naroda, lahko besedilni izsek denotira kot alegorijo.

4.1.2 Drugi primer je iz fabuliranega dogodka materinega odhoda, izginotja: *Dolgo mati rok iz nečk ni vzela, jih je v testu potopila, cela se je v nečke nagnila, je še prstke z roba k sebi v testo potegnila, je mesila in gnetila, je gnetila in mesila, kakor da bo s premešavanjem može zmešala, pregnala, in bojo roke od testa odvrnile nesrečo. (...) Mati je roke iz peke vzela, in ko si jih je brisala ob nečke in je testo obirala s prstov, se je hiša držala vkup, je še na štirih voglih stala. (...) Otroci so še potem, ko se je mati že izhornotala iz metrge, kar naprej držali prstke v testu in se oprijemali te tople testenaste trdnjave. Zdaj se hiša že ni dala več rešiti, se je na kup podirati začela, in že tisti pot, ko se je podirala, se jim je do kraja nad glavami podrla. (80)*

Metaforično polje zasledujemo preko meje povedi, njegov konec pa tudi ni konec povedi. Prva poved je večstavčna, z enajstimi povedkovimi določili in dvema osebkoma: *mati* in *roke*. Glagolski pomeni pripisujejo agensu (*mati*) dejanja na metaforični ravni. Besednoredna ureditev povedi je zaznamovana, povedek je povsod v jedru - remi, le v zadnjem stavku z osebkom (*sinekdocho*): *roke* se v remi pojavi predmet: *nesreča*, ki simbolno podstavlja pomen povedi. Podoba *kakor da bo s premešavanjem može zmešala, pregnala* (komentar) in skladiščno izpostavljeni leksem *nesreča* poved pomensko odpirata v novo asociativno oporišče: *testo* v *nečkih* in *roke* v *testu* rekurzivno izkažejo pomen 'varnost'.

Nakazana metafora je izpeljana šele v nadaljevanju besedila, po vmesnih prekinitvah. Stavek *Mati je roke iz peke vzela* beremo kot nadaljevanje pripovedovanega dogodka in razvijanje prenesenega pomena: varnost se zamaje. Temu stavku se v isti povedi pridruži na površini pomensko nezdružljiv izraz: *se je hiša še držala vkup, je še na štirih voglih stala*. Gre za svobodno preoblikovan pregovor (ženska podpira tri vogale v hiši), ki v globini kot paralelizem ponavlja pomen prvega stavka povedi. Metaforično vozlišče, v katerem se nakazovani pomeni zgostijo, združuje leksema *testo* in *trdnjava*, torej eksplicitno poveže na površini nekoherentne pomene, metaforično polje pa zapre s sliko podirajoče se hiše, ki jo izvaja iz preoblikovanega pregovora.

V pripovedi o materinem (nasilnem) odhodu omenjeno metaforično polje deluje kot pomenski zgoščevalac s poudarjeno modalnostjo: pripovedovalec sporoča grozo, njegovo sporočilo se doživljajsko pokriva z bralčevim pričakovanjem.

4.1.3 Tretji primer (12-17) je izbran na pripovedni ravni spomina; upovedovanje starčevega umiranja, smrti, devanja na pare, čutja in molitev ob mrliču se zdi analitično skoraj neobvladljivo. Pripoved je sicer vkleknjena v časovni okvir (od enega jutra do drugega), pa tudi dogodki si sledijo po skušenjski logiki, vendar o kaki pripovedni postopnosti in vzročno posledični odvisnosti soslednih

pomenskih prvin ne moremo govoriti. Časovni okvir ni potreben pripovedi, marveč njenemu vpletanju v sobesedilo. Dosledna raba sedanjika, ki v prvem in četrtem poglavju ravnini ostro razmejuje, opozarja na to, da oblikovalna pozornost ni usmerjena v dogajanje - zaporednost, marveč v slikanje - solednost.

Metaforični postopek bomo opazovali na besedilnem izseku, kjer je upovedeno umiranje in ga obvladujejo štiri pomenske prvine: zrak, kepa, kvas, tesnoba. Slika umiranja nastaja v mreži teh štirih pomenov, ki lahko nastopajo kot samostalniki, pridevniki, glagoli ... Ko se zgodi smrt, pomensko mrežo zamenja druga.

a. V opisu svežega jutra se pojavi leksem *zrak* kot prvina narave: *zrak, shlajen in očiščen, nazadnje precejen skozi sito zore*.

b. *Zrak* postane objekt ob subjektu *starec*; glagolska pomena ga metaforično preoblikujeta: *to jutro z dlanmi zaobjema zrak, ga trdi v kepo*. Metaforično preoblikovanje omogoča uvajanje leksema *kepa*.

c. *Kepa* ima lastnosti balona: *bolj se mu kepa kakor da napihuje med košče - nimi zajemalkami*. Primerjalni *kakor da* je modalni zamik, ki opozarja na pripovedovalca.

č. Pomena *kepa* in *zrak* družno podstavljata sinonimna izraza *nevidni trzavi nič* in *prozorni živi stvar*.

d. Leksem *kepa* postane merilni izraz za *tesnobo*: *za dve kepi se mu je nabralo tesnobe v prsnem košu danes, pred kratkim še za eno, za tri kepe jo bo treba ali štiri ... Tesnoba* v prsih je v obratnem sorazmerju do *zraka, kepa* je povezovalna merilna enota. *Tesnoba* se bo večala (raslo bo število *kep*), to večanje tesnobe pa asociativno priključuje izraza *vzhajanje* in *kvas*.

e. *Kvas* je sprva samostalnik v osebku, potlej glagol: *v votlinah se mu kvasi*, nato se pojavi v pasivni deležniški obliki: *bojo vse prekvašene do kraja*.

f. Podoba naraščanje tesnobe je kakor vzhajanje kvasa v besedilu ni eksplicitirana, ampak zgoščena v besedilni metafori *kepasta, kvasasta tesnoba*. Po tej zgostitvi se mreža pomenskih prvin razvozla, v nadaljnjem besedilu se pojavlja le še *kepa*: *starec govori v kepah (...), stiska le še kepe zraka pred seboj in kepe v njem ga stiskajo, mozgajo kisik iz pljuč (...); kepa le počasi raste (...); ta kepa je mirna, a dosledna in globoka voda, ki zalije tudi skrite kote, ko se kepi (...)*. V zadnjem primeru gre za metaforo, izvedeno s pomočjo svobodnega preoblikovanja pregovora "tiha voda globoko dere".

g. *Kepa* je za starčevo okolico tudi nedešifriran znak njegovega umiranja: *Niso si ga v misel vzeli, niso mu iz te votle kepe brali, niso njene govorice razumeli*.

h. Poleg slovarsko izpričanega pridevnika *kepast* se pojavi še pridevniška novotvorba *kepat*, povezana z dvema jedroma: *kepat mehir in divji kepati krč*. Trenutek smrti poleg vrste drugih pomensko sinonimnih zvez sooblikuje spet varianta pregovora "tiha voda globoko dere", ki se glasi: *in zlato je napolnilo strugo* (zlato-molk, preoblikovan pregovor "molk je zlato"), *kjer je pravkar odtekala tiha voda, ki teh bregov ne bo več drla*.

i. V kasnejšem besedilu se *kepa* in *tesnoba* pojavita le še enkrat, v novi metaforični aktualizaciji: v pripovedi o tem, kako mrlič svoje telo in obraz da ljudem na razpolago, njegova edina skrivnost pa ostanejo *zapahnjene veke*, za katerimi se je *zakepila tesnoba*.

Funkcija metaforičnega postopka v tem izseku postane razvidna iz razmerja med upovedovalnim načinom in upovedeno temo. Besedna slika umiranja namreč ne nagovarja bralčeve doživljajske izkušnje smrti, ne omogoča njegove identifikacije, ampak pozornost preusmerja od dogodka k postopku. Na drugi pripovedni ravni se tok pripovedi o umiranju, smrti in posmrtnem ritualu zaustavlja ob bizarnostih (ščurki nadlegujejo molilce, pajek se s stropa spušča na mrličev obraz, moški obmetavajo ženske s krušnimi kroglicami), ustaljeni obredi in običaji pa so z oblikovalnimi prijemi (metaforičnemu postopku se pridružujejo še zvočna organizacija, besedotvorni posegi, npr. preoblikovanje stalnih zvez, neologizmi, stilno zaznamovan besedni red, vrsta skladenjskih figur, še zlasti kopičenje in paralelizem) predstavljeni igrivo, groteskno, ironično, komično ..., smrt je osvobodjena strahu, groze, spoštovanja, skrivnostnosti, obupa, žalovanja, skratka, iztrgana iz običajnih bivanjskih koordinat in doživljajsko odtujena. Pripovedovalčevo eksplicitno vrednotenje upovedenega našo interpretacijo potrjuje: *Mudilci niso v ničemer na slabšem, nič na boljšem zgodnjiki: pogrebna vzajemnost vse pobrati in posestri, žalostno vesela pobratimija vse enači, mujenje in godnjenje, enega z vsemi gnete v skupnosti in vse z enim, da nazadnje ni razlike, ali sploh kdo pride ali ni nikogar.* (47)

5. Razmerje naslov-besedilo

Naslovna metafora v besedilu nima neposredne opore. Jedrni leksem *pelin* se pojavlja samo v naslovu, določilo *jalov* pa najdemo v pomenski zvezi z vejami oreha, kar v samem besedilu nima prenesenega pomena. Aktualizacija naslova je mogoča z navezovanjem na pripovedni ravni, pri čemer ekspresivni pomen besede *pelin* ('grenkoba') povzema sporočilo ravnine fiktivne resničnosti, določilo *jalov* pa se nanaša na ravnino spomina.

6. Stilna opredelitev besedila

Analiza kaže, da se v besedilu pojavljata najmanj dve raznoliki, nasprotujoči si funkciji metaforičnega oblikovanja. Z ozirom na upovedeno in na sprejemnikovo afektivno dožemanje ima prva identifikacijski značaj: metafora intenzivira sporočilo, povečuje empatijo, prostor podobe se odpira v poglobljanje in zgoščanje pomena, vertikalno. Druga se zdi odtujevalna: metafora sporočilo razblinja, zmanjšuje empatijo, pomenski prostor podobe se širi horizontalno v verižnem prepletu. Odtujevalna metaforična polja prevladujejo predvsem v osrednjem delu besedila, na pripovedni ravni spomina.

Izrazita zavezanost oblikovalnemu postopku z bogatim in umetelnim prežemanjem izraznih načinov, ki sporočajo pripovedovalčevo (avtorjevo?) razmerje do upovedenega na eni strani, na drugi strani pa omogočajo ponavljanje motivov, obstojnost fiktivnega prostora in tematskih sklopov ter izrazito svobodno, "here-tično" upovedovanje smrti, te temeljne bivanjske oblike (omenjeno v različnih so-razmerjih velja za Lipušev opus v celoti). To so tista opazna znamenja v besedilu, zaradi katerih ga je mogoče označiti kot manieristično. Pobudo za uporabo tega pojma daje likovna veda (Hofmann 1987: 19), ki definicijo utemeljuje s 4 kriteriji: mešanica stilov, svoboda subjektivne stopnje realnosti, pojmovanje izbrane umetniške formulacije kot ene od mnogih možnih in multimaterialnost - soobstoj in preplet snovi in oblike, faktične in fiktivne resničnosti. Tako široko definirani manierizem presega Hockeovo videnje manierizma kot ene od konstant evropskega duhovnega razvoja (Hocke 1984), vključuje sodobno umetniško refleksijo sveta v celoti in konkurira pojmu postmoderne (Hofmann 1987: 21).⁷ Predlog takšne stilne uvrstitve ni "etično" ali kakovostno vrednotenje besedila⁸, marveč opozorilo na avtorjevo presenetljivo sodobno refleksijo sveta.

O p o m b e

- 1 Florjan Lipuš: *Jalov pelin*. Celovec: Drava 1985, 88 str.
- 2 Prim. Kallmeyer, Klein ... 1980, 1974; Kurz 1982; Weinrich 1976, predvsem str. 276-340; Stanzel 1987.
- 3 Za našo stilistično raziskavo so v slovenski strokovni literaturi spodbudni predvsem naslednji članki: Jug-Kranjec 1979/80, 1983/84; Pogorelec 1976, 1977, 1986; Sajovic 1983.
- 4 Vsi citati so iz izdaje Lipuš 1985.
- 5 Za slovnično poimenovanje in analizo prim. Toporišič 1984.
- 6 Pri daljših citatih navajamo stran iz izdaje iz op. 1, pri krajših pa strani ne navajamo.
- 7 Werner Hofmann (1987) odklanja pojem postmoderne in meni, da definicija manierizma, kakršno v svojem članku oblikuje, zadostno označuje umetnostni izraz našega časa.
- 8 V slovenski kritiški, pa tudi literarnozgodovinski tradiciji ima pojem manierizma bolj ko ne negativen prizvok.

Literatura

- Hocke Gustav René 1984, *Manirizam u književnosti*. (Iz nemščine prevedel Ante Stamać; *Manierismus in der Literatur*, Reinbek bei Hamburg 1959), Zagreb.
- Hofmann Werner 1987, Europäische Manierismen - Einträchtige Zwietracht, *Zauber der Medusa*. Wien, 13-21.
- Kallmeyer, Klein, Meyer-Hermann, Netzer, Siebert 1980, *Lektürekolleg zur Textlinguistik 1, Einführung*. 3. Aufl., Frankfurt a. M.: Athenäum.
- 1974, *Lektürekolleg zur Textlinguistik 2, Reader*. Frankfurt a. M.: Athenäum.
- Jug-Kranjec Hermína 1979/80, Semantika in vloga ključnih besed v romanu Bogovec Jernej. *JiS* 25, 1, 8-14.
- 1983/84, Podoba človeka v Pregljevem ekspresionističnem romanu. *JiS* 29, 1, 4-18.
- Kržišnik Erika 1987, Znotraj povedno povezovanje pripovednih ravnin. *Debatni list Slava* 1, Ljubljana, 21-24.
- Kurz Gerhard 1982, *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.
- Pogorelec Breda 1976, Ivan Cankar - Vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* 21, Ljubljana, 27-45.
- 1977, Gramatična figura in metafora v Cankarjevi prozi. *Simpozij o Ivanu Cankarju*. Ljubljana: Slovenska matica.
- 1986, Okvirna tipologija metafore v slovenski prozi 20. stoletja. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* 22, Ljubljana, 7-20.
- Sajovic Tomaž 1983, Poskus skladenjsko-pomenskega določanja Cankarjevega slogovnega razvoja. *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* (Obdobja 4, 2), Ljubljana, 243-270.
- Stanzel Franz K. 1987, Lingvistički književni aspekti pripovjednog diskursa. (Iz nemščine prevedel Marijan Bobinac), *Umjetnost riječi* 31, 1, Zagreb, 23-38.
- Toporišič Jože 1984, *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja.
- Weinrich Harald 1976, *Sprache in Texten*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag.