

UDK 808.1 + 881.09 (05)

SLAVISTIČNA REVIJA

ČASOPIS ZA JEZIKOSLOVJE IN LITERARNE VEDE

JOURNAL FOR LINGUISTICS AND LITERARY SCIENCES

SRL 1979
3-4

IZDAJA - ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

SRL	LETNIK 27	ŠT. 3-4	STR. 331-496	LJUBLJANA	JUL.-DEC. 1979
-----	-----------	---------	--------------	-----------	----------------

VSEBINA

Posvetilo prof. Antonu Slodnjaku	321
ZBORNIK: Znanstveno srečanje slavistov ljubljanske in celovške univerze z osrednjo temo Simon Jenko (1835—1869) Življenje in delo	
<i>Boris Paternu</i> , Jenkovo mesto v razvoju slovenske poezije	325
<i>Franc Zadavec</i> , Jenkova literatura v zapisih slovenskih pisateljev od Ketteja do Brnčiča	333
<i>Jože Toporišič</i> , Jenkova rima	345
<i>Klaus Detlef Olof</i> , Reimstrukturen und Klangfiguren bei Simon Jenko	363
<i>Andreas Leitner</i> , Simon Jenkos Sonett »Se črne zemlje prsi so ledene«	375
<i>France Bernik</i> , Simon Jenko in Heinrich Heine	381
<i>Aleksander Skaza</i> , Jenko — Lermontov — Gogolj in problem pozne romantike	393
<i>Janez Rotar</i> , Simon Jenko in lirska miniatura	403
<i>Rudolf Neuhäuser</i> , Wertung und Erzählperspektive in der zeitgenössischen sowjetischen Erzählung	417
<i>Reginald Vospernik</i> , Koroška tematika v dramatičnem ustvarjanju Jaka Spicarja	431
<i>Gerhard Neveklowsky</i> , Zur Erforschung der slowenischen Dialekte Kärntens	443
<i>Nikolaj Salnikow</i> , K izražanju modalnosti v ruščini in slovenščini	451
OCENE — ZAPISKI — POROCILA	
<i>Jože Toporišič</i> , <i>Jakob Rigler</i> , Komentar k Načrtu pravil slovenskega pravopisa V	451
<i>Jaka Müller</i> , Knjiga slovenske fonologije	476
<i>Jože Toporišič</i> , Poskus slovenske slovnice C. Vincenota	485

CONTENTS

To Honour Prof. Anton Slodnjak	321
COLLECTANEA: Scientific Meeting of Slavists of the Universities of Ljubljana and Celovec with the Central Theme Simon Jenko (1835—1869) — His Life and Work	
<i>Boris Paternu</i> , Jenko's Role in the Development of Slovene Poetry	325
<i>Franc Zadavec</i> , Jenko's Poetic Work in the Appreciation of Slovene Authors from Kette to Brnčič	333
<i>Jože Toporišič</i> , Jenko's Rhyme	345
<i>Klaus Detlef Olof</i> , Rhyme Structures and Sound Patterns of S. Jenko	363
<i>Andreas Leitner</i> , Simon Jenkos Sonett »Se črne zemlje prsi so ledene«	375
<i>France Bernik</i> , Simon Jenko and Heinrich Heine	381
<i>Aleksander Skaza</i> , Jenko — Lermontov — Gogolj and the Problem of the Late Romanticism	393
<i>Janez Rotar</i> , Simon Jenko and the Lyrical Miniature	403
<i>Rudolf Neuhäuser</i> , Evaluative Judgements and Narrative Point of View in the Contemporary Soviet Fiction Prose	417
<i>Reginald Vospernik</i> , Carinthian Themes in the Plays of Jakob Spicar	431
<i>Gerhard Neveklowsky</i> , About Exploration of Slovene Carinthian Dialects	443
<i>Nikolaj Salnikow</i> , About the Expressions of Modality in Russian and Slovene	451
NOTES — REPORTS	
<i>Jože Toporišič</i> , <i>Jaka Rigler</i> , Remarks on the Outline of Rules for Slovene Orthography, V	451
<i>Jaka Müller</i> , A Book on Slovene Phonology	476
<i>Jože Toporišič</i> , C. Vincenot's Essay in a Grammar of Slovene	485

Uredniški odbor: France Bernik, Franc Jakopin, Vatroslav Kalenič, Janko Kos, Boris Paternu (glavni urednik za literarne vede), Jakob Rigler, Jože Toporišič (glavni urednik za jezikoslovje), Franc Zadavec
 Odgovorni urednik: Jože Toporišič, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana
 Naročila sprejema in časopis razpošilja: Založba Obzorja, 62000 Maribor, Partizanska 5. Za založbo Drago Simončič
 Natisnila: Tiskarna Ljudske pravice v Ljubljani

Editorial Board: France Bernik, Franc Jakopin, Vatroslav Kalenič, Janko Kos, Boris Paternu (Editor in Chief for Literary Sciences), Jakob Rigler, Jože Toporišič (Editor in Chief for Linguistics), Franc Zadavec
 Editor: Jože Toporišič, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana
 Subscription and distribution: Založba Obzorja, 62000 Maribor, Partizanska 5, Yugoslavia
 Printed by: Tiskarna Ljudske pravice, Ljubljana

UNIVERZITETNEMU PROFESORJU DOKTORJU
ANTONU SLODNJAKU, REDNEMU ČLANU SAZU
OB OSEMDESETLETNICI Z NAJBOLJŠIMI ŽELJAMI
SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE
IN UREDNIŠTVO NJENEGA ZNANSTVENEGA GLASILA

**ZNANSTVENO SREČANJE SLAVISTOV
LJUBLJANSKE IN CELOVŠKE UNIVERZE
Z OSREDNJO TEMO SIMON JENKO (1835—1869)
CELOVEC, 31. MAJA IN 1. JUNIJA 1979**

VSEBINA*

<i>Boris Paternu</i> , Jenkovo mesto v razvoju slovenske poezije	325	R
<i>Franc Zadravec</i> , Jenkova literatura v zapisih slovenskih pisateljev od Ketteja do Brnčiča	333	R
<i>Jože Toporišič</i> , Jenkova rima	345	R
<i>Klaus Detlef Olof</i> , Reimstrukturen und Klangfiguren bei Simon Jenko . .	363	S
<i>Andreas Leitner</i> , Simon Jenkos Sonett »Še črne zemlje prsi so ledene« . .	375	S
<i>France Bernik</i> , Simon Jenko in Heinrich Heine	381	R
<i>Aleksander Skaza</i> , Jenko — Lermontov — Gogolj in problem pozne romantike	393	N
<i>Janez Rotar</i> , Simon Jenko in lirska miniatura	403	R
<i>Rudolf Neuhäuser</i> , Wertung und Erzählperspektive in der zeitgenössischen sowjetischen Erzählung	417	S
<i>Reginald Vospernik</i> , Koroška tematika v dramatičnem ustvarjanju Jaka Špicarja	431	N
<i>Gerhard Neweklowsky</i> , Zur Erforschung der slowenischen Dialekte Kärntens	443	S
<i>Nikolaj Salnikov</i> , K izražanju modalnosti v ruščini in slovenščini . . .	451	R

* Poleg tega so nastopali:

Jože Koruza, Verzni in kitični vzorci v Jenkovih *Pesmih* (1865) v luči poprejšnjega razvoja slovenskega pesništva

Matjaž Kmecl, Jenko novelist

Franc Jakopin, Jenkova raba naglasnih dvojnic

JENKOVO MESTO V RAZVOJU SLOVENSKE POEZIJE

Simon Jenko predstavlja zelo izrazit »evolucijski problem« slovenske književnosti 19. stoletja. Medtem ko je Prešeren slovensko poezijo prvi konstituiral kot poezijo, je Jenko takoj za njim opravil prvo izrazitejšo stilno opozicijo in diferenciacijo. Prešeren je znotraj romantike ohranjal še normo klasične in renesančne poetike, Jenko je to normo razdril in odprl možnosti novim slogom, vse od pozne romantike in realizma do različnih variant modernizma.

Simon Jenko represents a highly interesting »evolution problem« in the 19th century Slovene literature. While Prešeren was the first to establish the Slovene poetry as poetry, Jenko immediately after him set up the first noticeable stylistic opposition and differentiation. In the context of Romanticism Prešeren preserved the norm of the Classic and Renaissance poetics, Jenko broke away from that norm and opened the possibilities for new styles, from the late Romanticism and Realism to the various trends in Modernism.

V razvoju slovenskega pesništva pomeni Simon Jenko zanimiv prelom, ki ga globlje odkriva šele naš čas. Ta prelom se da uzreti in izmeriti iz različnih zornih kotov, najbolj razvidno pa ob ozadju Prešernove poezije. Kljub tesnemu časovnemu zaporedju, v kakršnem je Jenkovo delo sledilo Prešernovemu, so namreč razlike med temeljnima ustrojema njune poezije tako velike in tako bistvene, da lahko govorimo o enem najbolj živih in dinamičnih mest v razvoju slovenskega pesnjenja. Seveda pa ni naključje, da se globlje razsežnosti tega Jenkovega »evolucijskega problema« odpirajo šele v novejšem času. Razlogov je več, med bistvenimi pa je gotovo naša izkušnja ob podobnih procesih v sodobnem pesništvu, ki so literarni vedi močno izostrili in stanjšali opazovalno občutljivost prav v to smer.

Izhodiščno vprašanje, ki naj odpre enega izmed možnih razgledov na Jenkov delež v rasti slovenske pesniške kulture, bi se torej glasilo: kolikšna je bila Jenkova zmožnost, da se osamosvoji izpod sugestije Prešernove poezije, se izvije njeni siloviti semantiki in odtrga od njenega vabljivega stilnega zgleda. Možnosti za tako početje pa so bile precej zapletene. Pri pesnikih poprešernovskega rodu, kamor spada tudi Jenko, se namreč neizogibna literarna drugačnost sploh ni mogla dogajati kot razvojno normalna, odprta opozicija do Prešerna. Zgodovinska danost je temu rodu v 50-ih in 60-ih letih naložila dolžnost, da je pred konservativno uradno kulturo in širšo javnostjo moral šele uveljavljati ter braniti Prešernovo poezijo in z njo osnovna načela svobodne umetnosti. Jenko se v tej temeljni privrženosti velikemu pesniku gotovo ni bistveno ločil od Levstika ali Stritarja, obeh bojevitih mladoslovenskih branilcev

Prešernove poezije. Zato je bil njegov notranji odmik od nje zahtevno in zapleteno dejanje. Vendarle so stilne in semantične razdalje, ki jih je pri tem odkliku obvladal, tolikšne, da delujejo kot globoka in pristna, čeprav neizgovorjena opozicija. Te razdalje presenečajo, če jih primerjamo z onimi pri Levstiku ali Stritarju, ki sta bila v 50-ih in 60-ih letih pesnika z večjim ugledom, kot ga je imel Jenko. Tu se ne utegnemo spuščati v zanimivo, vendar v mnogočem znano psihološko in sociološko zaledje Jenkove vznemirljive notranje dinamike in njegovega posebnega smisla za relativiziranje pesniške tradicije. Omejiti se želim na kratek zaris evlucijskih razdalj, ki jih je zmozel po Prešernu in ki so take, da opozarjajo na izjemno osebnost v slovenskem pesništvu med klasično in novo romantiko.

* * *

Prešeren je slovensko umetno poezijo prvi dognal do polne dozorelosti. To se pravi, do prvega izdelanega in notranjega koherentnega umetniškega sloga, ki je estetsko funkcijo dosledno uveljavil kot središčno in temeljno med drugimi pomembnimi funkcijami pesništva. Pred Prešernom je slovensko pesništvo šlo že skozi vrsto časovnih slogov, pri čemer je posebno opazna pot od baroka do predromantike, vendar nobeden od teh slogov ni bil zanesljivo in do kraja razvit. Ta nerazvitost je razumljiva, saj je bila estetska funkcija starejšega pesništva drugotna in so v njem prevladovali vzgojni, poučni in narodno prebudni nameni. Šele Prešeren je poezijo osamosvojil v poezijo in razvil njeno artistično zmogljivost do skrajno zahtevne mere. Vendar tega ni opravil kot formalist, temveč hkrati z razvojem pesniške vsebine na raven novodobnega dojemanja in spoznavanja sveta.

Prešernovo konstituiranje poezije nosi na sebi celo vrsto izrazitih znamenj evropske romantike. Vendar prevladujejo lastnosti tistega njenega toka, ki je ohranil nekatere temeljne norme klasične in renesančne poetike. Schleglov zgodnji romantični koncept, ki se je zavzemal za univerzalno pesniško kulturo, predvsem pa za uveljavljanje italijanskih renesančnih oblik — npr. soneta, stance ali tercine — in s tem za klasični red v obvladovanju moderne, romantične disonantne vsebine, je v Prešernu našel odličnega in izvirnega mojstra. Takega, ki je Schleglov model oblikovno docela obvladal, vsebinsko pa je v njem opravil obrat od krščanstva k panteizmu in od tod k skepticizmu ter naposled levemu mladohegeljanstvu. Toda Prešernov romantizem kljub vsem razglasjem in pretresom ohranja ne le trden oblikovni red, strogo kompozicijo, obris klasične hierarhije žanrov in klasičnega razločevanja njihovih slogovnih ravni. V njem ostaja jasno razviden tudi še humanistični red vrednot,

čeprav ga prikazana stvarnost sama že močno problematizira in zanika, tako da je včasih navzoč samo še s svojo mučno odsotnostjo. To velja za vsa območja njegovega pesnjenja, pa naj gre za bivanjsko, pesniško, družbeno ali ljubezensko tematiko.

Skratka, ob Prešernu se v naši literarni zgodovini utemeljeno uporablja izraz klasična romantika, če s tem nazivom mislimo romantiko, ki v svojem jedru ohranja nekatere bistvene sestavine klasike in renesanse. Družbeni in duševni razlogi pojava so znani. Njegovo izhodišče je bila silovita volja h konstituiranju naroda kljub okoliščinam Metternichovega absolutizma, ki je tako konstituiranje politično onemogočal, in hkrati v okoliščinah močnih evropskih revolucijskih gibanj, ki so dajale vizijo izhoda, upanja in notranje trdnosti.

* * *

Jenkovo delo sodi v porevolucijska 50-ta in 60-ta leta, ki pomenijo po eni strani poraz predrevolucijskih družbenih upanj in globoko depresijo, po drugi pa postopno meščansko liberalizacijo kulturnega in političnega življenja, ki je kljub vsem znanim zavoram omogočala svobodnejšo pesniško izpoved. V izkoriščanju novih možnosti je šel Jenko do skrajnosti in znatno čez, saj cele vrste pesmi zaradi izzivalne vsebine ni mogel niti poskušal objaviti. Pri tem pa ni prihajalo samo do daljnosežnih navskrižij s konvencionalnim meščanskim pesništvom tistega časa, temveč tudi do močnih vsebinskih odmikov od Prešernove poezije, čeprav ga je z njo vezala tudi še vrsta skupnih lastnosti.

Temeljne in zelo opazne so Jenkove novosti v območju filozofske tematike. Njegovi poskusi romantičnega mitiziranja narave in kozmosa so po eni strani intenzivnejši kot pri Prešernu. Po drugi strani pa so tudi padci iz »metafizičnega« v »pozitivistično« mišljenje bolj strmi in daljnosežni. Podoba sveta doseže pri njem že polno razklanost med spiritualizmom in senzualizmom. Toda značilno je, da pri nobenem od obeh skrajnih položajev pa tudi pri nobeni bolj sredinski drži ne vztraja dalj časa. V resnici se ne more notranje pomiriti z nobenim bivanjskim položajem. Duhovno gledanje nenehoma spreminja in v teh spremembah ni mogoče odkriti glavne razvojne smeri, kot jo lahko odkrivamo še pri Prešernu. Jenkova misel se giblje v lokih kroženja oziroma naglega nihanja med nasprotji moči in nemoči, upa in brezupa, resnobe in humorja, radožive volje do bivanja in ukinjanja sleherne volje sploh. Pa spet v nasprotno smer, brez konca.

Posebno mesto ima pri Jenku filozofija minevanja. Pri Prešernu je bila samo ena izmed opaznih tém, Jenko pa je misel o naglem spremi-

njanju in minevanju vsega radikaliziral in jo postavil v samo središče svoje filozofske lirike. Postopoma ji je podrejal tudi vse druge teme, še posebej ljubezensko. Medtem ko Prešernovo misel, da »beg« je »Bog«, še lahko vežemo na staro klasično ali na Heglovo dialektiko, pa je Jenkova filozofija minevanja mestoma podobna že Schopenhauerjevi totalni »dialektiki«, ki je vse človeške stvari podvrgla načelu nenehnega samouničevanja in v središče vsega postavila geslo »*existentia fluxa*«. V nekaterih legah je tako Jenkovo razmerje do sveta privedlo do skrajnega skepticizma, celo do tako imenovane filozofije trenutka. Za njegovo filozofijo je bil to konec vsakršne klasike, za njegovo poezijo pa pobuda v smer nove, impresionistične lirike. Po tej poti je deloma uveljavljal tudi pravico do polnega čutnega doživetja in jemanja življenja in se znašel pri podobnem rehabilitiranju čutnosti, kot je bilo značilno za mladonemško gibanje, npr. za Wienbarga ali za Heineja.

Navedeni idejni pojavi so kot celota pomenili radikalizacijo romantike in njenih razglasij. Bolj točno, pomenili so odstranjanje njenih notranjih klasičnih norm, ki so bile še norme uravnovešanja in obvladovanja stvari v nadzirani meri. Naravna posledica razvezanosti je bilo osamosvajanje posameznih sestavin mišljenja ali doživljanja, ki so prej delovale bolj ali manj usklajeno in zato zamejeno ter zunaj skrajnosti. Zdaj so se začele osamosvajati tudi že take miselne ali doživljajske prvine, ki so pomenile odstopanje od romantike in prehod v druge idejno estetske sisteme, tudi v realizem. Temeljni mišljenjski prvini Jenkovih obratov k realizmu sta predvsem dve: izkustveno demitiziranje narave in materialistično demitiziranje družbe.

Drugo vsebinsko območje, ki mu je Jenko dovajal velike novosti, predstavlja *p o e t o l o š k a t e m a t i k a*. Pri njem sicer lahko najdemo vrsto besedil, v katerih je poezija še zmeraj izpostavljena na romantični način, to se pravi kot izjemno duhovno početje z izjemnim poreklom in izjemnim, orfejsko katarzičnim učinkom. Toda mit pesništva, ki je bil pri Prešernu še zelo odporen, se pri Jenku od vsega začetka polni z izkustveno psihološko vsebino, tako da pesnjenje označuje že kot zapise »občutkov« ali »čutov« ali »strasti« ali celo samo »misli«. Njegovo razumarsko opazovanje ustvarjanja in iztreznjenost nad resničnim mestom poezije v družbi pa gresta še znatno dlje in pomenita včasih tudi že popolno ukinitve romantičnega orfejsstva. Tu ni mogoče mimo pesmi *Pisavec*, ki že z naslovom, še bolj pa z vsebino, ki naslovu sledi, postavlja nekdanjega »poeta« ali »pevca« in njegovo pesniško opravilo na čisto prozaična tla. Opisuje nastajanje svoje ljubezenske izpovedi, pravzaprav potek pesniškega ustvarjanja, to pa napravi docela zoper takratno lite-

rarno navado: izbere veristično obliko poročanja o napornem, zatikajočem se in mukotrpnem peresarskem delu, ki ga niti ne dokonča, ampak se naveliča, odloži nesrečno opravilo in se napoti k dekletu, da jo pridobi naravnost in z neposredno besedo. Tako je izrekel pesniškemu navdihu skrajno nezaupnico in mu postavil nasproti izkušnjo trdega dela. Prav tolikšno nezaupanje pa je izrekel tudi veri v poslanstvo poezije in v njeno moč ter ji postavil nasproti vrednost življenja samega. Pri razdiranju romantičnega mita poezije je na svoj posebni način prišel natanko do tja kot istega leta 1855 Črniševski z znano tezo, kako umetnost »ne more vzdržati tekme« z naravo in življenjem samim. Radikalnost Jenkovega početja je še bolj nazorna, če jo primerjamo s sočasnim Levstikovim poslavljanjem od mitiziranega navdiha (*Uvod*) ali s Stritarjevim nekoliko poznejšim poskusom podobne vrste (*Bralcu*).

Tretje vsebinsko območje, ki ga je Jenko močno prenovil, zavzema ljubezenska tematika. Tu sicer ni mogoče prezreti razmeroma znatnega števila pesmi, ki so ujete še v tradicijo. V njih bi lahko ugotavljali celo vrsto primerov bolj ali manj trdnega ohranjanja vere v ljubezen kot odrešilno moč pa tudi primere čisto hrepenenjske, poduhovljene ljubezni. Vendar je ohranjanje ljubezenske idealitete samo ena izmed Jenkovih možnosti. Pri njem je ljubezen podvržena izredno močnemu dvomu, nemiru in protislovnemu doživljanju. Razponi nasprotij segajo v znatno bolj skrajne lege kot pri Prešernu. Jenkova ljubezen že zaniha med spiritualizmom in senzualizmom, med ljubezenskim idealizmom in nihilizmom. Heinejevi preskoki iz čustvene prevzetosti v posmeh (»iz parne kopeli ganotja pod ledeno prho treznosti«), ki jih je sam opravičeval kot sredstvo za lažje prenašanje življenja, so bili seveda Jenku zelo blizu in moral bi jih sam izumiti, če jih ne bi spoznal pri njem. Toda vse to sodi še v podaljške romantike in k razraščanju njenih temeljnih razglasij.

Novo poglavje začenja Jenko na tistih mestih, in ta niso redka, kjer se njegov lirski ali epski subjekt osvobaja vseh duhovnih razsežnosti in ljubezen začne sprejemati kot zgolj čutno doživetje. Do konca gre tedaj, ko svoj pesniški prostor odpre ljubezni, ki je okleščena celo vsakršne čustvene spremljave in topo ujeta v materialno podložništvo. Na primer v pesmi *Kaj vam mar*, ki prinaša veristični motiv kupljive in kupljene ljubezni. Besedilo je primer daljnosežnega izstopa iz romantike.

Četrto tematsko področje, ki nam še preostaja za merjenje Jenkovih novosti, je njegovo rodoljubno oziroma politično pesništvo.

Tudi tu ni mogoče spregledati izrazitih radikalizacij, tako v smeri revolucionarnega uporništv, na primer zoper monarhijo in cerkev (*Na zbiranje*), kot v smeri pobitosti in obupa (*Slovenska zgodovina*). Vendar so položaji pesimizma tokrat izjemni. Rodoljubna lirika predstavlja najbolj trden in odporen krog njegovega pesništva, v njej je bilo največ zanesljivih vezi z izročilom osvobodilne misli in tudi razmeroma najmanj prostora za slogovne novosti.

Tematski premiki, ki jih je Jenko opravil v pesništvu po Prešernu, so bili torej izraziti in veliki, če pazljiveje upoštevamo bolj skrajne miselne in doživljanjske položaje, do kakršnih je prišel na vseh štirih temeljnih tematskih območjih, ki pa novostim niso bila odprta enako močno. Nekoliko bolj upočasnjeno in ob močnejši vezanosti na tradicijo pa so se uveljavljale novosti v *Jenkovem slogu*. Vendar so bile tematske spremembe tolikšne, da je tudi v izrazu naposled moralo priti do premikov, ki daleč presegajo povprečno gibanje slogovnega razvoja naše književnosti druge polovice 19. stoletja.

Prelomno spremembo je Jenko vnesel v usodo metafore. Romantika je vzpostavila njeno posebno veljavo in jo razvila vse do simbola, ki je ustrezal njenemu dojemanju življenja in kozmosa. Prešeren je s svojo klasično varianto romantike ostal pretežno v mejah odlično razvite metafore, se pravi zamenjalne podobe, in je le deloma segel k osamosvojeni podobi slutenjskega simboliziranja. Jenko je šel naprej, in sicer v dveh smereh. Po eni strani je metaforično izražanje stopnjeval in prestopil k že prizadevnejši gradnji besednega simbola pa tudi večjih simbolnih povednih enot (*Obrazi*). Pri tem so včasih še močno vidni zavirajoči pojasnjevalni posegi, ki simbole sproti dešifrirajo in jih vračajo nazaj v sestav razumarskega prispodabljanja (*Slika*). Toda kljub takim zaustavitvam je s svojimi razvitejšimi podobami segel daleč čez slog časa in prispel na prag spontanega simbolizma. Razvijal pa je izraz tudi v nasprotno smer. In sicer v smer ukinjanja metafore ter simbola. Gre za strme sestope z ravnine povzdignjenega in prenesenega izražanja na ravnino dobesednega označevanja stvari z veristično pripovedjo, ki včasih sprejema vase tudi neliterarne jezikovne plasti, od narečnih in pogovornih do žargona. Romantično metaforo nadomešča realistična metonimija ali dobesedni opis. Pri tem lahko opazamo zanimiv prenos semantične nabitosti izražanja (»energije informacije«), ki je neizogibna sestavina pesniškega sloga in jo je prej nosila metafora, v sintaktično oz. gramatično figurativnost. Iz veristično natančne pripovedi namreč izpadajo posamezni vezni členi, tako da nastajajo občutne povedne

praznine (v motiviranosti, v poteku dogodka, v celovitosti pripovedi), te pa učinkujejo kot semantične napetosti, ki jih mora vsebinsko izpolniti bralec sam.

Obe slogovni novosti — simbolizirajoča ali veristična fragmentarnost — pomenita odmik od klasične poetike in zarodek modernizma, ki je nastajal z nadaljnjim osamosvajanjem metafore in ukinjanjem opisne sintakse.

V skladu s tem je tudi sprememba zunanje oblike pesmi. Prešeren je za svojo še zmeraj klasično grajeno, celovito in močno dorečeno izpoved pogostoma izbiral ugledne renesančne oblike, kot so sonet, stanca ali tercina, z razmeroma dolgimi, skrbno sestavljenimi stihi. Jenko se je odvrnil od monumentalne forme, jemal pod pero kratki stih domače ljudske pesmi ali poljski kratki krakovjak in v teh oblikah uveljavil tudi svoje veristično ali simbolistično nedorečene pesniške zapise. Pri njem se nasproti monumentalnim Prešernovim oblikam dogaja nekaj podobnega, kot je Tinjanov odkril pri Tjutčevu in Heineju, namreč uveljavljati se začena »fragment kot umetniška forma«. Pri tem je prihajalo do zanimivih inverzij folklornih vzorcev, namreč do njihove pretanjene intelektualizacije ali pa lirizacije. Šele to jih je znova poživilo in naredilo za umetniško učinkovite.

Mero tematskih in stilnih novosti, ki jih je zmožel Jenko, pa bi naposled lahko preverjali tudi ob njegovih žanrskih novostih, ki niso majhne. Prvo izrazito znamenje globlje potrebe po žanrskih spremembah in sprostitvah so njegove parodije. Nekatere parodistične kretnje veljajo še razsvetljencem, na primer Vodniku ali Linhartu, bolj v ospredju pa so tiste, ki merijo zoper Prešerna in predvsem njegovo ljubezensko poezijo. Jenkov komični ljubezenski ep (*Ognjeplamtič*), nastal še v dijaških letih, je med drugim tudi parodija na Prešernovo visoko poemo *Krst pri Savici*. Seveda gre v vseh teh primerih za parodijo kot »laboratorijski žanr«, če uporabimo Lotmanov naziv, ki ne pomeni kaj več kot brisanje tradicije in ustvarjanje praznine za zagon tvorne vrste. Sem pa spada predvsem njegova krajinarska razpoloženska lirika (poimenovana z oznakami »obraz« ali »slika«), ki je pomenila velik korak k osamosvajanju čistega lirizma in njegove vrstne osamosvojitve. Moč Jenkove žanrske iznajdljivosti je zelo nazorna tudi ob baladi, ki je bila ena najbolj dodelanih vrst slovenskega pesništva, posebno še pri Prešernu. Tu je Jenko obvladal nenavadno velik razvojni lok in celo vrsto različnih možnosti: od tradicionalne mitične balade (*Zaklad*), mimo njenega strmega humornega obrata (*Pogreb*, *Morski duhovi*) in social-

nega motiviranja (*Knezov zet*) vse do izrazito lirske balade, ki se samogibno obrača že k simbolizmu (*Slutnja*). Z balado je tvorno prehodil tako rekoč celo stoletje, od predromantike do simbolizma in še naprej.

* * *

Če se po bežnem pregledu tematskih, stilnih in žanrskih posebnosti Jenkovega pesništva vrnemo k izhodiščnemu vprašanju, lahko opazanja povežemo v naslednje sklepne misli.

Prešeren je slovensko poezijo prvi kultiviral do estetsko dozorelega sloga in jo s tem konstituiral kot poezijo. Jenko je ob tem ozadju nato opravil prvo izrazitejšo stilno opozicijo in diferenciacijo. Oba sta sicer z večjim delom svojega pesnjenja pripadala romantiki, vendar vsak na svoj način. Prešeren je znotraj romantizma ohranjal še normo klasične in renesančne poetike. Jenko je to normo razdril, odprl vrata romantiki bolj skrajne vrste pa tudi že njenemu razpadu in uveljavljanju novih slogov, od realizma do nekaterih nastavkov modernizma. Srečanje Prešeren—Jenko je bilo znotraj slovenske poezije prvo izrazito, tesno in tudi že opozicijsko srečanje »klasičnega« in »protiklasičnega« načela. S tem živim nasprotjem pa je dosegla svojo notranjo kompletnost in možnost polnega razvoja.

РЕЗЮМЕ

В процессе исторического развития словенской поэзии творчество Симона Енко олицетворяет собой один из наиболее оживлённых и переломных моментов, представляя собой с историко-теоретической точки зрения интересную эволюционную проблему.

В результате анализа тематического, стилистического и жанрового новаторства в поэтическом творчестве Енко, особенно ярко выделяющегося на фоне поэзии Прешерна, мы пришли к следующим выводам.

Прешерн был первым, кто, культивируя стиль, поднял словенскую поэзию на зрелый эстетический уровень, конституируя её таким образом как поэзию. На этом фоне впервые Енко произвёл более или менее чёткую дифференциацию стилей. Впрочем, по большей части, творчество и того и другого поэта было романтическим. Однако романтизм Прешерна и романтизм Енко существенно различались между собой. В романтизме Прешерна ещё сохраняются некоторые нормы поэтики классицизма и эпохи Возрождения. Енко же нарушил эти нормы, широко распахнув врата своей поэзии более радикальному романтизму, одновременно с его упадком и возникновением новых стилей от реализма до некоторых элементов модернизма. Столкновение «Прешерн — Енко» было первым, проявившимся в словенской поэзии столкновением «классического» и «антиклассического» принципов творчества. Только в этом живом противоборстве словенская поэзия достигла внутреннего единства и открыла возможности для полнокровного развития.

JENKOVA LITERATURA V ZAPISIH SLOVENSКИH PISATELJEV OD KETTEJA DO BRNČICA

Slovenski pesniki in pripovedniki so med leti 1895 in 1935 Jenkovo liriko vrednotili neenako, v sklopu slovenske literature pa so ji prisodili objektivnejše in pravičnejše mesto kot literarni zgodovinarji. Prepričljivost Pregljevega romana *Simon iz Praš* je bistveno zmanjšana zato, ker je pripovednik motiviral pesnikovo tragiko predvsem s krščanskim moralnim dualizmom.

Between 1895 and 1935 Slovene poets and prose writers put forward a variety of opinions about S. Jenko's poetry generally amounting to an evaluation more objective and just than that made by the literary historians. The persuasiveness of Pregelj's novel *Simon iz Praš* is essentially weakened by the fact that the author motivates the poet's tragic fate in terms of Christian moral dualism.

Kaj povejo beležke, ki so si jih o Jenku in njegovem umetništvu napravili pesniki in pripovedniki do konca 19. stoletja do njegove stote rojstne obletnice (1935), zlasti pa, kaj je o tem pesniku napisal pripovednik Ivan Pregelj, posebno v poemu v prozi *Šmonca* (1924, kasneje *Simon iz Praš*): ti vprašanji sta iztočnici našega članka.

Ob Pregljevem poemu o Jenku je moč še zlasti preizkusiti pojem literarne recepcije, saj se v literarnem statusu takšnega besedila morata že po naravi stvari same prelivati dve osebnosti, dve pesniški usodi, dve dobi in dvoje slogov. Seveda je mikavno in tudi možno napraviti še kakšno vsebinsko-problemsko in estetsko strukturalno primerjavo med nekaterimi prviniami Jenkove lirike in proze ter liriko in prozo izbranega obdobja. Hvaležno bi bilo primerjati tragičnega idealista z Jeprcem (*Jeprški učitelj*) z enako tragičnim idealistom *Martinom Kačurjem* Ivana Cankarja, kajpada s polno zavestjo, da gre za besedili, ki sta vsako zase umetnina z vsemi znamenji izvirnosti in tudi z ločeno problematiko, delati torej z metodo, ki se ogiba prenašnim posplošitvam tradicionalnega v sedanjem. A moja tema je manj zapletena, v prvem delu terja pozitivistično, v drugem tudi kritično obravnavo, v celoti pa je vendarle takšna, da vsaj posredno govori o literarnih vprašanjih Jenkove umetnosti in o njegovi osebnosti.

Povedati še velja, da je v našem časovnem izseku dvakrat izšlo Jenkovo zbrano delo, prvič na prelomu stoletja, drugič leta 1921. Prva izdaja¹ je Jenkovo literaturo posadila v literarno razvojno zelo ugoden ali recep-

¹ Simon Jenko, *Pesmi*, Ur. Anton Funtek, Ljubljana 1896. — Simon Jenko, *Pesmi II*, Ur. Engelbert Gangl, Lj. 1901.

cijsko odprt čas impresionizma in deloma humoristične ter ironične dez-idealizacije vsakršnega, posebno še izobraženčevega in umetnikovega položaja na Slovenskem. Druga² je trčila ob ekspresionizmu, ki je zaradi močnih krščansko idealističnih osnov in težnje po poduhovljanju vseh stvari ali ostrem odmiku od čutnega, snovnega odklanjal vsakršen materialistični nazor, zato pa tudi Jenkovega panteističnega. Toda zgodilo se je, da si je izrazit katoliški pisatelj, barokizirajoči ekspresionist izbral za pripovedni predmet prav Simona Jenka in njegovo literaturo.

I.

Razgledi po Kettejevi, Murnovi, Cankarjevi in Župančičevi korespondenci in publicistiki ter njihovih sodobnikov pravzaprav presenečajo, saj iskalec odmevov drugih pisateljev pri njih le redkokdaj srečuje tudi Jenkovo ime.

Dragotin Kette je Jenka omenil v zvezi, ki malo pove o tem, kako je sprejemal in vrednotil tega pesnika in njegovo poezijo; omenil ga je Josipu Murnu kot dozdevnega posnemovalca Heinejeve dikcije. »Pri Tvojih pesmih se večkrat pozna, da si dikcijo posnel pri kakem pesniku. Jaz ne bi imel ničesar proti temu, saj je Cankar tudi posnemal tu Gregorčiča, tam koga drugega, Jenko baje Heineja, Aškerc narodne ruske pesmi itd., ali drugo je posnemati dikcijo samó, drugo zopet povedati kako lepo novo misel na nov način, kjer sevéda s posnemanjem ni nič.«³ V domnevni frazi »Jenko baje Heineja« se je moral skrivati obziren namig, da je Murnova dikcija zahajala tudi na Jenkove tirnice.

Z večjim poudarkom pa tudi nekoliko ostreje je o Jenku pisal Josip Murn. Janku Polaku je svetoval, naj piše v krepki, polni, zveneči dikciji, naj opusti enolično ritmiko metričnih naglasov, predvsem pa naj se uči kitice pri Jenku: »Poglej Jenka! Tudi on ima majhne kitice, pa kake so!« In še: »Zakaj imamo podobe? Da jih rabimo,«⁴ — namreč tudi v majhnih kiticah. Pesnici Fanici Vovkovi pa je dobra dva meseca pred smrtjo in že v visoki umetniški zrelosti vzkliknil: »Jenka II. zvezek je zanič.«⁵ In res je v tej knjigi zelo malo estetsko neoporečnih pesmi.

Ivan Cankar je dvakrat opazneje spregovoril o Jenku. Leta 1900 je zapisal, da Jenkove lirske pesmi odlikujeta naravna, ljudska obravnava verza in jezika ter nežno, mehko občutje, in še, da je Jenko začel vrsto nesrečnih slovenskih pesnikov, ki jih je zadela smrt, še preden so do kraja

² Joža Glonar, Simona Jenka Zbrani spisi, Ljubljana 1921.

³ Dragotin Kette, pismo Josipu Murnu 27. jan. 1897; ZD II, Ljubljana 1949.

⁴ Josip Murn, pismo Janku Polaku 21. febr. 1898; ZD II, Ljubljana 1954.

⁵ Josip Murn, pismo Fanici Vovk, 6. marca 1901; prav tam.

razvili svoj talent.⁶ Čez enajst let je to misel deloma razširil in dopolnil: Jenko je »v svojih pesmih podoben pesniku Murnu-Aleksandrovu... Malokdo se je v svojih poezijah tako približal narodni pesmi kakor Jenko. Nežnost, lahkota in naturnost narodne pesmi izzveni pri njem časih v trpko ironijo, zmerom pa ji je ozadje globoka bolešt. Kadar se Jenko oddalji od te s v o j e lirike, ni več sam svoj, komajda je še pesnik. Tako bi človek komaj verjel, da je bil Jenko tisti, ki je zložil neokusno koračnico »Naprej, zastava slave...«⁷

Oton Župančič je Jenka omenil v citatu iz članka Andreja Pavlice, s katerim je polemiziral v eseju *Ritem in metrum* (1917). Ta citat se glasi: »Kdo ne sluti, da je ritem v Prešernovih... in dalje Jenkovih stihih: Zaslužim si cekin — k zlatarju se podam itd. nedostaten?« In še: »...ni ritem v navedenih Prešernovih in Jenkovih stihih niti naraven niti ume ten, ampak samovoljen«. Seveda je treba navesti še Župančičev stavek: »Ali se nisva o vsem tem razgovarjala že s prijateljem Draganom (Šando)?« v študentskih letih, stavek, ki opozarja, kako so nekateri vztrajali pri klasičnih verzni sistemih na način, da niso ločili metrične akcentuacije od pomensko ritmičnih enot. A vse to Župančičevo je bilo izrečeno predvsem ob metriki in ritmiki Prešernove pesmi, ne pa tudi s posebnim zanimanjem za Jenkovo, pa čeprav je veljalo tudi zanjo.

Iz tega obdobja nas z molkom o Jenku preseneča Cvetko Golar, čigar mati se je pisala Jenko, pesnik Jenko pa je bil njegov mrzli stric. Golar se je Jenka spomnil šele v svoji biografiji z opombo, da mu je teta Maruša — Jenkova nečakinja? — »kasneje marsikaj pripovedovala o njem«.⁸ Sorazmerno kasno, po stoletnici Jenkovega rojstva, pa je objavil spominski zapis *Neža*, zgodbo o ženi, »ki je bila pesnikova znanka v mladih letih, in o kateri je zložil nekaj kitic, malo poskočnih, lahkih in zbadljivih«.⁹ Golar jo je poznal že kot obubožano pijanko, ki je za konec utonila.

Po nekaterih opozorilih in molku, ki ga je opaziti pri Alojzu Gradniku, je moč sklepati, da Jenko tega pesnika ni posebno nagovarjal. Srečko Kosovel je npr. trdil, da je Gradnik »Jenka poznal le malo«, da pa je »venomer čital Heineja; prozo in pesmi, večkrat ga je prečital. Odtod Jenkov vpliv«. Povedano drugače: zato je literarni zgodovinar Ivan Grafenauer »napačno domneval« oziroma postavljajl izrazitejš

⁶ Ivan Cankar, Die slovenische Literatur seit Prešeren, ZD XXIV, Ljubljana 1975.

⁷ Ivan Cankar, Predavanje o slovenski literaturi, ZD XXV, Ljubljana 1976.

⁸ Cvetko Golar, Iz moje mladosti, Iz spominov in srečanj, Murska Sobota 1963.

⁹ Cvetko Golar, Neža, Jutro 1936, št. 188.

razmerje med Jenkom in Gradnikom.¹⁰ Tudi Božidar Borko je zavrnil domneve tega zgodovinarja, češ pri Prešernu »in pri nekaterih italijanskih pesnikih, ne pa pri Jenku ali Murnu bo treba iskati Gradnikovo pesniško izhodišče, kakor mi je ob neki priliki pesnik sam priznal.«¹¹ Tudi Kosovelov zapis sloni najbrž na podobnem Gradnikovem »priznanju«.

Kosovel je Jenka omenjal tudi v svojih predavanjih o Gradniku in Ivanu Trinku pa tudi sicer. Ob neki Trinkovi pesmi je dejal, da je ideja v njej Gregorčičeva, »napisana pa (je) v Jenkovem žanru« (tristopni trohej, štiriverzna kitica).¹² V kritiki Benčinovih pesmi je zapisal: »*Valovi pojo*: pesem ni prvič oblikovno dovršena, drugič smo v Jenkovi Buči, buči morje adrijansko slišali isto — samo da je bilo dovršenejše.«¹³ In kadar je komu priporočil brati slovenske pesnike, je imenoval tudi Jenka.¹⁴

V eseju *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*,¹⁵ kjer govori o »naši fugi trpljenja«, o njenih zvokih in akordih, pravi, da je njen prvi akord Prešeren, drugi arkod skupina Levstik—Jenko—Gregorčič—Aškerc, Jenkov delež v njem pa »melanholično jesenska mirna tragedija«. Na podoben način je Jenka vkomponiral tudi v *Slovensko pesem*,¹⁶ ki jo je najbrž napisal že v polju Pregljevega jenkoslovnega poskusa oziroma poeme *Smonca*:

Smo ali nismo trpeči obraz.
V Trubarju smo se zavedli.
V Vodniku smo se spoznali.
V Prešernu smo se Evropi odzvali.
V Levstiku smo se zase borili.
V Jenku smo omahovali,
preveč je cvetje dehtelo v nas...

»Cvetje«, torej narava, pokrajina. Je mislil na odmik od evropeizacije in boja za kulturno in narodnopolitično identiteto, ki ga je v večji meri srečeval pri Gregorčiču, Cankarju, Župančiču, Vladimiru Levstiku (*Gadje gnezdo*) in Preglju (*Plebanus Joannes*)?

In v kakšni zvezi je Jenka omenjal pripovednik Miško Kranjec?

12. avgusta 1930 je pisal Erni Muserjevi: »Pesem ni modifikacija ali rezbarjenje, pesem je izbruh... Čudno, vsi se vračate z liriko nazaj na pot, od koder so jo izvlekli in kjer je bila nje edino prava pot: Koljcov,

¹⁰ Srečko Kosovel, ZD III, str. 823, Ljubljana 1977.

¹¹ Božidar Borko, Alojz Gradnik, Svetle samote, LZ 1933.

¹² Srečko Kosovel, Trinko-Zamejski, ZD III.

¹³ Isti, pismo Martinu Benčini, 22. febr. 1922, ZD III.

¹⁴ Isti, pismo Maksu Samsovi, 30. III. 1925, ZD III.

¹⁵ Srečko Kosovel, ZD III, str. 146.

¹⁶ Srečko Kosovel, ZD III, str. 930.

Murn, Heine, 'Šmonca'.« Zakaj je imenoval tudi Jenka, razločno razkrijeta tile povedi: »Čudim se, da imamo tako malo Murnov in Koljcovov — ko je vendar v tej božji naravi toliko lepote...« (Muserjevi, 23. jun. 1929), in še: »...jaz bi rad, da bi imeli kakega Koljcova. Murn je poizkusil, pa ni imel časa; Golar pa ni našel v tajnost polja...« (Muserjevi, 26. febr. 1930). Skratka, Jenka je doživljal kot pravega lirika ali oblikovalca človekovih intenzivnih občutij v naravi, kot oblikovalca izbruhov človeške biti, medtem ko ga je refleksivna pesem nekaterih odbijala.

Leta 1935 se je do Jenka opredelil tudi lirik in marksistični kritik Ivo Brnčič. Potem ko je zavrnil krščansko pedagoški in rodoljubarsko romantični kriterij, s katerima so cela desetletja ovirali slovensko umetniško literaturo, je opozoril, da zlasti »Jenkov primer« terja korenito revizijo slovenskega odnosa do pretekla književnosti, ker ta »resnični lirik« nikakor ni »vzorniška figura«, pa tudi »lasciven« ni, kar se mu je očitalo vse do prve kritike 1865 do Ivana Grafenauerja. Trdil je, da se vse, kar so napisali o Jenku, »giblje v ozkih in nezadostnih mejah konvencionalne obdelave«, medtem ko pristni človek in njegova umetnost ostajata odmaknjena, zlasti se pisci ogibajo »dunajske ljubzenske krize«. Sam pa je njegovo poezijo vrednotil takole: »Danes lahko doživljamo Jenkovo liriko po večini le zgodovinsko, komaj v nekaterih primerih tudi estetsko, a tudi to ni malo.« Ta »ni malo« se Brnčiču v nadaljnji pojasnitvi razraste v priznanje o izjemno pomembnem Jenkovem umetniškem dejanju, v tole priznanje:

»Obstaja namreč neka posebna, glasbi najsorodnejša poezija, ki se je osvobodila vse retorične navlake in je izraz najprimernejšega, golega čustva; to je tudi najtrajnejša vrsta pesniškega ustvarjanja. Takšna čista lirika v najdoslovnejšem pomenu besede so Li-tai-pojevi stihi, je Goethejeva 'Über allen Gipfeln ist Ruh', so nekateri Verlainovi stihi, je Jesenjinova pesem o brezi. Tudi nekatere Jenkove pesmi. V nacionalno-vzgojni, puritanski, didaktični, modrijanski, patetični, neosebni, retorični in neokretni pesniški maniri, v kateri je pred Jenkom in po Prešernu pri nas usihala poezija, se je slovenska lirika z Jenkom znova povrnila k neprisiljeni človeški intimnosti. In najsi tudi ni bil Jenko ne mogočna ne olimpijsko samonikla umetniška osebnost, spada njegova tiha, drobna lirična pesem med dogodke, ki pomenijo prelom v našem pesniškem ustvarjanju preteklega stoletja. In kolikor je vsak odklon od kakršnekoli konvencionalnosti zmemom, v vseh dobah in vseh odnosih pozitivno dejanje, je lirika Simona Jenka tudi iz današnje razdalje pozitiven pojav.«¹⁷

Kaj vse je videti iz navedenih zapisov?

Pomembni pesniki in pripovedniki našega časovnega razpona so pozorno, včasih tudi z visokim priznanjem pisali o Jenkovi liriki, zaradi

¹⁷ Ivo Brnčič, Ob stoletnici rojstva Simona Jenka, LZ 1935.

česar je moč trditi, da se je ta pesnik do stote rojstne obletnice bolj ali manj trajno vraščal v višjo in najvišjo slovensko literarno zavest. Kadar so označevali razvojno črto in estetsko dograjenost slovenske poezije, človeško pristnost v lirski pesmi, se je Jenko vedno pojavljal takoj za Prešernom in pogosto tudi edini ob njem. Modernisti so ga navajali na dva načina: del njegovih pesmi so odklonili, deloma tudi zaradi dozdevno manj izvirne dikcije; njegova kratka pesem — *Obrazi* — pa je služila za zgled zgoščene, estetsko učinkovite verzne upodobitve motiva. Cankar je med prvimi natančno razmejil značilnosti Jenkovega umetništva: da je tako imenovana »njegova« lirika zrasla iz totalnega doživljajskega jedra, iz vseobsežnega občutja biti, hkrati pa je opozoril na »trpko ironijo« kot tisto duhovno moč, s katero je Jenko kot človek in pesnik obvladoval tragično življenjsko občutje. Nič manj je Cankar opazil tudi oblikovno, izrazno značilnost Jenkove lirike, da je namreč njen estetski ustroj tako naraven in neizumetničen kot ustroj ljudske pesmi in da so njegove najboljše pesmi po tipu najbližje ljudskemu pesništvu.

Kasnejši pisatelji, Kosovel, Kranjec in Brnčič, so skoraj z enakimi poudarki omenjali Jenkov lirizem, emocionalno vrednost njegovega verza in motiva, poudarjali so torej prvino, ki sta jo duhovni ekspresionizem in neotomistična racionalistična estetika izrivala iz pesništva. Jenko jih je očaral, kako je našel tajnosti pokrajine, in s »čisto liriko« oziroma s pesmijo »neprisiljene človeške intimnosti«. Zdrav, proboden lirizem pa intimen, neposreden človeški glas s humornimi in tragičnimi toni so priznavali kot izjemno kakovost Jenkove pesmi. Zato seveda tudi ni naključje, da so pesniki kritiki zavrnil podmene literarne zgodovine, ki je Jenkovo pesem ali podstavljala drugim pesniškim ustrojem, ali jo izvajala iz Heineja in drugih, ali pa jo obravnavala s podcenjevalnim prizvokom kot izdelek frivolnega pesnika.

Skratka, vsota zapisov o Jenkovem pesništvu pove, da je ta pesnik vznemirjal in privlačeval s svojo razdvojeno eksistenco, torej s pesniško vsebino, pa tudi s svojo poetiko, z umetniško tehniko, ki jo v dognanih legah označujeta kratka oblika ter pomensko nabita in slikovita beseda.

II.

Ivan Pregelj se je z Jenkovo literaturo ukvarjal kot profesor slovenščine in kot pisatelj. Ko je več let služboval v Kranju, je od blizu doživljal tudi pokrajino, ki se je vrasla v Jenkovo liriko, doživljal pa je

tudi posebnosti ljudi, iz katerih je Jenko zrasel. Toda ob koncu prve svetovne vojne je o Jenku napisal še zelo vprašljivo enačenje: »Golar je nekak moderni Simon Jenko.«¹⁸ Takšno enačenje preprostega veseljaka z izpovedovalcem rezkih čustvenih in duhovnih nasprotij pravi, da ga Jenko tedaj ni še prav nič zaposloval kot možni predmet epizacije.

Med tem se je v literaturi, tudi Pregljevi, dogodila vrsta premikov, ki so napravili prostor tudi za epizacijo umetniških ustvarjalcev. Spodbude so prihajale iz evropske romaneskne biografike, Lojz Kraigher je v dramatski obliki napisal *Umetnikovo trilogijo* (1921) »v spomin Ivanu Cankarju«, ekspresionisti so iz umetnika napravili oznanjevalca. S tem je postala učinkovitejša tudi Cankarjeva aktualizacija umetnika kot proizvajalca »posebnega« v človekovi splošni produkciji, kot proizvajalca tistega, kar ni brezpogojno potrebno za prvostopenjsko, za biološko ohranjanje človeštva, in je nekaj, kar so v Jenkovih časih posmehljivo imenovali »klafarija« (tako označuje mati sinovo pesništvo v Pregljevem proznem poemu *Šmonca*). Cankar je spodbujal tudi z avtobiografsko prozo *Grešnik Lenart* (1921) in *Moje žiljenje* (1920) pa tudi s črtico *Epilog* (1905), kjer je Prešernov ljubezenski problem očrtal kot posledico socialno razrednega nasprotja, v drami *Lepa Vida* (1911) pa izpovedal tragiko pesnikov svoje generacije. Cankarjeve obdelave umetnika pa niso le slika družbenih nasprotij, ampak so hkrati tudi dušeslovne študije.

Tudi Ivan Pregelj je po letu 1919 prešel k epskim likom, ki so nekakšne dušeslovne študije na ozadju reformacije in protireformacije, katoliški pogledi na porenosančnega človeka kot tragičnega razdvojenca na dušo in telo. Ob razmahu romaneskne biografike, Cankarjeve avtobiografske tradicije, Župančičevega pesniškega cikla *Manon Josipa Murna-Aleksandrova* (1904) ter ob lastni preusmeritvi v človekovo snovno-duhovno dvojnost je Jenkovo »trojno gorje«, njegovo celotno pesniško izpoved zagledal kot snov, v kateri bi mogel izraziteje ovsebiniti tudi lastno bolečino zaradi zgodnjega osirotenja ter izraziti človekov ontološki položaj, kakor mu ga je slikal njegov nazor.

Primarni viri za dušeslovno študijo o pomembnem pisatelju, zato tudi o Jenku, so njegova literatura, publicistika in korespondenca. Predvsem iz te snovi mora ustvarjati, kdor hoče ostati modelu kar najbolj zvest, kdor ga hoče kar najbolj objektivno upodobiti. Priznati velja, da je Pregljev poem o Jenku nabit z nekaterimi primarnimi podatki. Pa vendar je Pregelj leta 1925 objavil o spisu tale epigram:

¹⁸ Ivan Pregelj, *Iz moderne*, Mentor 1918/1919.

Jenko: Ali sem res, kot me je v »Šmonci« opisal?

Levstik: Vidim, da ljubil je, a sebe je risal!

France Koblar pravi, da je s tem epigramom dal »najboljši napotek za razumevanje dela in tudi za njegov nastanek«.¹⁹ Tej sodbi ne gre ugovarjati, pomeni pa tudi, da »Šmonce« ne gre brati in obravnavati kot realistični biografski roman, ampak kot poem, kot je besedilo imenoval njegov avtor sam, kot poem v prozi ali kot svojevrstno literarno izoblikovano recepcijo nekega umetništva in pesnikove usode, ki veliko več pove o svojem avtorju, kot o tem umetništvu in pesniku.

Kajti kako je bil Pregelj duhovno in stilno pripravljen za svoj epski predmet? Kot katoliški pisatelj je imel pred seboj materialističnega panteista, kot baročno in deloma celo gotsko ekspresionistični stilist realistično umirjeno pesem in realistični pripovedni stavek, kot krčevit, dramatični oblikovalec življenja pa še Jenkov humor in ironijo. Odločiti se je moral tudi o literarni vrsti.

26. novembra 1923 si je bil na jasnem vsaj zastran zgradbe besedila: napisal bo »roman v odlomkih«, »zaključene celote« ne bo mogel dati. »Žanrski odlomki« bodo sicer »prav moderni«, celovita bo tudi »ideja romana«, ne bo pa izdelan zgodovinsko folklorni del.²⁰ To pomeni, da se je zavestno odpovedal tradicionalnim oblikam novele in romana, izbral disociirano fabuliranje oziroma zaporedno tekoče vzdolžne prereze iz Jenkovega življenja, miselnosti, pesništva. Podoben kompozicijski vzorec je utegnil najti v Župančičevem pesniškem ciklu o Josipu Murnu. Ta ga je povrh opozarjal, kako pesniška oblika omogoča tudi vrisovanje lastne in s tem širše, tipične duševne problematike v tujo podobo in usodo. 3. aprila 1924 Pregelj ni bil zadovoljen s svojim izdelkom, ki pač ni niti hotel niti ne mogel dobiti oblikovne sorodnosti z evropskimi romansiranimi biografijami; imenoval ga je »stilistična naloga z nekaj senzacije«.²⁰

Končni rezultat Pregljeve literarno-oblikovne recepcije Jenka je takšenle: O epskem liku, ki je v poemu *Šmonca* oziroma *Simon iz Praš* osrednji, velja sodba kritikov, ki so trdili, da v tem spisu ni Simona Jenka. Kljub kopici miselnih motivov iz njegovih pesmi, kljub avtentičnim podatkom o njegovem življenju, kljub izrisom pokrajinskega in kulturnega okolja, v katerem je delal, te sodbe ni mogoče ovreči. Naj je Pregelj ravnal še tako tainovsko in precej tudi sociološko, je za poglavito motivacijo duševne drame svojega lika izbral namreč skrajno nepričljivo »usojeno rano« (France Koblar).

¹⁹ Ivan Pregelj, *Izbrana dela*, Peta knjiga, str. 313, Celje 1966.

²⁰ Prav tam, str. 311—312.

Katera »rana« je to in zakaj v poemu ni Jenka?

Šesta, sklepna poemska enota poudarja baladni motiv o materi, ki je zadušila otroka in ga pokopala v polju. Tudi mati v poemu sinu ni dobrotna, temveč obsedeno zadirčna žena, ki ga sili v duhovniški poklic. Namesto da bi mu bila kdaj pela, ga obremeni z grozo: že od otroštva mora zaradi nje nositi »svojo tajnost«, svojo »tragično krivdo«. Te tajnosti in krivde se mora zavedati takole: »Iz matere sem sprejel, ki me je spočela nasilno, iz matere, ki me je nosila v neveselem materinstvu! Zato sem polten, lenoben in togotljiv, samopriden in neusmiljen. Ne morem ljubiti! Kako naj ljubezni vreden bom? ... Jaz imam svojo grozotno igro iz obupa noseče ženske, ki je devet mesecev trpela, ali naj skoči v vodo ali naj se obesi v samoti.« Takšne svoje tajnosti, groze in krivde se mora epski lik zavedati kajpada zgolj in samo zaradi svojega avtorja. V svojo psiho-genetično podmeno ali podložek, ki seveda ne spada v območje dednih zakonitosti, ampak v katoliško moralno, pa je moral Pregelj kasneje sam podvomiti in jo tudi močno omejiti. Leta 1935 je namreč zapisal, da je obup in misel na samomor Jenko premagoval »s svojo možato voljo in izrazito razumsko nravjo, ki jo je prejel iz svojega zdravega rodu, iz vzgoje in ne najmanj iz pobožne ljubezni, ki ga je vezala na domače, zlasti na mater«. Hkrati pa je motivacijo za »osrednjo tragiko njegovega življenja« pomaknil z matere na »ubostvo«. ²¹ S tem je nehote tudi priznal, da je vsa velika groza in brezizhodnost zaradi »nezakonstva« v poemu le moralnoideološka konstrukcija in da je »tragično krivdo« Jenku podtaknil iz svojega moralnodualističnega nazora.

Nič manj pa ni Jenka dramatiziral še z enim odtenkom tega nazora, z nasprotjem med »dušo« in snovjo, kakor so človeka tragizirali ekspresionisti, ki so telo imenovali tudi »ječa duše«, in kakor je svoje epske osebe tragiziral tudi Pregelj sam. Takole mora Jenko namreč modrovati o svojem temeljnem nasprotju, o svoji dvojnosti, modrovati v spisu »Samotar«, ki mu ga je Pregelj podtaknil kot posebno izpovedno obliko: »Življenje duš je namreč luč. Temno je duši le, ko tone do dna telesnosti.« In še: »Življenje telesa je meglenica: zdaj samoljubje otroka na materinem nedrju, zdaj moška sla v ženskih rokah...«

Odločilna motivacija Jenkovega »gorja« v poemu je torej — falzifikat; povrh je avtor svojemu liku podložil tudi ontološko tragiko. Zato je njegov prozni poem v resnici le zanimiv spis »za specialista in za literarnega psihologa, ki bo po njegovem neredu iskal značilnosti Preg-

²¹ Ivan Pregelj, Simon Jenko, Izbrano delo, Uvod, Celje 1935.

ljevega pisateljskega razuma in v njegovih sodbah razlago za njegove avtorske posebnosti.²²

Iz ponarejene »tragične krivde« in ontološke razlage Jenkove razdvojenosti izvirajo tudi stilistične posebnosti besedila: od baročnega kopičenja povednih členov in včasih naturalistično natančnega naštevanja do stilizacij burne duhovnosti in krčevitih telesnih oblik te posebnosti le zabrisujejo epski lik; nazornost enkratne biti ter regionalne in zgodovinske vraščenosti pa izgubi še bolj tudi zaradi tipizacije s svetniško sliko in ekspresivno preoblikovano pokrajino. Ker se dozdevni Jenkov epski lik giblje med mučeniškimi krčevitostmi in blaženimi sprostitvami po Pregljevem pripovedovalno-dramatizirajočem klišeju: »Od bridke misli je našel dremajoči znova v lepše gledanje«, bi tudi podrobnejša stilna analiza poema privedla do že znanega sklepa: v notranjem statusu tega besedila ni Simona Jenka. Zato nas besedilo v obsegu naše teme več ne obvezuje.

Pregljev *Simon iz Praš* pa kljub vsemu ostaja dokaz več, kako je Jenkova literatura vznemirjala tudi katoliško pisateljsko skupino, kako je ta hotela najti do njega morda celo razumnejše razmerje kot konservativna smer literarne zgodovine, in kako se ji ta poskus — ko se že v eksplicitni obliki do njega ni mogla opredeliti povsem pritrdilno — ni posrečil tudi v umetniški obliki. Tudi v umetniški besedi in podobi ni mogla prerasti svojega kriterija »vzorov in bojev«, moralizmu se ni znal do kraja odpovedati niti pisatelj, ki mu sicer ne gre odrekat nekaterih inovativnih in učinkovitih umetniških odsekov tudi v poemu *Simon iz Praš*.

РЕЗЮМЕ

В период 1895—1935 гг. многие значительные поэты и прозаики с вниманием, а иногда и с глубокой признательностью писали о лирике Енко. Поэтому можно утверждать, что вплоть до столетия со дня рождения поэта его творчество более или менее непрерывно и прочно проникало в словенское литературное создание высшего уровня. Иван Цанкар одним из первых точно охарактеризовал творчество Енко: так называемая «его» лирика выросла из всеохватывающего ощущения бытия, а «терпкая ирония» была той духовной силой, при помощи которой Енко преодолевал ощущение трагизма существования. Выразительная и формальная структура его лирики понималась Цанкарем как естественная невычурная максимально приближенная структуре народной песни. Позднее другие авторы, в первую очередь, Косовел, Кранец и Брнчич почти с одинаковыми акцентами упоминали лиризм Енко, эмоциональную нагрузку его стиха

²² Josip Vidmar, Ivan Pregelj, *Simon iz Praš*, Literarne kritike, Ljubljana 1951, str. 325.

и мелодики; подчеркивая таким образом, тот элемент, который духовный экспрессионизм и еще в большей мере эстетика неотолизма отбрасывали как ничего не стоящий. Енко их очаровал своим умением чувствовать и понимать тайны природы, «чистой лирикой» или с поэзией нестесненной человеческой интимности. Поэтому неслучайно, что именно поэты отбросили те версии истории литературы, которые либо «подгоняли» поэзию Енко под другие поэтические системы, либо выводили из Гейне и других поэтов; частично его поэзия оценивалась как чистый продукт фривольности поэта.

Иван Прегель в 1924 году опубликовал «роман в отрывках» «Шмонца» (позднее «Симон из Праш»), посвященный Енко, который он совершенно справедливо назвал также поэмой. Но в этой прозаической поэме нет Енко-поэта. Несмотря на присутствие множества рациональных мотивов его стихов, несмотря на описание пейзажей, социальной и культурной среды, в которой Енко вырос и творил, автор выбрал в качестве мотивации сюжетной линии своего героя его происхождение внебрачного ребенка и «подсунул» ему «трагическую вину» в соответствии со своими дуалистическими моральными идеалами.

JENKOVA RIMA

Rimanje Jenkovih Pesmi 1865 je bogato: od 99 pesmi le ena ni rimana, zato pa asonirana; strukturirano je kitično, do dveh tretjin vsakovrstično. Večina rim je naglasna, obstajajo pa tudi nenaglasne, večkrat tudi le sozvočne, paronimske; so pa mešane ženske in moške, manj moške in ženske, samomoških je več kot samoženskih, vendar teh veliko več, če k njim prištejemo še tip xzyž. Posamezni tipi rim tvorijo figure, za njimi pa se v veliki večini skriva tematična in doživljajna različnost in enotnost. Torej rime tudi same prinašajo obvestilo.

Jenko's collection of poems, *Pesmi* (1865), are abundant in rhymes: only one of the 99 poems is unrhymed but this one has assonance. The poems are structured in stanzas and two thirds rhyme in every line. Most of the rhymes are stressed, but some are also unstressed, often only paronymous; the poems have a combination of feminine and masculine rhymes, less often of masculine and feminine rhymes; poems with only masculine rhymes are more numerous than those with only feminine rhymes — but the latter outnumber the former if we add those showing the pattern xzyz. Individual types of rhymes form figures and behind these there is generally an inherent expression of the thematic and experiential diversity and unity. Accordingly, the rhymes in themselves also carry information.

0 Svoje razpravljanje o Jenkovi rimi omejujem na njegove Pesmi.¹ Govoriti pa nameravam predvsem o značilnostih, ki v zvezi s tem še niso bile obravnavane ali pa so v pojmovanju teh značilnosti pri raziskovalcih razlike.

1 Jenkova rima doslej ni bila predmet podrobnejšega raziskovanja. Od novejšje literature naj omenim A. Isačenka Slovenski verz iz l. 1939, ki se sicer v marsičem dotika metrike in ritma Jenkove pesmi, ne pa neposredno rime; neposredno pa tudi o Jenkovi rimi razpravlja A. Bajec.² Nekateri Isačenkove splošne ugotovitve o slovenski rimi pa zadevajo seveda tudi Jenka, zlasti npr. glede rimanja naglašanih zlogov z nena-glašeniimi, ali npr. večje verjetnosti rimanja tipa xbyb od axay v štirivrstični kitici, ali o rimanju dolgih in kratkih zlogov (podrobneje o tem na ustreznih mestih).

1.1 Bajec obravnava najprej Jenkove slušne »gorenjske« rime, ki v knjižnem jeziku nehalo biti (imenujmo jih tako) čiste, ker se v njem ločijo pisni *l* in *lj*, *n* in *nj*, *š* in *šč*, *oyn* in *on* ipd.: želje — dežêle, dán — sánj, mravljišče — hiše, oblákam — čakam, čóln — trón, pomencàj — povèj; navaja še slušne rime: žível — ožívil in imèl — šèl. Glede

¹ 1865, Zložil Simon Jenko, Založil Janez Giontini v Ljubljani, 132 str.

² O slovenski rimi, JiS 1957/58; o rimi pri Jenku str. 247—248.

kolikosti rimanega samoglasnika pravi Bajec, da pri Jenku »ni mojstrove (tj. Prešernove) potrpežljive pile. Od tod precej primerov, da se rimata kratek in dolg vokal: *srcé — bode sè*« (tako še pri *i, u, a*, ni pa primera tudi za *o*). Ta Bajčeva ugotovitev je odziv na mesto pri Isačenku:³ »Prešeren, ki je rimi prisojal velik pomen, nikoli ne rima dolgega samoglasnika s kratkim, torej nikoli *zná z meglà* /.../, sodobni pesniki (pa) že uporabljajo take rime, glej npr. pri Ketteju: *dnó — okò* in drugo.«

1.2 Kot drugo neodlično značilnost Jenkove rime navaja Bajec rimanje ozkega in širokega *e* ali *o*. To je Bajcu grafična rima. Isačenko,⁴ ki grafično rimo definira s »soglasje v pisavi brez soglasja v izgovarjavi«, ne daje primerov zanjo iz Jenka, saj meni, da »se v slovenščini omejujejo na tiste avtorje, ki so nastali izven kranjskega dialektičnega obeležja (Gregorčič: *ôče — jóče*, Kosovel: *Krás — čas*, Gradnik in drugi)«. — V istem odstavku Bajec navaja še »ohlapne« rime, pri katerih ali ni enakosti ponaglasnih soglasnikov v rimi (npr. *ne bôš — ni môč*, *pozvdiĝnil — navdiĝnil*) ali pa tudi ni skladja v samoglasniku (*búrja — mórja*, *pozábi — da bì*). Rime tipa *bôš — môč* navaja Isačenko za moderno rusko literaturo⁵ (Majakovski, Blok).

1.3 Zadnji navedeni Bajčev primer gre že v novo točko značilnosti Jenkove rime v Bajčevem prikazu, tj. v »(r)imanje nepoudarjenih zlogov med seboj ali s kratko poudarjenimi, recimo *žálostná — mójegà; tiskanè — bodo šlè*«. Tako rimanje da se je Jenku močno priljubilo, saj ima še do 60 podobnih stikov. Rima jih pa tudi — kar je slabše — z dolgo poudarjenimi: *rísanò — na goró* (vsega naj bi bilo 12 takih zgledov). Sodbo, da je rimanje dolgih naglašanih samoglasnikov s kratkimi slabše, najdemo že pri Isačenku, ki opozarja na sorodnost kratkih samoglasnikov, najsi bodo naglašeni ali ne:⁶ »Tu (tj. pri rimanju) imamo spet dokaz za ožjo sorodnost med kratko naglašeni in nenaglašeni vokali, ki smo jo že poudarili v poglavju o metrumu.«

2 Po tem ovinku na območje literature o Jenkovi rimi^{6a} se vrnimo sedaj nazaj k rimi v Pesmih 1865.

³ Slovenski verz (dalje SV), 94. Pomota v naglasu *dnó okò* je Isačenkova.

⁴ SV, 98.

⁵ SV, 93.

⁶ SV, 95.

^{6a} Pri pisanju članka mi ni bil v zavesti Merharjev prispevek Še kaj o slovenski rimi, JIS 1966, 92—98, 129—133, 218—225, 259—263, v katerem Merhar sprejema Bajčevo misel o stranskem poudarku, prim. str. 94: »najprej opozarjam, da bom za ta Bajčev stvarno točni, a nekoliko neokretni termin /tj. »moške rime v stranskem poudarku/ v nadaljevanju uporabljal naziv 'nepopolna moška rima', a bi jo morda lahko imenovali 'polpoudarno moško rimo'.« — Ker Bajčeve teze ne sprejemamo, zavračamo tudi Merharjevo, saj je slovensko jezikovno gradivo ne potrjuje in torej jezikoslovno ni potrjena.

2.1 Najprej si moramo odgovoriti na vprašanje, kaj rima sploh je. Pri tem lahko izhajamo od Isačenkovega Slovenskega verza, kjer (proti koncu knjige) stoji: »Ugotavljamo, da nečistih rim sploh ni, nečista rima je *conradictio in adiecto*. Naša definicija »rima je odmev« vsebuje pojem popolnosti tega odmeva. Ako občutijo sodobniki dvoje koncev verzov kot rimo — imamo rimo; ako pa je odmev nepopolen ali če pesnik ne obvlada knjižne izgovarjave in postavlja v svojem narečju opravičene, književno pa napačne rime — nimamo rime.«⁷ — Isačenkova definicija rime je torej zelo relativistična in zgodovinsko subjektivistična. Tudi ni v popolnem skladju z definicijo rime na drugem mestu Slovenskega verza,⁸ kjer beremo: »O rimi govorimo šele, ko je odmev popoln, to je ko so zadnji naglašeni vokal in *psi* sledeči glasovi identični (mlad-*ost* : bridk-*ost*).«

2.2 Za naše razpravljanje je rima glasovno ujemanje na koncu (dela) vrstice od določenega samoglasnika dalje, pa naj bo od naglašene zloga (Dvigni se! ukàz mi *rêče*. / Srce pade mi v oblásti / Silne, prej neznane strásti, / Ki ko živi ogenj pêče) ali od nenaglašene (Glásno si pévala / Strune ubírala) ali pa mešano (Zapoj mi ptičica glasnó, / Zapoj mi pesem žalostno, ali Ko moje pesmi tiskane / Po belem svetu bodo šlè). Prve rime imenujmo naglasne, in sicer čiste (mladósti — bridkósti) ali z različnimi odstopanji v kolikosti ali kakovosti naglašene samoglasnika ali v soglasniku (in sicer bodisi, da je kak soglasnik več ali manj ali pa so soglasniki različni) — imenujemo jih lahko kolikostno/kakovostno/soglasniško/samoglasniško paronimske ipd. Bajec jih imenuje ohlapne; namesto paronimske jim lahko rečemo sozvočne. Poleg naglasnih rim pa bomo ločili še nenaglasne (kombinacije enih in drugih imenujemo lahko naglasno-nenaglasne), vse seveda spet tudi v smislu paronimskosti (česar pa je tu manj).

2.3 Poimenovalne neenotnosti so tudi v tipu rime. Enozložne naglasne rime tradicija imenuje moške, dvožložne, ženske, trožložne tekoče (Isačenko daktilske; analogno bi bile ženske trohejske, moške pa arsne (če so naglasne) in tezne (če so nenaglasne); dvožložna nenaglasna bi bila pirihijška itd.). Vnaprej bomo ločili moške, ženske in tekoče, in sicer naglasne ali ne, čiste ali sozvočne.

⁷ SV, 98.

⁸ SV, 90. Glede definicije rime srečujemo neko ohlapnost (?) pri S. Trdinovi (Besedna umetnost, Literarna teorija), ko npr. na str. 39 piše: »Polni stik ali rima je ujemanje samoglasnikov in soglasnikov.« Trdinova torej ne pravi morda »od zadnjega naglašene samoglasnika (v vrstici)«; primere pa navaja samo naglasne. Prim. še str. 148.

2.4 Uvodoma je treba rešiti še en načelni problem, tj. kaj je s slovenskim drugim naglasom v besedi. Isačenko se je glede tega skliceval na naslednje Škrabčeve besede:⁹ »O naglasu velja, da mora imeti vsaka beseda svojega, pa vsaka le enega.« V zvezi s tem je pravilno menil, da se v Prešernovem dvovrstičju Le sveta čista glôria, / ki vera da jo, je prešla rima nenaglašeni samoglasnik s kratkim naglašenim, ne pa morda drugotno naglašeni a v *gloria* s kratkim naglašenim v *šlâ*. (Isačenko bi bil storil prav, ko bi bil iz Škrabca navedel še mesti, kjer se razpravlja o slovenskem drugem naglasu pri določenih besedotvornih kategorijah,¹⁰ tj. da »/n/a več zlogih se poudarjajo /besede/ skrčene iz več prvotno samostojnih besed (npr. *dòkàj*) in sestavljene brez veznega samoglasnika: *pólzêmeljnik*, *pétstolétnica*, *devétdnévica* itd.«, in pa mesto, kjer je govor o naslonkah, tj. besedah, ki nimajo niti enega naglasa. Besede z dvema naglasoma so tudi v SP 1935 in po vojni v SS 1956,¹¹ kjer pa se drugi naglas že meša s skandirnim poudarkom, npr. *Rôzamúnda*, ali v pesmi: *ob Drávi pàrtizánska púška póči in pò grobóvih dávno spàvajóci se drámijò*. — To sem kritiziral v jezikovnih pogovorih 1965/66¹².) Kritika drugega naglasa tipa *pàrtizánska* v SS 1956 je seveda v popolnem skladu z Isačenkovim pojmovanjem, hkrati pa zadeva tudi Bajčevo od Isačenka razlikujoče se pojmovanje tega pojava v sestavku o slovenski rimi,¹³ kjer po zgledu na SS 1956 naglašuje rima-joči se *-ah* v *sanjâh* enako kot v *pésmicâh*. Naglas *-âh* v *pesmicah* mu je ali »stranski poudarek« (194) (z njim si je razlagal Bajec tudi pojav *škódovali* > *škodováti*, kjer pa gre za analogijo po primerih *kupováti*), ali pa je tak naglas po muzikalnem taktu (vsaj pri narodni pesmi, ko »terja melodija za končni zlog poseben poudarek, močnejši od stranskega besednega akcenta« (194)). — Priznati je mogoče le melodijski poudarek, nikakor pa ne stranskega.

3 In po vsem tem k rimi Jenkovih Pesmi.

3.1 V zbirki je 99 pesmi (pesmi Obujenk (1 + X) in Obrazov (1 + XX) so računane vsaka kot svoja enota).¹⁴ Vse pesmi razen ene (Rodoljubka) so tako ali drugače rimane, torej pesmi brez rime pri Jenku

⁹ SV, 14.

¹⁰ CF, 1894, 5.

¹¹ SS 1956, str. 32.

¹² Prim. JP II 1967, 128—135: Besede z dvema naglasoma; sedaj (1978) objavljeno v moji knjigi Glasovna in naglasna podoba slovenskega jezika, Obzorja, v sestavku Drugi in emfatični besedni naglas, str. 223 do 224. Prim. še moj sestavek O eno- in večnaglasnosti nekaterih besednih kategorij, JiS 1969, 57—59 (Glasovna ..., 211—222).

¹³ JiS 1957/58, 193—196, 247—254.

¹⁴ Štota pesem je morebiti skrita v uvodni Obujenki, sestoječi iz šestih kitic, medtem ko imajo vse druge le po tri. Sicer pa je tudi 99 znamenito število.

praktično ni. Po večini so rimane vse vrstice, nerimane vrstice med rimanimi imamo v kiticah naslednjih pesmi:¹⁵ 3 — Spremenjeno srce (xžyž), 5 — Pred durmi (žžxy), 6 — Moč ljubezni (xžyž), 36—56 Obrazi, kjer nastopajo tipi xžyž (36, I—IV, VI—XVI, XIX—XX), žžxz(v), xžžž (XVII), 65 — Na Sorškem polju (xžyž), 80 — Modrijanom (xmym), 83 — Korak v življenje (xžyž), 98 — Narod (xžyž), 107 — Lilije (xžyž), 114 — Nevabljeni svat (žžx): vsega torej 29 pesmi ali nekaj manj kot ena tretjina.

Pri takem rimanju je v štirivrstični kitici najpogostnejši tip xžyž, kar 21 pesmi (k temu je treba dodati še xmym: 80 — Modrijanom), s čimer je potrjena Isačenkova trditev:¹⁶ »V štirivrstični kitici s prestopno rimo abab mnogo bolj pričakujemo izpolnitve rime *b — b* v zadnjem stihu, kakor pa izpolnitve rime *a — a*, ker so kitice tipa abxb precej pogoste, kitice axay pa zelo redke.« V Pesmih 1965 najdemo res samo dve pesmi z nerimano zadnjo vrstico kitice: 5 — Pred durmi ima rime žžx_my_m, 95 — Nevabljeni svat pa žžx_m. Preostali tipi so še: žxyž (38 — Obrazi II) in žžxz ali podobno (41 — Obrazi V/1).

3.2 Katere vrste rim pa so najpogostejše? Poglejmo po skupinah: v prvi so zbrane vse kitice, ki imajo najprej rimo *m*, v drugi pa tiste, kjer je najprej rima *ž*; na koncu je edini primer, kjer se rimanje začneja s tekočo rimo.

I														
mm	5	7	9	10	11	13	27	30	61	69	75	79	86	17
mž	28	33	57	71	74	80	97	99						8
xmy	65	70												2
mžt	31													1
														28
II														
žž	1	8	53	58	68	76	78	81	82	93	96			11
žm	2	4	12	14	15	16	17	18	19	20	21	22	24	
	60	62	63	64	66	67	73	77	83	87	90	94		31
žt/m ¹⁷	23													1
žx	95													1
xžy	3	6	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	
	54	55	56	72	85	91								25
														69

¹⁵ Zaradi lažjega citiranja so posamezne pesmi zaznamovane s tekočimi številkami.

¹⁶ SV, 91.

¹⁷ Druga rima se lahko razume kot *t* ali *m*.

III

tž 84

1

IV

34 (brez rim)

Rimanja si po pogostnosti sledijo tako: 1. žm — 31, 2. xžy — 25, 3. mm — 17, 4. žž — 11, 5. mž — 8, 6. xmy — 2, 7. do 11. pa imajo po 1 primer, in sicer mžt, žt/m, žx in tž. Iz prikazanega sledi, da je najpogostejša rima Pesmi ž, in sicer žž — 11, žm — 31, xžy — 25, žx — 1, žt/m — 2, mž — 8, mžt — 1, tž — 1, saj nastopa v 80 pesmih, sama seveda le v $11 + 25 + 1$, sledi pa rima m, in sicer mm — 17, žm — 31, mž — 8, mžt — 1, xmy — 2, žt/m — 1, tj. v 60 pesmih, sama v 17; tekoča rima pa le v 3 pesmih, nikoli sama.

3.2.1 Rime so dosledno urejene kitično; enkrat izbrano zaporedje tipov se v kiticah načeloma ne spreminja, čeprav se najdejo tudi redke (verjetno nenameravane) spremembe.

3.2.1.1 Zanimivo je, da so tudi nekitične pesmi dejansko kitično razčlenjene, in sicer z rimo. Taki primeri so naslednji: 13 — $4 + 4 + 2$, 14 — 4, 31 — $3 + 6 + 2$, 33 — 4, 34 (asonance: 7×4), 61 — 3×4 , 62 — 4×4 , 72 — 5×4 , 75 — 2×4 , 79 — 5×4 , vsega skupaj 10 pesmi. Skoraj vse sestojijo iz štirivrstičnic, le 13 ima $4 + 4 + 2$ in 31 $3 + 4 + 2$ (zadnji verz pesmi 31 je ponovitev prvega, torej je z njim dosežena nekaka uokvirjenost).

Zakaj tudi te pesmi niso zunanje kitične? — Poleg primerov, kjer bi bile kitice raznovrstične (13, 31) — v Pesmih je ena sama taka: 98 — Knezov zet (s strukturo $8 + 8 + 4 + 6 + 12 + 6 + 10 + 6 + 4$) — in jih je pesnik morda zato pisal enokitično, je glavni razlog pač ta, da je Jenku kitica hkrati poved, v naštetih pesmih pa bi bilo prišlo do povednih kitičnih prestopov. — Sicer pa je to treba natančno pregledati. Povedne kitične prestopne bi imeli res v 31, v 34 bi bilo za prvo kitico dvopičje, za drugo podpičje, v 61 za prvo kitico vejica, za drugo enako, v 62 za prvo in drugo vejica, za tretjo podpičje, v 72 se zdi, da je kitičnost odpravljena iz tiskarskih razlogov, po tretji kitici pa bi bil pomišljaj, pri 75 tega skladišnega razloga ni, pri 79 pa bi se predzadnja kitica res končevala z vejico, torej spet povedni prestop.

3.2.1.2 Ali pa so v večkitičnih pesmih nezadnje kitice hkrati konci povedi? — Načeloma je tako. Prva posebnost je konec 17 (II. obraz), kjer pa je na koncu prve kitice dvopičje napovednega stavka, enako v 37 in 42 prav tako prva kitica; v 38 pa ima prva kitica podpičje, 47 ima

konec druge kitice prav tako dvopičje za napovednim stavkom, 54 se konča prva kit. s podpičjem, druga pa z dvopičjem za napovednim stavkom, v 65 se s podpičjem končuje prva in tretja in peta kitica (to je utemeljeno z vsebinsko enotnostjo trikrat po 6 verzov), v 67 se s podpičjem končuje prva kit., v 78 tretja (vsebinska povezanost), v 87 v predzadnji kitici napovedno dvopičje, enako v 89 po prvi kitici, v 96 je konec 4. kitice vejica (edini primer šibkega ločila na koncu kitice). — Vsega skupaj je 15 primerov nasproti 241 primerom s kitičnim in povednim koncem. Nepovednih koncev kitice je torej samo 0,5 %. Da so povedne kitice zadnje, se razume samo po sebi.

3.2.1.3 Ker smo že pri vprašanju kitičnosti in njihove povednosti, si zastavimo še vprašanje, ali je v kiticah kitičnih pesmi po več povedi. Taki primeri so pri tako malovrstičnih kiticah in kratkih vrsticah, kot jih imamo pri Jenku, pač redki, vendar ne tako redki kot prestopi povedi iz ene kitice v drugo. Več je tega le v več kot 4-vrstičnih kiticah (ki pa so redke). Primeri so naslednji: 7 1 1. in 2. vr. !; 4 1. vr. ?; 18 1 1. in 2. vr. !; 30 1 1. in 4. refrenski !, 3 1. vr. .; 42 3 1. in 2. vr. .; 43 3 1.—3. vr. ?; 47 3 1. in 2. vr. !; 48 3 1. in 2. vr. .; 53 1 1. in 2. vr. .; 54 2 1. in 2. vr. ?; 57 1 1. in 2. vr. !; 58 3 1. in 2. vr. ? (posebnosti v 4. kitici ?); 59 1 1.—3. vr. ?; 65 5 1. in 2. vr. ?; 86 2 1. in 2. vr. !; 87 10 1. vr. !; 90 1 in 3 1. in 2. vr. .; 4 11. in 2. vr. !; 91 3 1. in 2. vr. !; 93 3 2. vr. !; 94 5 1. in 2. vr. ?; 97 2 1.—3. vr. ., 3 1.—3. vr. ., 4. in 5. vr. !, 5 1.—3. vr. !, 7 1. vr. !, 2. in 3. vr. !, 4. in 5. vr. ?, 8 1.—3. vr. —; 98 2 1.—4. vr. ., 5. !, 4 1.—4. vr. ., 5 1.—4. vr. ., 5.—10 vr. ., 7 1. in 2. vr. ., 3. in 4. vr. ! (dobesedni navedek), 5. in 6. vr. ., 7. in 8. vr. !, 8 1. in 2. vr. .; 99 2 1. vr. ?. Vsega skupaj je 43 nekončnokitičnih povedi, od tega 14 pripovednih, 18 vzkličnih, 9 vprašalnih, 1 pogojno želelna v dobesednem navedku s pomišljajem; precej pogosto pa je v štirivrstičnicah po 2. vr. podpičje; oboje pač v glavnem po načelu členitve tvarine.

3.3 Število kitic je 375 (računane so tudi enokitičnice). Če pa upoštevamo, da imajo mnogovrstične enokitične pesmi kitično strukturo, imamo še 29 kitic, tako da je vseh 404. Seveda kitice niso vse enakovrstične, ampak imamo: v 2 pesmih 15 dvovrstičnic, v 1 pesmi 10 trovrstičnic, v 81 + 6 pesmih 293 + 26 štirivrstičnic, v 1 pesmi 4 petvrstičnice, v 5 pesmih 22 šestvrstičnic, medtem ko imajo vse druge večje kitice skrito kitično strukturo: osemvrstična pesem $75\ 2 \times 4$, desetvrstična $13\ 2 \times 4 + 1 \times 2$, enajstvrstična $31\ 1 \times 3, 1 \times 6, 1 \times 2$, dvanajstvrstična $61\ 3 \times 4$, šestnajstvrstična $62\ 4 \times 4$, dvajsetvrstična $72\ 5 \times 4$, osemindvajsetvrstična $34\ 7 \times 4$. Če pogledamo na to s stališča števila pesmi, dobimo naslednjo preglednico:

dvovrstične kitice	2 pesmi	15 kitice
trovrstične kitice	1 pesem	10 kitice
štirivrstične kitice	81 + 6 pesmi	293 + 26 kitice
petvrstične kitice	1 pesem	4 kitice
šestvrstične kitice	5 pesmi	22 kitice

Glavna kitica je torej štirivrstičnica ($81 + 6$ pesmi) = $299 + 26$ kitic, daleč za njo je kolikor toliko pogostna šestvrstičnica (5 pesmi = 22 kitice), 2 pesmi sta dvovrstični = 15 kitic itd. Enokitični sta dejansko le dve enokitični pesmi s po štirimi vrsticami (14 in 33).

3.4 Kakšne rimalne možnosti izhajajo iz prikazanega stanja?

3.4.1 Pri dvovrstičnicah (2 pesmi: 4 oz. 11 kitic) je rimanje zaporedno (drugače menda tudi biti ne more) mm (88) oz. žž (96), v 88 npr. íí èè èè óó. Rime so načeloma zelo različne, tako da je monotonost zaradi tega manjša. Moške rime kažejo neko trdnost in celo grožnjo tistemu, ki bi motil zavarovano posest (pesem Roža); žensko rimanje (pesem Zimski večer) je mehko, enotno vzdušje, elegičnost in idilična prijetnost se v pesmi zlije v elegijo;¹⁸ čuden je pripovedni položaj te pesmi: hčerka naj bi očetu pravila, kako se je izgubil njen brat, njegov sin, in umrla njena mati, njegova žena.

3.4.2 Pri trovrstičnicah so poleg zaporedne rime aaa možne še kombinacije aba in aab oz. abb; mogoča bi bila tudi abc, če bi ostala rima v vseh kiticah glasovno istovetna. Kako pa je v resnici? — Edina pesem (95 — Nevabljeni svat) ima rime $\dot{z}_1\dot{z}_1m_1\dot{z}_2\dot{z}_2m_2$ itd.^{18a} Vsebinsko je moška rima utemeljena: kontrast nasproti ženski, kakor je sicer neskladje med nevabljenim svatom in svati njegove nekdanje zaročenke. To nasprotje se vzdržuje skoraj v vseh 10 kiticah.

3.4.3 Pri štirivrstičnicah ($81 + 6$ pesmi: 2 s po 1 kitico, 11 s po 2 , 43 s po 3 , 12 s po 4 , 6 s po 5 , 4 s po 6 , 1 z 8 in 1 z 10) je seveda precej rimalnih možnosti: abab ali abba ali aabb ali aaab ali abbb ali abcb itd.

3.4.3.1 Če si ogledamo Obujenke ($1 + X$), vidimo, da je pesnik izbral tip žmžm, dosledno v vseh kiticah vseh pesmi, le 23 ima v $1.$ kitici žtžt (kar pa preostali kitici popravljata na $\dot{z}m_n\dot{z}m_n$).¹⁹ Rimanje je prestopno. Ali ima tako rimanje kakšno tematično ali doživljajsko ozadje? Zdi se, da dostikrat tudi skladenjsko:

¹⁸ Znamenito mešano rimanje v kiticah.

^{18a} Namesto običajnega zaznamovanja različnih rim z a b c ... so tudi zaradi večje preglednosti uporabljene oznake 1 2 3 ...

¹⁹ Črkan pod m pove, da gre za nenaglasno rimo.

V ljubem si ostala kraji,
 Jaz pa šel sem daleč preč;
 Morebiti sreča naji
 Oh, ne združi nikdar več!

V tem primeru vidimo dvojno protistavo prvih dveh vrstic nasproti drugima, v prvih dveh pa prve nasproti drugi, nekako v smislu *ti: jaz* ≠ *midva*. Tu vidimo rimo *ž* nasproti *m* utemljeno z nasprotjem *ti: jaz*. Seveda niso nujno take tematične protistave, ampak lahko le tematična stopnjevanja (21):

Ves čas, kar si mi odvzeta,
 Štejem ure, štejem dni;
 'Z ur so mesci, 'z dni so leta,
 Mescev, let pa konca ní!

Kjer ni ne enega ne drugega, je tako rimanje še zmeraj premenilno, in *Variatio delectat*.

3.4.3.2 Druga, še večja skupina štirivrstičnic, spet po načelu 3×4 , so Obrazi (1 + XX) z rimami *xžyž*. Tako rimanje nakazuje dvodelnost kitice; tudi *x* in *y* sta tipa *ž*, kar nekako vzpostavlja (in sugerira) enotnost kitične vsebine. V primeri z Obujenkami je tu vrstica krajša: tam štiristopni trohej, tu le tristopni, torej tudi rimanje težje. Nerimanje v 1. in 4. verzu olajšuje oblikovanje stavka čez dve vrstici. S tem so verjetno dosežene tudi manjše omejitve v izbiri besedja in torej večja njena naravnost.

Kaj pomeni trokitičnost, je posebno vprašanje.

3.4.3.3 Preostale štirivrstičnice. Imamo naslednje tipe rimanja:

$\check{z}_1\check{z}_1\check{z}_2\check{z}_2$ — 58 78	$m_1m_1m_2m_2$ — 7 10 11 27 86
$\check{z}_1\check{z}_2\check{z}_1\check{z}_2$ — 8 76	$m_1m_2m_1m_2$ — 9 69 29
$\check{z}_1\check{z}_2\check{z}_2\check{z}_1$ — 1 68 81 82	$m_1m_2m_2m_1$ — 30 89
$\check{z}\check{z}mm$ — 14 59 60 87 90 94	
$\check{z}m\check{z}m$ — 2 4 12 26 29 63	$m\check{z}m\check{z}$ — 28 33
64 66 67 73 80 83	
$x\check{z}y\check{z}$ — 3 6 65 85 91	$m\check{z}\check{z}m$ — 99
$t\check{z}t\check{z}$ — 84	

5 in 70 nista upoštevani ($5 = m_{1n}m_{1n}m_{1n}m_2$, $70 = \check{z}m\check{z}m$). Pesmi s skritimi štirivrstičnicami pa poznajo naslednje tipe:

$\check{z}_1\check{z}_2\check{z}_1\check{z}_2$ — 62	prva kitica, $m\check{z}\check{z}m$ druga, $m\check{z}m\check{z}$ tretja, $\check{z}mm\check{z}$ četrta;
$m_1m_1m_2m_2$ — 61 75 79	(zadnja m_{2n});
$x\check{z}y\check{z}$ — 72	

Pesem 34 ima žensko asonanco *abab*.

Poleg že znanega rimanja (omenimo zlasti xžyž s 5 + 1 pesmijo ali žmžm z 12 pesmimi) imamo poleg nemešanega ž- (8 pesmi) ali m-rimanja (10 pesmi) še obrnjeni tip mžmž (2 pesmi); predvsem pa zaporedni žžmm (7 pesmi). Tip tžtž (1 pesem) se da morda razlagati kot posebnost tipa mžmž.

3.4.3.3.1 Tematično ozadje tipa žžmm bi moglo biti izrazito dvodelno, hkrati pa protistavno, kot npr. v 14 — Skrivnost:

Kdor vprašal bo, čegavo čast li pojem,
Zastonj bo vprašal po imenu tvojem;
Očitno ga izreči nisem smel,
Skrivaj povedati ga nisem tel.

Se izrazitejše (ker sta si v nasprotju tudi 1. in 2. ter 3. in 4. vrstica) je to v drugi taki pesmi, št. 36:

Ko zvestost sva prisegála,
Jaz legal sem, ti legála;
Sed puella, quaestio est:
Kdo goljfan je, ti al jest.

To seveda ni nujno, npr. ni ga v 59, 60 in 87, pač pa v 90 (Pri oknu) in 94 (Lenčica).

3.4.3.3.2 Ker sta tipa žmžm in mžmž dvojno hiazemska, torej nasprotna, bi bilo zanimivo pogledati, ali se za tem skriva kaj tematskega. Prestopna rima nakazuje nekako celoto kitice, npr. v 2 oz. 28:

Moja pesem bo nosila	Za té, za mé najbolj bo,
Tvojo hvalo križem svet,	Devíca ljubeznjíva,
'Z ust mladenčev se glasila	Da se pozabi, kar je b'lo,
Bo še v času poznih let.	Za vselej se pustíva.

Na levi imamo rimanje žmžm, na desni mžmž. Za zadnje prim. še:

Kadar bom pred sodnim stolom stal,
Upam, da me Bog ne bo pogubil;
Samo, če mi bo odvezo dal,
Da sem tebe tak neumno ljubil.

Upam, da ni samo perifraza poimenovanj, če domnevamo, da rime mžmž podajajo neko blagodejno, omiljujoče izravnavo ostrine, bolj pogoste žmžm pa poudarjajo protistavo, nasprotje; prve izzvenevajo mehkejšje kot druge.

3.4.3.3.3 Preostanejo nam še enorodne rime ž in m v zaporedni (2 oz. 6), prestopni (2 oz. 3 pesmi) in oklepajoči obliki (4 oz. 1 pesem).

Sam tip ž bi indiciral neostrost, ublaženost, mirnost, tip m pa večjo ostrino, izrazitost, skopost (zreduciranost). Poskusimo s pesmima 58 in 78 za ž in 7 ter 10 za m (naslovi: Slovenska zgodovina in Mati oz. Pomlad in Po slovesu):

Bridka žalost me prešine,
Ko se spomnim domovine,
Vsemu svetu nepoznane,
Od nikogar spoštovane.

I srce, ti se ne zbudiš!
I jezik, ti ne govoriš!
Zdaj klije tebi dvojni cvet,
Pomladi cvet, čas mladih let.

Dete revno, dete malo,
Kdaj mi bodeš poplačalo,
Vse, kar za-te skrbna mati
Móglá sem i bom prestati?

Temán oblák izza goré
Privlekel se je nad poljé,
Nad póljem v srédi je obstál,
Nebó je čez in čez obdál.

Morebiti iz 4. primera ne izhaja ravno to, kar smo zgoraj predvidevali. Morda je pri ž melanholija in pri m večja ostrina, bolečina, tam trpnost, tu bolj nehajnost, vendar tudi ono prvo za celoto pesmi s takim rimanjem pač velja. Značilno je, da je moškega rimanja tu več. Samomoška oz. samoženska rima prinaša načeloma tematično enovitost celi kitici, različna glasovna izpolnjenost rime v to enotnost prinaša le variiranje, čeprav ni izključeno, da v variiranju ž- ali m-rime odseva tudi tematična dvodelnost kitice, ravno npr. v pesmi 58 (Slovenska zgodovina) v srednjih treh kiticah (zadnja je nekako variantna glede na prvo):

V zlatih črkah v zgodovini
Se beró narodov čini;
Le od našega ni glasa
S prejšnjega na zdanj'ga časa.

Kdo spominja se nekdanjih
V revni zemlji pokopanih?
Tiho bori vnuk koraka
Čez grob borega očaka.

I ko ura n a m odbije,
Črna zemlja n a s pokrije;
Kdo bo še po nas poprašal?
Kdo se z nami bo ponašal?

Prestopni istorodni rimi, se zdi, sta določeni za to, da še bolj izrazita sprepletenost vsebinske celote kitice. Na levi pesmi 8 in 76, na desni 9, 69, 92 (Po noči, Na grobéh — Slovo, V brezupnosti, Zadnji večer):

Póstelja postlana
Mene premaguje,
Glava je zaspána,
Srce pa mi čuje.

Ko mesec svetló
Bo spet posijál,
Od ljube slovó
Jez bodem jemál.

Srce moje čuje,
Ko ves svet že spava,
Tebe obiskuje,
I v veselji plava.

Moči, moči mi daj, moj Bog!
Da, ko napade me obup,
Ne vklonim silam se nadlog,
Jim stanovitnost stavim v kljub.

Po grobih sem hodil, kjer trava zelena
'S trohljivosti známenja upa poganja,
Po grobih, kjer starost leži položena,
Kjer v prahu počiva lepota nekdanja.

Nocój, le še nocój
Naj mesec bo svetel,
Ko k meni ljubček moj
Bo zadnji krat prišel.

Končno so tu oklepajoče rime: ženske v 4 pesmih, moške le v dveh, kar se zdi nekako značilno: prvo bolj kot sprejemajoče, drugo kot dejavno. Poglejmo spet prve primere, na levi 1, 68 in 81, na desni 89 (Uvod, Zelja, Zimski dan — Cekin, Izgubljeni up):

D v i g n i s e ! ukáz mi reče.
Srce pade mi v oblasti
Silne, prej neznane strasti,
Ki ko živi ogenj peče.

Zaslužim si cekín,
K zlatarju se podám,
Cekin mu v roko dám,
Mu rečem i velím:

Čut se zlije mi v besede. —
Preč so črne bolečine,
Strast občutkov divjih mine,
Jasen mir se v prsi vsede.

»Le kuj, le kuj zlatár,
I prav za prstek mlad
Naredi prstan zlat,
Prekúj mi ta denár!

Sava znad pečine
Goni bele pene,
Pere stare stene,
In hiti v doline.

Daj mi sladki up nazaj!
Moj edín tovarš je bil,
Z njim v nesreči sem sladíl
Dní prihodnjih vsaj.

Solnce se od daleč skriva,
Vrana leta okrog hiše,
Tenek veter zunaj piše,
Tla pa debel sneg pokriva.

Bolj kot naša prvotna domneva se potrjuje misel, da oklepajoča rima nudi okvir za celokitično uresničitev povedi, deloma pa jo res uokvirja.

3.4.4 In na koncu še več kot štirivrstične kitice: petvrstična 35, šestvrstične 57 71 77 93 in 97 (osemvrstična = 4 + 4 in desetvrstična 4 + 4 + 2).

V petvrstični kitici je rimanje prestopno (žmžmx), s tem da je x del refrenskega verza, ki je v 3. in 4. kitici enako modificiran. Torej gre za strukturo 4 + 1. — Zanimive so šestvrstične kitice. Rimanje je zelo različno, večinoma pa se premenjujejo ž- in m-rime. Prva taka pesem (57) ima strukturo 2 + 2 + 2, rima $m_1m_1\check{z}z_2m_2$ (m_2 pripada

refrenu), druga in tretja (71, 77) 3 + 3, medtem ko četrta in peta pesem (93, 97) ne kažeta večdelnosti. — Četrta pesem ima same ženske rime, tako da se zdi kar monotona. Vendar je ta enoličnost samo zapisna abstrakcija, ker je kitica tako grajena, da ž₃-rimi (v 1. kitici sta to ž₂-rimi) nastopata v do polovice krajših verzih:

Luna vpraša solnce rano:	Ko sem včeraj zjutraj vstalo,
»Je li tebi, sestra, znano,	Njeno okno obsijalo,
Kaj da rože v tla so vgnane,	Radostna, s pogledom jasnim
Ki veséle	Tam je stála
So cvetéle	In igrala
Po gredicah mlade Mane?	Zadovoljna z vencem krasnim.«

Tako bi to kitico lahko brali tudi kot petvrstičnico z notranjo rimo, vendar potem vsebina tega verza ne bi bila tako očitna. Prav ta pesem je zelo značilna za funkcijsko obremenitev rimajočih se besed, o čemer se je lahko prepričati iz naslednjega izpisa:

<i>vesele</i>	<i>je stala</i>	<i>čez gredice</i>
<i>cvetele</i>	<i>igrala</i>	<i>čez cvetice</i>

Prva dva verza vsake kitice sta nekako uvajalna in se nanašata na pogovarjajoča se sonce in luno, Manini pa so zmeraj štirje zadnji verzi. Pesem bi bila rahlo spremenjena morda celo boljša, namreč brez uvodnega okvira:

Kaj da rože v tla so vgnane,	Rádostna, s pogledom jasnim
Ki veséle	Tam je stala
So cvetéle	In igrala
Po gredicah mlade Mane?	Zadovoljna z vencem krasnim.

Snoč prišel je mlad učenec
Čez gredice,
Čez cvetice;
Vzel je s sabo krasni venec.

3.4.5 Raznokitični Knezov zet (98) je ves v moških rimah. Moških pač zaradi baladne snovi, samo v njih zato, da pesniku ni bil moten pripovedni tok, ki se na tako kratke razdalje, kot so v okviru nekaj vrstic, ne da skladno z eventualnimi figurami z rimami smiselno oblikovati.

Skrita raznokitičnost enot 13 in 31 (4 + 4 + 2 oz. 3 + 6 + 2) ima naslednje rime: prva $m_{1n}m_1m_2m_2/m_3m_3m_{1n}m_{1n}/m_1m_1$ (vse tri kitice so

povedi), druga $m_1m_1x_2/t\check{z}_1t\check{z}_1\check{z}_2\check{z}_2/m_1m_2$. Da je kitičnost $3 + 6 + 2$, povedo povedi: prva se končuje s piko, druga s podpičjem. V Knezovem zetu so moške rime aabbccdd; tako načeloma zmeraj, v 4. kitici npr. pa aaaabbccddbb, torej slučajno dvakrat po štiri (zaporedne) identične rime.

4 Za konec smo si pridržali edino pesem brez rim — 34 Rodoljubka. Kot rečeno, je pesem v bistvu strnjena iz 7 štirivrstičnic, na kar kažejo izrazite skladenjske meje po vsaki četrti vrstici: dvopičje za napovednim stavkom, eno podpičje in štiri pike. Vrstice vsakega štirivrstičja so povezane z žensko asonanco. Za ponazoritev prvi dve kitici: úa êe úa êe oz. áo ía áo ía. Ta asonanca na dveh mestih ni popolna: v 3. kitici imamo êe ða èa ða, v peti pa íe ái io ái. Morda je v tem razlog za nekitični zapis pesmi.

5 Na koncu bi bilo treba obravnavati še dodatno ali obogatilno rimanje, tj. primere, ko se npr. m_n nadomešča s t, ki ima na koncu m_n . Za tak način rimanja je značilna pesem 5 (Pred durmi, 4×4), navedimo jo celo:

Glásno si pévala,
Strune ubírala,
Nisi pač míslila,
Da sem te čúl.

Kljuko prijémala,
Skor jo pritísnila,
Pa si ni upala
Roka mojà.

Blizu pri durih bil,
Tvoje sem glase pil,
Z njimi srce pojíl,
Vhogo srcé.

Solza je pádala,
Lice namákala,
Nisi je vídila
Lite zastónj.

Naglasno je zapisal pesnik sam (ali Levstik?), kot da bi tako hotel opozoriti na ustrezne naglašene samoglasnike. Prezreti ne smemo še oblikoslovnega paralelizma rimajočih se besed (opisni deležniki). Daktilska izglasja 1., 3. in 4. kitice pa so v nasprotju z rimami 2. kitice, kar je nekako v skladu s tem, da v 2. kitici lirski moški subjekt govori o sebi, v 1. je govor o ženski, v preostalih dveh pa metonimično o prvinah lirskega subjekta. To se očitno vidi iz tega glasovnega stika:

éaa
íaa
íia
ù

í
í
í
é

éaa
íia
úaa
à

áaa
áaa
íia
ó

Naglasno izglasje zadnje vrstice vsake kitice je podprto s katalekso, tj. z za dva zloga skrajšano dolžino. Prim. še Obujenko VIII in Sliko (prva izpisana dvakrat):

íjo	éle	íjo	íó	ée	íó	êo	óu	áe	ía	áo
ígajo	èč	ígajo	íaa	è	íao	êo	óu	áe	ía	áo
íjo	éle	íjo	íó	ée	íó	úioe	ó	a	í	á
ígajo	èč	útijo	íao	è	úio	íe	ía		éi	éa
						íe	ia		éi	éa
						íioe	ó	á	í	à

V prvi pesmi je v vsaki vrstici na koncu naglašen isti samoglasnik, le v zadnji vrstici zadnje kitice ne (zaradi kontrasta). Svojevrstna figura-lik je tudi v naši drugi pesmi: vsaka kitica razpade na 3 + 3, vsaka 3 pa na 2 + 1.

6 Ker je naglasno rimanje vendarle nekaj drugega kot nenaglasno, prihaja pri rimah ene in druge vrste, ko se srečujejo, torej do nekega posebnega razmerja. Ali je to tematično utemeljeno? Take pesmi in kitice so: 5/3 éaa íia úaa à, 10/2 é é áoa ôea, 11/1, 2 ó áoo égala égala oz. áae óie ó íao, 13/1, 3 íae è ál ál oz. è íae, 27/2 éh, éh a á, 57/1 ó ó éga éga àj aj, 61/3 ék ég bo ó, 67/2 áno í áno ì, 75/2 é é nekda j vekomaj, 79/1, 3 in 5 á á áoi íei / áao áeo í í / ét ét è áie, 80/1 éne á éne éoa, 86/1, 3 èl èl án án oz. rt rt è ííee, 87/5, 7, 8 íla íla íao éao oz. an am óao íao oz. íjo íjo éao óeo, 89/3 áaaa é é á, 90/3 ôba ôba è íiae, 92/2, 3, 5, 6, 7 é áie é é oz. ájajo ás ánjajo ás oz. él à él óaa oz. úia ét á íea oz. áao í áio í, 94/6 ála ála áii áci, 97 zaklad bogat in zaklād prepād, 98/3, 6, 7 íao ó á áea oz. íeo éaa ás ál ál oz. íí úie úie íí ójój úia, óaa, 99/2 vojak ína ína zrak.

Ne zdi se, da bi bilo rimanje naglašanih zlogov z nenaglašanimi uporabljeno za to, da bi skrito izražalo pomenska neskladja, neenakosti ali nasprotja; tako rimanje je pri Jenku normalno, vendar v nekem smislu bogatilo (kot beg od »enoličnosti« pravilnega, tj. naglasnega).

Neprave rime so moške, le v 87 (Pogreb) na videz tudi ženske (Cvetice ga pokrivajo, / Ki se uže obletajo). Ker pa imajo kitice te pesmi rime žžmm, je tudi ta primer treba razumeti tako, kot da imata 3. in 4. vrstica moški nenaglasni rimi. Pri moški nenaglasni rimi se vendar zadnji naglašeni zlog (tj. predpredzadnji v vrstici) dela nekam izrazit, npr. 92/2, 3:

Čez to ravnó poljé
Ino čez travníke,
Pa gladke so stezé,
Po njih moj ljubi grè.

Pa psi zalájajo
Po vsej vasi na glas,
Naglas oznánjajo,
Da gre moj ljubi v vas.

Tu v prvem primeru dobimo sozvočja é áie é úie, v drugem pa áao á áao á.

7 Dobro bi bilo morda preiskati Jenkove rime še glede na to, ali so korenske ali (tudi) oblikoslovne (npr. končaj 3. os. množine kot -ajo

ali deležniki na *-l*, ali velelniki ipd.), zlasti pa, kateri samoglasniki so najpogostejše v *m*-rimi, pri ženski pa v *arsi* oz. tezi (in analogno v tekoči).

Zanimiva je glede rimanja pesem 6 (Moč ljubezni), kjer imamo rimanje *xžyž*, pri čemer sta *x* in *y* tudi ženski, glasovje pa jima je sorodno: áde évi ébe évi in ástil útek áril útek. Tako imamo v *x* in *y* še éga in ênja ter ênja in êmlja. Takemu sozvočju (dostikrat nepravi asonanci) so nasprotni primeri, kjer sta *x* in *y* izrazito nesozvočna, kot — na slepo — v 38 (Obraz II): ílo ómlad ≠ óžo óvo ≠ áku éje.

8 Kaj naj rečemo za sklep?

Jenko je v rimanju močan. Ta moč se toliko bolj razodeva, ker je zaradi kratkosti verza njegova rima zelo gosta. S tega stališča je zlasti zahtevno rimanje vseh štirih kratkih vrstic, kot npr. v naslednjih verzih (62/1):

Ti, ki si ustvaril
Nas ko listja, trave,
Pol svetá podaril
Sinom majke Slave,

Tako pogosto rimanje, tj. izkoriščanje glasovne tvarine v oblikovalne namene, pesniku odreja mesto med tistimi, ki jih je po tej značilnosti težko ločiti od romantike; seveda le pod pogojem, da je rima v tem smislu zares indikativna. Ugotoviti bi bilo treba še pomen bogatilnega rimanja, pri Jenku tako izrazitega.

РЕЗЮМЕ

Литература о ритмике и строфике поэзии Енко различает чистую, т. е. полную рифму (согласованную, начиная с последнего ударного гласного в стихе, далее), диалектную и литературную (*dan — sanj*), графическую (*Krás — čas*), слабую (*ne boš — ni moč*) и рифму косвенного ударения (*žalostná — mójegá, tiskanè — bodo šlè*), иначе неполную и полуударную. Последние упоминает также Баец, вслед за Исаченко называя их также безударными. Этот термин является единственно правильным (с точки зрения современной терминологии), так как полуударности в современном литературном языке нет; напротив, наряду со словами с одним ударным слогом имеется ряд слов с несколькими ударениями, а также безударные. Мы в нашей работе, таким образом, различаем ударные и безударные рифмы, среди последних чистые или же паронимные.

В сборнике «Стихи» (1965 г.) 99 произведений; из них только одно («Патриотка») не рифмовано, а построено по принципу ассонанса. Обычно же рифмуются все строки определенной строфы, лишь в 29 стихотворениях строки рифмуются частично (наиболее распространенный тип *хжу*ж — 21 стихотворение). Типы рифм: *жм* — 31 стихотворение, *хжу* — 25, *мм* — 17, *жж* — 11, *мж* — 8, *жму* — 2; все остальные типы представлены каждый одним стихотворением. Строки рифмуются по строфам также и в неподделанных на строфы

произведениях (эти строфы приводим после первых, на пример 81 + 6); этот прием поэт использовал по различным причинам: для того, чтобы строфы имели одинаковое число строк, или для того, чтобы строфы представляли собой ситаксически законченные высказывания, и т. п. (в статье все эти моменты освещены). Строфа, обычно скромная по объему, в 43-х случаях состоит не из одного высказывания, а из нескольких (в 375 + 29 строфах сборника). Основная строфическая форма — четверостишие (81 + 6 стихотворений = 299 + 26 четверостиший).

Двустихия рифмуются последовательно (неединообразие достигается за счет различного фонетического состава отдельных строф) женской и мужской рифмой; этим типам рифмы соответствует экспрессивность. — Единственное трехстишие рифмовано по типу **жжм**. — Четырехстишие цикла «Воскресшие стихи» рифмованы по типу **жмжм**, цикла «Картины» — по типу **хжуж**; в первом случае представлено также принципиальное тематическое двукратное противопоставление, во втором — только однократное. Двойное противопоставление возможно также в пределах типа **жжмм**; типы **жмжм** и **мжмж** обозначают также единство, раумеется, при соответствующем синтаксическо-семантическом содержании. Однородные рифмы выражают согласованность воплощенного в словах мира и переживания, и это в смысле мужественности или же женственности. Экспрессивную нагрузку несет на себе также и перекрестная рифма (абаб). — Пятистишие построено по принципу 4 + 1, шестистишие — 2 + 2 + 2 или 3 + 3, либо имеет единообразную структуру. Разнострочный «Княжеский зять» целиком рифмован мужской рифмой, что соответствует повествовательному характеру произведения.

Особую проблему в строфике поэзии Енко представляет собой дополнительный, выполняющий обогащающую эстетическую функцию, ассонанс в брезударных рифмах, частично оформлен при помощи морфологических финалей.

На основе богатой рифмовки сборник «Стихи» (1865 г.) Енко трудно отделать от романтизма.

REIMSTRUKTUREN UND KLANGFIGUREN BEI SIMON JENKO

Jenko ustvarja v zatonu romantike — na začetku obdobja, v katerem rima kot glasovno-semantično sredstvo izgublja osrednji položaj. Že v Jenkovi zgodnji liriki se rimi pridružijo še druga glasovno-izrazna sredstva. Nosilna glasovna sredstva postanejo razne vrste ponavljanja: sosledja soglasnikov, včasih skupaj s samoglasniki. Taka zvočna mreža včasih prekrije celo kitico. Z glasovno figuro znotraj vrstice je rima pomensko razbremenjena.

Simon Jenko wrote his poetry towards the end of Romanticism, at the beginning of the period in which rhyme as the sound-semantic element began to lose its central position. Already in Jenko's early lyrical poetry rhyme is combined with other sound-expressive elements. The basic sound elements used were sequences of consonants, sometimes together with vowels. Such a sound pattern was sometimes spread over a whole stanza. The sound pattern within a line reduced the semantic role of the rhyme.

Daß der Reim — im europäischen Zusammenhang gesehen — mit dem Ausklang der Romantik seine Naivität eingebüßt hat, scheint auf den ersten Blick eine etwas provokante These zu sein. Hat doch als bedeutendster Apologet des Reims noch zur Zeit der Romantik August Wilhelm Schlegel zu gelten, der sich in seinen Berliner Vorlesungen mit Vehemenz zum Reim bekannt und ihn zum »antiklassischen, romantischen Darstellungsprinzip«¹ par excellence erhoben hatte:

»Verknüpfung, Paarung, Vergleichung. Erregte Erwartung schon im einzelnen Verse und Befriedigung. Erinnerung und Ahnung, statt daß die alte Rhythmik immer in der Gegenwart fest hält, und allen Theilen gleiche Dignität gibt. — Daher liegt im Reime das romantische Prinzip, welches das Entgegengesetzte des plastischen Isolierens ist. Allgemeines Verschmelzen, Hinüber und Herüberziehen, Aussichten ins Unendliche.«²

Ausgiebig mit dem Phänomen des Reims hat sich auch Hegel befaßt. Er betrachtet ihn als »klanglich-sinnlichen Ausdruck der subjektiven Empfindung und damit als ein der romantischen Poesie essentiell

¹ Ulrich Ernst und Peter-Erich Neuser, *Bausteine zu einer Geschichte der Reimtheorie*, in: Die Genese der europäischen Endreimdichtung, Darmstadt 1977, S. 466. Hieraus sind auch die folgenden Zitate entnommen (S. 466 ff.).

² A. W. Schlegel's *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, hrsg. von J. Minor, Heilbronn 1884.

zugehöriges Formprinzip«. ³ Im Rahmen eines allgemeinen Überblicks über die Reimtheorie der Romantik sei auch Friedrich Theodor Vischer erwähnt, der sich in seiner »Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen« streng dagegen wendet, daß »bedeutungslose Wörter zu Reimen verwendet werden«. Reime haben nicht nur formal die »Eckpfeiler des Verses« zu sein, sondern sie werden auch zu »Brennpunkten der inhaltlichen Aussage«. ⁴

Demgegenüber haben sich jedoch bedeutende Dichter, die allerdings eher am Rande der Romantik stehen, gegen eine Überschätzung des Reims ausgesprochen, so beispielsweise Heinrich von Kleist im »Brief eines Dichters an den anderen« (1811), in dem er sich gegen jegliche übertriebene formalistische Betrachtungsweise wendet und »Jamben, Reime und Assonanzen gegenüber den großen, erhabenen weltbürgerlichen Interessen« als zweitrangig abtut. ⁵ Kritisch mit dem Reim hat sich vor allem auch Heinrich Heine auseinandergesetzt. Er betont zwar einerseits die musikalische Funktion des Reims im Sinne der Romantik:

»Das Wesen der neueren Poesie spricht sich vor allem in ihrem parabolischen Charakter aus. Ahnung und Erinnerung sind ihr hauptsächlichster Inhalt. Mit diesen Gefühlen korrespondiert der Reim, dessen musikalische Bedeutung besonders wichtig ist. Seltsame, fremdgrelle Reime sind gleichsam eine reichere Instrumentation, die aus der wiegenden Weise ein Gefühl besonders hervortreten lassen soll, wie sanfte Waldhornlaute durch plötzliche Trompetentöne unterbrochen werden.«

Andererseits aber verweist Heine durchaus auch auf den »Mißbrauch... fremd klingender Reime, ...die Barbarei beständiger Janitscharenmusik, die aus einem Fabrikantenirrtum entspringt«, und meint schließlich pointiert, daß »schöne Reime oftmals Krücken für lahme Gedanken« seien. ⁶ Hier zeichnet sich bereits das tiefe Unbehagen ab, das schließlich zu erregten Diskussionen über den Wert des Reims am Ausgang des 19. Jahrhunderts bei den Vertretern von Realismus und Naturalismus geführt hat, bis endlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts Arno Holz dem Reim schonungslos den Todesstoß zu geben vermeinte:

³ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, 3. Teil, in: *Sämtliche Werke*, Stuttgart 1954.

⁴ F. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schoenen*, Bd. 6, München 1923, S. 120.

⁵ H. von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 5, München 1964, S. 80 f.

⁶ H. Heine, *Gedanken und Einfälle* (Kunst und Literatur), in: *Werke*, Bd. 4, Stuttgart 1956, S. 454 f.

»Wozu noch der Reim? Der erste, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der tausendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kretin. ... Der Tag, wo der Reim in unsre Literatur eingeführt wurde, war ein bedeutender; als einen noch bedeutsameren wird ihre Geschichte den Tag verzeichnen, wo dieser Reim, nachdem er seine Schuldigkeit getan, mit Dank wieder aus ihr hinauskomplimentiert wurde. Für Struwelpeterbücher und Hochzeitskarmina kann er ja dann immer noch, je nach Bedarf, durch die Hintertür wieder eingelassen werden.«⁷

Auch die Väter der modernen Lyrik haben sich gegenüber dem traditionellen Medium Reim oftmals ärgerlich und unduldsam gezeigt, so Paul Verlaine in seinem programmatischen Gedicht *Art poétique* oder Arthur Rimbaud, der von Musik und Reimen als »Spielereien, erschlaffendem Verfall« spricht. Als Zeuge aus unserem Jahrhundert sei Bert Brecht zitiert, der den oben provozierten »Verlust der Naivität« in seinem im Exil entstandenen Gedicht *Schlechte Zeit für Lyrik* ebenfalls skeptisch und entschieden bemerkt: »In meinem Lied ein Reim / käme mir fast vor wie Übermut.«⁸

Nachdem wir uns derart vergewissert haben, daß Dichten nicht gleichbedeutend ist mit Reimen und daß der Verseschmied einer mittelalterlichen Zunft angehört, nachdem also unser Argwohn gegen den leichten, den schnellen Reim erwacht ist, wenden wir uns dem 19. Jahrhundert zu, als in vielen europäischen Literaturen die Diskussion um den Reim als Reaktion auf die Vorstellungen der Romantik einsetzte. In der slowenischen Literatur haben wir in Simon Jenko einen Dichter, der mit seiner Lyrik zwischen den Epochen steht, als die Romantik ihren Höhepunkt bereits überschritten hat und Naturalismus und Realismus, zum Teil auch schon Impressionismus, sich am Horizont abzeichnen. In Jenko deutet sich die ganze Spannweite aller dieser Stilrichtungen an. Sein Werk scheint, aus der Romantik kommend, diese, vor allem in Opposition zu Prešeren, gleichzeitig zu überwinden. In diesem Zusammenhang sei auf die Arbeiten von France Bernik verwiesen, der deutlich macht, wie Jenko die anfänglichen Grenzen des romantischen Subjektivismus, vor allem in der Auffassung der Natur, sprengt und sich der objektiven, äußeren Wirklichkeit in bereits impressionistischem Erleben und Darstellen zuwendet, und von Boris Paternu, der unter anderem gerade im Bereich von Jenkos philosophischer, reflektie-

⁷ A. Holz, *Evolution der Lyrik*, in: Werke, Bd. 5, Stuttgart 1952, S. 69 f.

⁸ B. Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 9 (Gedichte 2), S. 744.

render Lyrik den Beginn der neuen, der modernen slowenischen Lyrik sieht: einer Lyrik des Augenblicks in einem stimmungsvollen Weltblick, gepaart mit Selbstbeobachtung und übersteigertem Intellektualismus.⁹

Jenkos Verse scheinen auf den ersten Blick in ihrem zum größten Teil volksliedhaften melodischen Rhythmus von einer außerordentlichen Leichtigkeit und Einfachheit zu sein. Dieser Eindruck wird in erster Linie durch die häufige Verwendung des Kurzverses geweckt, wobei vielfach sowohl männliche als auch weibliche grammatikalische Reime den Zeilenschluß sozusagen zwanglos zu markieren scheinen. Diese sehr allgemeinen Feststellungen gelten aber nur mit Einschränkungen, und zwar am ehesten noch auf dem Gebiet von Jenkos Liebeslyrik.¹⁰ In seiner reflexiven, philosophischen Lyrik hat Jenko dem verwendeten Reim jedoch einen anderen Stellenwert gegeben. An einigen ausgewählten Beispielen gerade aus der philosophischen Lyrik Simon Jenkos läßt sich illustrieren, daß die oben skizzierte Einschätzung der Position Jenkos, nämlich des Überwindens und Vorwegnehmens in der Entwicklung der slowenischen Poesie, auch aus dem Blickwinkel der Reimverwendung gestützt wird.

Bereits in einem seiner frühesten Gedichte, dem Sonett *Še črne zemlje prsi so ledene* (1851), verwendet Jenko über den Reim hinaus weitere kunstsprachliche Mittel, die den bildhaften Inhalt auch phonisch stützen. Nach den beiden Quartetten mit umarmendem Reim reimt er in den beiden Terzetten nach dem Schema cdc/dcd:¹¹

Bežite torej preč vse misli črne!
Veslju pota k srcu več ne *branim*;
kdo zna, al' bom še, ko se pomlad *vrne*?

Naj glase združim s petjem loga *ubranim*;
ker raj v puščavo se *preobrne*
in cvet pomladi zgine v *grobu ranim*.

⁹ F. Bernik, *Lirika Simona Jenka*, Ljubljana 1962 (Razprave in eseji 1), und ders., *Simon Jenko*, Ljubljana 1979 (Znameniti Slovenci). B. Paternu, *Jenkova filozofska lirika*, in: Kranjski zbornik 1970.

¹⁰ Vgl. hierzu auch die statistischen Angaben über Silbenanzahl und rhythmische Strukturierung des in Jenkos Lyrik vorkommenden Wortmaterials bei A. V. Isačenko, *Slovenski verz*, Ljubljana 1975, S. 60 f. Auf diese noch immer wertvolle Abhandlung bezieht sich auch Th. Eekman, *The Realm of Rime. A Study of Rime in the Poetry of the Slavs*, Amsterdam 1974 (Bibliotheca Slavonica Bd. 15), ohne allerdings im hier interessierenden Kapitel über den slowenischen Vers (S. 261—264) näher auf Simon Jenkos Lyrik einzugehen.

¹¹ Die Textbeispiele sind der zweibändigen Ausgabe Simon Jenko, *Zbrano delo*, Ljubljana 1964—65, entnommen.

In den Versschlüssen verwendet Jenko abwechselnd silbisches R + N und »vokalisiertes« R + N unter dem Reimakzent. Die klangliche Wirkung dieser Konsonantenkombination verstärkt sich im verschränkenden Gebrauch des B-/V-Vorschlages und ordnet sich kumulativ dem Bild des »v grobu ranim« der letzten Zeile zu.

žRNe	R N
BRANim	BRAN
VRNe	VR N
uBRANim	= BRAN
preoBRNe	BR N
v groBu RANim	BRAN

Von großer Bedeutung für unser Thema sind die Arbeiten von Osip Brik, der die formale Seite solcher und ähnlicher Lautfiguren anhand von Textmaterial russischer Dichter der Romantik, vor allem Puškin und Lermontov, untersucht hat.¹² Brik klassifiziert die vorkommenden Lautfiguren nach

- a) der Anzahl der sich wiederholenden Laute
- b) der Häufigkeit ihrer Wiederholung
- c) der Lautanordnung innerhalb der Wiederholung und
- d) der Stellung der aufeinander bezogenen Lautgruppen innerhalb der größeren rhythmischen Einheit, bezeichnet als kol'co, styk, skrep und koncovka.

Diese von Brik vorgeschlagene Klassifizierung von sich über zwei Verse erstreckenden Klangfiguren, die allerdings im rein Formalen stehenbleibt, läßt sich bei Jenko nur selten anwenden. Eine als *koncovka* bezeichnete Figur im Gedicht *V brezupnosti* (1862), in der zwei Verschlüsse miteinander verbunden werden

Močí, močí mi daj, moj Bog!
Da, ko napade me obup,
ne uklonim silam se nadlog,
jim stanovitnost stavim vkljub.

Močí, močí mi daj, moj Bog!
Tak krepke kakor zid gorá,
da, če se ruši svet okrog,
propast me najde še moža!

GORa	A B
okROG	= B A

oder die als *skrep* bezeichnete Figur, die zwei Versanfänge miteinander verknüpft wie

bi duh poskusil,
bi hodil pota, ...

BDH	ABC
BHD	= ACB

¹² Vgl. vor allem O. Brik, *Zvukovye povtory*, in: Poetika, Petrograd 1919.

in einer Variante des Gedichts *Korak v življenje* (1853), sind eher Ausnahmen. Allerdings zeigt sich in den bisher zitierten Versen bereits, daß Jenko über den einfachen Reim als euphonisches Grenzsinal am Zeilenschluß hinausgeht. In welcher Weise sich die Aufdeckung solcher besonderer »Klangknoten« für die Interpretation Jenkoscher Lyrik nutzbar machen läßt, sollen die folgenden Beispiele zeigen.

Mehrfache Lautwiederholungen finden wir z. B. im Gedicht *Duhu* (1853):

Ti, duh, če v meni tičiš,
 pogledati *samemu sebi* se daj!
 Ti nisi sanje,
 to nekaj pove
 globoko v prsih želečih,
 pa vendar ne maraš željá gorečih.
Sam sebe zasmehuješ,
sam sebe zaničuješ.
 Povej, o duh, to prosim te,
 od kod srce tak' širi se?
 Al' ti mar snuješ
 in bistrost oznanjuješ?
 Neusmiljeno molčiš,
sam sebe tak' rekoč tajiš.
 Pa vendar, prosim te, prepusti mi,
 te s tabo *samem' sebi* misliti.

In diesem Gedicht läßt sich eine Folge von Konsonanten der beiden Schlußverse

Pa vendar, *prosim te, prepusti mi*
 te s tabo *samem' sebi* misliti

in Brikscher Deutung in folgende Gruppen bzw. Schemen einteilen

R—PR S—M—T	PR—P ST—M = ABA	CDE : BAB	CED
------------	-----------------	-----------	-----

B—S—M M—S—B	M—S	= ABC : CBA : CB
-------------	-----	------------------

Anzumerken ist hierbei, daß in diesem Gedicht die rhythmisch freien Verse in Paarreimen gefügt sind, die zusammen mit den sich überstürzenden Wiederholungen syntaktischer Einheiten (»sam sebe« bzw. »samemu sebe«) gerade auf diese beiden letzten Verse zueilen, wodurch die verwendeten Lautfiguren besonderes interpretatorisches Gewicht erlangen.

Auch im bereits erwähnten zweistrophigen Gedicht *V brezupnosti* verwendet Jenko verschiedenartige Lautwiederholungen. Im Vers *jim stanovitnost stavim vkljub* sind die miteinander verschränkten Konsonanten zusätzlich durch das dreifache *i* verklammert:

ST—N	: TN	: ST—ST
IM	VI	VIM

Dazu tritt im Vers *Tak krepke kakor zid gora* folgende Lautgruppe:

K—KR	: K—K—K—R
------	-----------

Da der sich wiederholende alliterierende Eingangsvers *Moči, moči mi daj, moj Bog!* die Aufmerksamkeit des Angeflehten fast magisch auf sich ziehen will, kommen auch in diesem Gedicht den besprochenen Lautgefügen im Rahmen der Gesamtinterpretation besondere Bedeutung zu.

Im Refrain des Gedichts *Časi in človek* (1853)

Zakaj ti časi pretečeni
vsi meni so zaprti?
Zakaj je od zibeli k smrti
tak' kratek tek odločen meni?

verwendet Jenko als Gegengewicht zum Reim neben Alliterationen in den ersten drei Versen (*zakaj — zaprti — zakaj — zibeli*) die mehrfache Lautwiederholung am Anfang des vierten Verses:

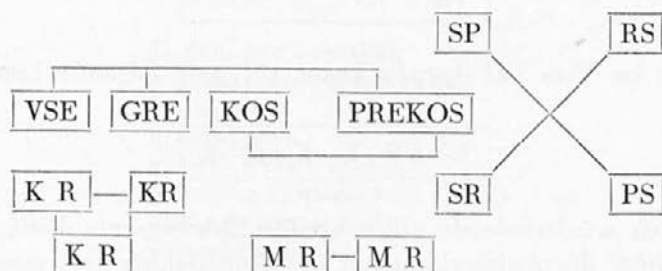
TaK' KraTeK TeK

Vor allem mit dieser prägnanten Verlagerung des klanglichen Höhepunkts an den Versbeginn wird der Reim entlastet. In der mehrfachen Verwendung dieser Strophe als Refrain scheint die Klangfigur des letzten Verses das gesamte Gedicht allerdings zu erdrücken.

Am häufigsten verwendet Jenko derartige Lautwiederholungen in der Strophenmitte, wobei sich der Lautknoten über mehrere Verse erstreckt. In der ersten Strophe des Gedichts *Sad spoznanja* (o. D.) bereiten lautliche Gleichklänge (Binnenreime) im zweiten Vers die Lautwiederholungen des dritten und vierten Verses vor:

Sad, ki na spoznanju rase,
vse grenkosti prekosi
ker s krvjo se srčno pase,
v korenini mir mori.

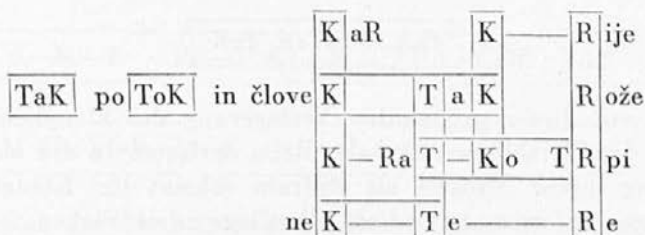
Die schematische Darstellung der Lautfiguren ergibt ein außerordentlich feines Gewebe von Klangbezügen:



In noch stärkerem Maße prägt Jenko in seinem Gedicht *Mladenič in potok* (o. D.) solche verschränkten Klangfiguren, die den Reim in seiner ausschließlichen Wirkung aufheben. Die in die Schlußstrophe

Oh stalnosti nima, kar krije nebo,
tak potok in človek, tak rože veno;
in celo življenje le kratko trpi,
in celo življenje nek'tere le dni!

eingelassenen Lautwiederholungen stehen hier unmittelbar vor den asso-
nanten Reimen. Das folgende Schema kann den Lautknoten sowohl
in der horizontalen als auch in der vertikalen Ebene deutlich machen:



In der Interpretation läßt sich diesem Lautgefüge ohne weiteres eine
onomatopoetische bzw. lautsymbolische Bedeutung unterlegen, die die
Unbeständigkeit des Lebens und den sprunghaften Lauf des Bachs auf-
einander bezieht.

Der in diesen Beispielen sichtbaren Entlastung des Reims durch Anhäufung und Verknüpfung charakteristischer Konsonantengruppen im gesamten Gedichtskorpus stellt Jenko an anderer Stelle besondere vokalische Querverbindungen und Wiederholungen gegenüber. Im Gedicht *Zelen mah obrasta*, einem Gedicht aus dem Zyklus *Obrazi* (1857), ordnet Jenko innerhalb der zweiten Strophe an der gedanklich dichtesten Stelle den Reim zusammen mit anderen lautlichen Mitteln der Vergestaltung der Idee des Gedichts unter. Das Vokalschema der letzten vier Silben der zweiten Strophe zeigt die musikalisch-rhythmische Durchdringung über den Reim hinaus:

Pôvej, razvalina,	a	a	i	a
v soncu zatemnêla!	a	e	e	a
Kaj je moč človeška,	o	o	e	a
kaj so njena dela?	e	a	e	a

Reim

Demgegenüber bleiben die Reime der nächsten Strophe im Konventionellen: *naše* — *teče* — *sanje* — *reče*. Im Gedicht *Sprememba* (1854) bilden die Reime der einzelnen Strophen eine eigene Symmetrie, die das Kreisen des Glücksrades anzudeuten scheinen:

1. kolO	2. obLAST	3. srcE
vr̥tI JO	sLABI	cELI
menI JO	vABI	tužnovesELI
kakO	sLAST	gorjE

Als zusätzliches Kunstmittel häuft Jenko in der vierten Zeile der ersten Strophe eine Reihe von zweisilbigen Wörtern in daktylischem Rhythmus mit ausgesprochener a-Lastigkeit auf der ersten Silbe: *sami ne znajo, zakaj in kako*. In der dritten Strophe verbirgt sich hinter dem Reim eine Reihe von Lautkombinationen, die in ihrer Wiederholung ebenfalls den steten Lauf des Rades bzw. den Wandel in der Zeit symbolisieren:

mIRu odPIRa PRazno sRce
 RAne zastARAne ...
 ...
 Gine iz srca OGnjeno GORje

Als letztes Beispiel sei das Gedicht *Človek* (1854) herangezogen. Hier wendet Jenko gerade diejenigen Stilmittel an, die den Reim einerseits vorbereiten, ihn andererseits aber im gesamten Klangkörper des Verses und der Strophe aufheben,

vgl. die Verse	9—12	neznan občut ga VIše dVIga VIr SVoje bItnosti spozna i VE, da kar mu v ŽIlah ŠVIga v VIŠaVI Svoj IZtok Ima
	25—28	tako se človek spenja VIše, pa kar pod luno ne dobi, s hrepenjem na VIŠaVI IŠe, v IZVIRu VEČnem zadobi
	38	TrenuTek Tamen prihiTi
	48	Pa PoT zaPrTa mu je čez,
und schließlich noch die Verse	21—22	DA spet DOBi, kar je ODDAlo, i kar DOBi, DA spet ODDA,

in denen Jenko den inneren Bezug zwischen Geben und Empfangen in der kürzesten Form der sprachlichen Wurzel vereint.

Abschließend sei festgestellt, daß Jenko in der Verwendung von Reimen nicht immer, wie ein rascher Blick auf seine volkstümlich-volksliedhafte Dichtung vielleicht zeigen würde, den Weg des leichten, schnellen, bei der Hand liegenden Reims gegangen ist, sondern daß er zumindest in seiner Gedankenlyrik den Reim der Idee des Gedichts zugeordnet hat. Dabei geht es vorerst nicht um die Frage, ob sich Jenko in seinem schöpferischen Prozeß bewußt und absichtsvoll klangmalerischer Lautwiederholungen bedient hat. Die Häufigkeit und teilweise zentrale Anordnung der Klangknoten legen aber zumindest den Gedanken nahe, daß Jenkos poetisches Empfinden gerade in seiner reflektierenden Lyrik Idee und Ausdruck zu vereinen sucht. Mit solcher über das Nur-Aesthetische hinausgehenden »erhöhten« Verwendung besonderer Klangstrukturen tritt Jenko auch unserem Argwohn am Reim überzeugend entgegen. Und schließlich hat auch ein anderer slowenischer Dichter europäischen Rangs, der Jenko sehr geschätzt hat, nämlich Srečko Kosovel, zwar einerseits den Reim ins Museum verwiesen, andererseits aber doch seine Heimat *Kras* auf *Beethovenov obraz* gereimt.

POVZETEK

Članek se ukvarja z rimo in drugimi glasovnimi sredstvi v Jenkovi miselnobivanjski poeziji, ki jo temeljne raziskave (Paternu, Bernik) postavljajo v središče pozornosti. Najprej podaja pregled odnosa estetikov in ustvarjalcev do rime od prvih spoznanj o njeni nezadostnosti v pozni romantiki do odločnega zavračanja na prehodu stoletij.

Jenko ustvarja v zatonu romantike — na začetku obdobja, v katerem rima kot glasovno-semantično sredstvo izgublja osrednji položaj. Že v Jenkovi zgodnji liriki se rimi pridružijo še druga glasovno-izrazna sredstva. Ruska formalistična šola (Brik) pri opazovanju zvočne plasti poezije Jenkovih sodobnikov uporablja poseben raziskovalni vzorec, s katerim si lahko pomagamo tudi pri Jenkovi poeziji. Nosilna glasovna sredstva poleg rime postanejo razne vrste ponavljanj; večinoma gre za sosledja soglasnikov, včasih tudi v kombinaciji s samoglasniki. V opazovanih primerih zvočna mreža včasih prekrije celo kitico, zgošča pa se na različnih mestih. S prenašanjem pozornosti na glasovno figuro znotraj vrstic je rima pomensko razbremenjena. Z zvočno-slikovno interpretacijo pesmi si lahko pomagamo pri odkrivanju pomembnih vsebinskih vozlišč v Jenkovi miselnobivanjski liriki.

SIMON JENKOS SONETT
»ŠE ČRNE ZEMLJE PRSI SO LEDENE«

V tem sonetu sta rojstvo in smrt v naravi postala simbol človeške minljivosti. Lirični jaz skuša preseči ali zaustaviti tok časa na dva načina. Najprej se pesnik obrača k trenutku, k trenutni izkušnji. Kratek trenutek radosti daje lepoti vrednost redkega. Potem se obrne na brezčasni mit, da bi dal trajnost bardovemu glasu po tem, ko je narava spet utonila v kaos. Nesoglasna napetost, ki izhaja iz tega obračanja k nasprotnemu, se lahko pojmuje kot značilna lastnost obrata obdobja, tj. prehoda od klasicizma k modernizmu.

In this sonnet birth and death in nature become a symbol of the transience of man. The lyrical ego tries to overcome or to stop the flow of time in two ways. First the poet turns to the moment, to the instantaneous experience. The short moment of enjoyment gives rarity value to beauty. Then he turns to timeless myth in order to give permanence to the bard's voice, after nature has sunk back into chaos. The dissonant tension resulting from this turning towards opposites can be considered a characteristic feature of the turn of the era, of the transition from Classicism to Modernism.

SONET

- 1 Še črne zemlje prsi so ledene,
- 2 še moč narave v nedrju počiva
- 3 še kras pomladi v krilu se ji skriva,
- 4 da ga prezgodnja zloba ne zadene.

- 5 Zbudi pa sonce zdaj zdaj hčere njene,
- 6 bližaje se z lepotam' jo pokriva
- 7 in združen' svet življenje novo uživa;
- 8 naj tudi led se staja Hipokrene!

- 9 Bežite torej preč vse misli črne!
- 10 Veselju pota k srcu več ne branim;
- 11 kdo zna, al' bom še, ko se pomlad vrne?

- 12 Naj glase združim s petjem loga ubranim;
- 13 ker raj v puščavo se preobrne
- 14 in cvet pomladi zgine v grobu ranim.

Das hier angeführte Sonett Simon Jenkos datiert aus dem Jahr 1851.¹ Es handelt sich also um ein sehr frühes Gedicht, was sich auch aus mancher Unbekümmertheit und Unausgewogenheit in der Fügung der formalen und inhaltlichen Elemente ersehen läßt. Die dichterische Ge-

¹ Zu Varianten und verschiedenen Redaktionen dieses Sonetts siehe Simon Jenko, *Zbrano delo*, knj. 2, Ljubljana 1965, S. 25 ff.

staltung trägt wohl dem formalen Aspekt der Sonettform weitgehend Rechnung, nicht aber der Präsentation des Inhaltlich-Thematischen, wie es das ‚Gesetz‘ des Sonetts erfordert. So orientiert sich hier Jenko kaum an der dem Sonett eigenen Gesetzmäßigkeit, wonach die Oktave einen von Erwartung und Spannung beherrschten Aufgesang und das Sextett einen von Erfüllung und Entspannung gekennzeichneten Abgesang darstellen sollten und wonach die polare Spannung der Inhalte aus der in der Oktave vorgebrachten Behauptung oder der angestellten Analyse und des im Sextett angetretenen Beweises oder der vorgenommen Synthese resultieren müßten.² So setzt in diesem Sonett z. B. Reflexion schon in den Quartetten ein und das Sextett erweist sich nicht als jene Synthese, die aus einer in der Oktave angestellten Analyse resultieren könnte.

Selbst wenn aber in diesem Sonett die dichterische Kraft von sich aus einer zur Vollkommenheit organisierenden Einheit ermangelt, so verleiht die vitale Kunstform des Sonetts durch die Symmetrie des Versbaues und durch Reimverschränkungen dem Sinngehalt des Gedichts jene Einheit, deren besonderer Reiz in dem geschlossenen Gefüge liegt. Zudem scheint mir die Analyse von frühen Gedichten auch deshalb reizvoll, weil in ihnen Stimmungen und Reflexionen ‚erhlicher‘ und ‚echter‘ erscheinen, da sie noch nicht dem gekonnt gehandhabten Modus operandi des reifen Dichtertalents unterliegen. Gerade dieses frühe Gedicht Jenkos erhellt durch seine Unausgewogenheit und Unruhe ungemein treffend die zeitbedingte und zeitgemäße Situation des Menschen jener Epoche des Übergangs, als die alten sinngebenden Zusammenhänge des Daseins zerfielen und neue noch nicht wirksam waren.

Die folgende Interpretation dieses Sonetts will zunächst versuchen, die beiden sich überlagernden und durchdringenden Spannungsfelder von Dialektik und Aporetik aufzuzeigen und dann die aporetische Reflexion und die daraus resultierende dissonante Spannung als Vorboten und Kennzeichen der Zeitwende zu deuten.

In diesem Sonett wird das Entstehen und das Vergehen in der Natur zum Sinnbild für die allgemeine Vergänglichkeit erhoben. Die allem Werden (Entstehen — Sein — Vergehen) eignende dialektische Spannung von Noch-nicht — Jetzt — Nicht-mehr beherrscht das geschilderte Naturerlebnis. Dem Noch-nicht entspricht der Zustand der Natur, wie er in den Versen 1—3 beschrieben ist. Das unmittelbar bevorstehende Frühlingserwachen wird durch Personifizierung der Natur³ mit dem

² Zur inneren Struktur des Sonetts vgl. Walter Mönch, *Das Sonett. Gestalt und Form*. Heidelberg 1955, S. 33—41.

³ Vgl. France Bernik, *Lirika Simona Jenka*, Ljubljana 1962, S. 158 f.

Vorgang des Gebärens in Zusammenhang gebracht, wodurch das Entstehen und später auch das Vergehen mit der Vergänglichkeit des Menschen verknüpft werden. Dem Jetzt entsprechen die von der Sonne hervorgerufenen Schönheiten (5–7) und das allgemeine Genießen des neuen Lebens (8). Das Nicht-mehr findet in der erwarteten Verwandlung des Paradieses in Wüste und in dem Zugrundegehen der Blüte des Frühlings seinen Ausdruck (13–14). Die Stadien von Frühling und Wüste in der Natur versinnbildlichen die Stadien von Jugend und Tod und die Stimmungen der Freude und der ‚schwarzen Gedanken‘.

Das lyrische Ich versucht nun durch die Beschwörung des Augenblicks und des zeitlosen Mythos den alles Entstehen und Vergehen verursachenden Fluß der Zeit anzuhalten bzw. zu überwinden.

Die Beschwörung des Augenblicks wird formal durch das dreimal anaphorische *noch* der Versanfänge 1–3 und durch die Wiederholung *jetzt jetzt* in Vers 5 ausgedrückt. Das anaphorische *noch* steigert das Vorgefühl des ersehnten Augenblicks, in dem die Natur ihre Schönheiten zum Genießen darbietet, und macht das unmittelbar bevorstehende Frühlingserwachen zu einem mit Spannung erwarteten Ereignis. Die Wiederholung *jetzt jetzt* hebt schon durch die Bedeutung von *jetzt* hervor, daß der Augenblick genossen werden muß. *Jetzt* gilt es, die Schönheiten zu genießen, die ja gerade durch ihre Vergänglichkeit eine Wertsteigerung erfahren. Der Wunsch allerdings, daß angesichts des allgemeinen freudigen Genießens auch die schwarzen Gedanken weichen mögen, scheint nicht in Erfüllung zu gehen. Der Mensch (das lyrische Ich) öffnet zwar der Freude den Weg zum Herzen, doch das Eintreten des erwarteten und ersehnten Glückserlebnisses ist vom Zweifel bedroht: »Wer weiß, ob ich noch sein werde, wenn der Frühling wiederkehrt?« (11).

Die andere Komponente des lyrischen Ichs wendet sich angesichts des allgemeinen Erwachens in der Natur indirekt an die Musen: »Es möge auch das Eis der Hippokrene schmelzen!« (8) Wie die Schönheiten der Natur nach der Eisschmelze hervorbrechen, so möge auch das Eis der Hippokrene, der vom Dichterroß Pegasus geschlagenen Roßquelle auf dem Helikon, wieder schmelzen, damit sich die Musen an ihrem Wasser laben können, um dann den Sänger wieder zu neuen Liedern zu inspirieren. Da aber auch der Sänger bezweifelt, ob er noch sein wird, wenn der Frühling wiederkehrt, will er anscheinend, die kurze Frist nützend, seine Stimme mit dem harmonischen Gesang des Hains vereinen.

Diese Anrufung der Musen scheint mehr zu umfassen als nur den Wunsch des Sängers, wieder die Fähigkeit, zu singen, zu erhalten, denn

die Musen verleihen u. a. dem Dichter Unsterblichkeit.⁴ Die Unsterblichkeit des Dichters liegt ja in seinen die Zeit überdauernden Kunstwerken, denn Kunst stiftet das Bleibende im Fluß der Zeit. Dieser Wunsch nach Unsterblichkeit, nach Fortbestand der Lieder des Sängers, scheint mir im Schlußterzett ausgesprochen, das sich auf diese Weise als eine Art Beschwörung des Orpheus-Mythos erweist. Gewiss kann man den Sinngehalt dieses Terzetts auch auf den Sängerwunsch einschränken, innerhalb der kurz bemessenen Lebensfrist sein Lied erklingen zu lassen. Die folgende nähere Analyse des Schlußterzetts soll aber zu zeigen versuchen, daß der Sänger seinem Gesang über das einbrechende Chaos, über die in Wüste verwandelte Natur hinaus Dauer verleihen will.

Wir lesen hier:

Ich muß meine Stimmen mit dem harmonischen Gesang des Hains vereinen,
weil das Paradies in Wüste sich verwandelt
und die Blüte des Frühlings im frühen Grab zugrunde geht.

Mit welchem harmonischen Gesang des Hains will hier der Sänger seine Stimme vereinen? Im Ausdruck »der harmonische Gesang des Hains« verbinden sich Personifizierung und mythische Beseelung der Natur. Für den, der die Natur als derart mythisch beseelt erlebt, daß er ihren harmonischen Gesang vernimmt, ist das mythische Bild des singenden Orpheus noch nicht verstummt, das Bild jenes Gottes, der vernichtet werden mußte — bekanntlich wurde er von Mänaden zerrissen —, damit sein Wesen als ewiger Gesang fortleben konnte. Orpheus mußte getötet werden, damit er eingehen konnte in die Natur. Wenn die Natur nun zu uns spricht, »so nur, weil es mit der Stimme des Orpheus geschieht. Und singen wir, so singt in uns die Natur, weil sie von Orpheus erfüllt ist, dem Wesen des Gesangs«.⁵

Hier seien nur zwei Stellen aus Rilkes »Sonette an Orpheus« angeführt, die besonders eindrucksvoll den Opfertod des Orpheus besingen:

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst Du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.

(26. Sonett)

⁴ Über Musen und Musenanrufung vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, München 1948, S. 235—252.

⁵ Alfred Behrmann, *Einführung in die Analyse von Verstexten*. Stuttgart 1970, S. 87.

Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andre Namen. Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt.

(5. Sonett)

Selbst wenn nun Jenko mit dem »harmonischen Gesang des Hains« nicht Orpheus gemeint haben sollte, so hat er dennoch in dieser mythischen Beseelung der Natur jenes zeitlose Bild beschworen, das im thrakischen Sänger Orpheus göttliche Gestalt angenommen hat. »Wir sollen uns nicht mühen / um andre Namen. Ein für alle Male / ist Orpheus, wenn es singt.«

Ein weiterer Hinweis darauf, daß es in diesem Schlußterzett dem Sänger nicht allein darum geht, schnell noch zu singen, bevor die Welt ins Chaos zurücksinkt, scheint mir in dem durch das begründende *weil* angeschlossenen Vers 13 zu liegen. Der Sänger muß hier singen, *weil* und nicht *bevor* sich das Paradies in Chaos verwandelt. Das Chaos ist also der Grund für den Gesang, dessen Harmonie als Ordnung stiftende Macht das Chaos übertönt, Hierzu sei wieder eine Stelle aus Rilkes »Sonette an Orpheus« angeführt:

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

(26. Sonett)

Orpheus singt auch hier nicht nur *bevor*, sondern *weil* bzw. *als* das Chaos eintritt. Mit seinem erbauenden Spiel steht er der Zerstörung, dem Chaos gegenüber und wird so zum Sinnbild für die ewige Harmonie. Hinter dem notwendigen Tod des Orpheus steht auch die alte Sinndeutung des Dichtertodes: Der Sänger, der Dichter, muß sterben, damit die Poesie frei werde. Das freie Entfalten der Poesie erfordert den Tod des Dichters.

Wie lassen sich nun die Hinwendung zum Augenblickserlebnis und die Beschwörung des zeitlosen Mythos in Einklang bringen? Offensichtlich gar nicht, da es sich um aporetische Reflexionen handelt. Wer im zeitlosen Mythos die Vergänglichkeit aufhebt, der muß nicht im Augenblick Dauer suchen. Wer hingegen im Augenblickserlebnis die Zeit zu überwinden versucht, der hat das religiös-mythische Weltvertrauen verloren und versichert sich keines Mythos mehr.

Die Beschwörung des Augenblicks weist schon auf die Moderne hin, die Beschwörung des Mythos noch auf die Antike bzw. Klassik. Als

aporetische Reflexionen erzeugen solches 'Modernisieren' und 'Antikisieren' eine nach Unruhe strebende dissonante Spannung, die als Symbol und Symptom jener Zeit angesehen werden kann, in der das Religiös-Mythologische seine Tragfähigkeit einbüßt und die 'moderne' Innerlichkeit des Augenblicks der jetzt bedrohlich gewordenen Zeit sich entgegenstellt. Der Mensch wendet sich von der Vergangenheit ab, senkt seinen Blick von den verblassenden mythischen Bildern am Himmel und wendet sich der Gegenwart zu und bescheidet sich mit dem Nahen und Erreichbaren.

Wenn man also in der Jenko-Forschung immer wieder feststellt, daß ihm ein ungemein wichtiger Platz in der Entwicklung der slowenischen Lyrik zukommt, weil er in sprachlich-stilistischer Hinsicht und in der Wahl seiner Themen, Motive und Genres neue Wege ging, so kann man solche Neuerungen nicht allein als evolutionäres Moment innerhalb der Dichtkunst ansehen, sondern man muß die in der Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzende grundlegend neue Weltansicht beachten, die formal und inhaltlich neue Ausdrucksmittel in Kunst und Literatur erforderlich machte.

Der zu Beginn dieser Ausführungen gemachte Vorwurf, der junge Jenko habe sich bei der Präsentation des Inhaltlich-Thematischen kaum am Gesetz des Sonetts orientiert, kann jetzt weitgehend entkräftet werden. Wo dialektische Spannung, aporetische Reflexion und dissonante Spannung sich derart überlagern und durchdringen, kann die Zerstörung des Sonett-Gesetzes geradezu als adäquater Modus der Präsentation angesehen werden.

POVZETEK

V tem sonetu sta nastanek in preminotje v naravi povzdignjena v prisposodoblo človekove minljivosti. Prikazani dogodek iz narave preveva vsemu nastajanju (nastanek — bivanje — preminotje) temeljna dialektična napetost. Lirski jaz poskuša čas kot vzrok minljivosti na dva načina bodisi premagati bodisi zadržati. Najprej se roti trenutek, doživetje trenutka. Trenutek kot kratko merjena doba uživanja daje lepoti narave vrednost redkosti v času. Potem se roti brezčasni mit, da bi bila tako glasu pevca dodeljena trajnost, ko se narava spet potopi v kaos. Kjer pa je mit še živ, tam trenutek ni potreben, da bi bil premagani čas in s tem minljivost. Kdor pa se obrne k trenutku, za tega je mitična podoba že onemela. Take aporetične refleksije vodijo k disonantni napetosti, težeči k nemiru, kar imamo lahko za simbol in simptom tistega časa, v katerem verskomitološko zgubi svojo nosilnost in moderni ponotranjenosti trenutka sedaj stavi nasproti čas, ki je postal preteč. Na inovatorstvo v liriki Simona Jenka na področju jezikovno-stilističnega izraza in izbire njegovih tem, motivov in žanrov je treba gledati tudi pred ozadjem spreminjajočega se videnja sveta, ki se, kot je poskušala pokazati interpretacija, napoveduje že v tem zgodnjem sonetu iz l. 1851.

SIMON JENKO IN HEINRICH HEINE

Razprava na nov način pretresa že tradicionalno vprašanje o razmerju med slovenskim pesnikom Simonom Jenkom in nemškim lirikom Heinrichom Heinejem. Na temelju danes znanega gradiva ugotavlja najprej čas in okoliščine, v katerih se je Jenko seznanil s Heinejevo poezijo, z njo vred pa tudi njegova generacija, zbrana okrog rokopisnega literarnega glasila *Vaje*. Osrednji del razprave obravnava nemškega in slovenskega pesnika s stališča primerjalne literarne vede. Pri tem avtorju razprave ni toliko pomembno vprašanje, kako se je Jenko integriral z evropsko poezijo, kakor problem, kakšno mesto zavzema Heinejeva poezija v nastajanju ustvarjalne identitete slovenskega pesnika.

The study approaches in a new way the almost traditional question of the relation between the Slovene poet Simon Jenko and the German lyric poet Heinrich Heine. On the basis of the material known today the author first determines the time and the circumstances in which Jenko had become acquainted with Heine's poetry, and together with Jenko also his generation gathering together around *Vaje*, a literary magazine. The central part of the study focuses on the poetry of Heine and of Jenko in terms of comparative literary study. Not primarily interested in how Jenko had become integrated in the European poetry, the author pays specific attention to the problem of the role performed by Heine's poetry in the formation of the creative identity of the Slovene poet.

Vsi ali skoraj vsi, ki so globlje razmišljali o Jenkovi poeziji, so razpravljali o razmerju med slovenskim pesnikom in Heinejem. Njihova dognanja so natančneje popisana na drugem mestu,¹ tukaj naj podčrtam ugotovitve, da so bili rezultati primerjanja pogosto odvisni od načelnega vrednotenja nemškega pesnika, da pa je pri nas dolgo časa prevladovalo negativno stališče do Heinejeve poezije. Redki so nemškega pesnika sprejemali brez ideoloških ali drugačnih pridržkov. Tako sta npr. avtorja doslej najobsežnejših primerjalnih razprav, Janko Bezjak in Ivan Grafenauer, prišla do različnih, kar protislovnih dognanj o Jenku in Heineju, kljub temu da sta oba apriorno zavračala nemškega pesnika. Dokaz, da je bil Heine tudi na Slovenskem — podobno kot v svoji domovini in drugod po Evropi — dalj časa hudo sporna literarna osebnost.

Danes se vprašanje Jenko — Heine zastavlja drugače ne samo zaradi drugačnega, neapriorističnega pogleda na Heinejevo pesniško delo, temveč tudi spričo bolj sodobnega pojmovanja primerjalne literarne vede in njenih ciljev. Preden pa preidemo k jedru stvari, je potrebno vsaj na kratko predstaviti okoliščine, v katerih se je Jenko seznanil s pozno-romantičnim, po Goetheju takrat najbolj evropskim nemškim pesnikom.

¹ France Bernik, *Lirika Simona Jenka* 1962, 15—20.

Do osemnajstega leta Jenkove starosti je za njegovo duhovno izobrazbo skrbel stric, pater Nikolaj Jenko. V seznamu knjig, ki naj bi jih pesnik bral zunaj šole in pod njegovim mentorstvom v tem času, Heineja ne najdemo.² Pač pa je Jenko že v novomeških letih slovenil Goetheja in Schillerja, ki ju je spoznal v gimnaziji. V tej zvezi moramo pripomniti, da pesnikov mentor, stric Nikolaj ni kazal posebnega nagnjenja za literaturo, njegova pozornost je veljala splošni, predvsem politični publicistiki.³ In tu se odpira ena od možnih poti, ki bi patra Nikolaja lahko kljub vsemu pripeljala do Heineja in njegove poezije. Med časopisi, ki jih je pater prebiral in z njim vred mladi Jenko, navaja namreč izročilo dunajski list Wiener allgemeine Theaterzeitung s podnaslovom: Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben. Ta list je po zgledu tedanjega časopisja prinašal zanimive, v senzacionalnem slogu pisane članke o Heineju, ki je od leta 1831 bival v prostovoljnem političnem izgnanstvu v Parizu, posebno pogosti so bili sestavki o Heinejevi bolezni.⁴ Prispevki, zlasti tisti o približevanju neozdravljivo bolnega pesnika krščanstvu, so utegnili zbuditi pozornost pri Jenkovem stricu frančiškanku. Tako poroča anonimni pisec in Heinejev domnevni prijatelj v enem od člankov o pesnikovi vrnitvi h krščanstvu. Vsebina članka presega celo izjavo v Augsburger Allgemeine Zeitung 16. aprila 1849, v kateri se Heine odpoveduje hegeljanskim pogledom na svet, svobodomiselnosti svojih zrelih let in preklicuje trditev, da bi bil »naj-svobodoumnejši Nemec po Goetheju in veliki pogan številka dve«. Tu, v dunajskem gledališkem listu pa poroča neimenovani pisec že o Heinejevi veri v katoliškega boga, v božjo pravičnost in posmrtno življenje duše.⁵ Ne glede na marsikdaj dvomljivo verodostojnost poročanja so članki oblikovali javno mnenje in pri mnogih sodobnikih spremenili odnos do Heineja v pozitivnem smislu. Nedvomno je takó predstavljeni

² Ivan Jenko, Iz zapuščine Simona Jenka, Kres 1886, 4—5.

³ Pismo Ladislava Hrovata Levcu 7. 11. 1879 (rokopisni oddelek NUK, Ljubljana).

⁴ V sestavku Aus der literarischen Welt, objavljenem 15. maja 1850, beremo npr. povzetek iz knjige Fanni Lewaldove: Erinnerungen aus dem Jahre 1848. Sestavek govori predvsem o zunanji podobi pesnika, deloma tudi o neozdravljivi bolezni, ki pa pesnika ni mogla duhovno streti. V dokaz, da je Heine še v bolezni ohranil smisel za humor, navaja sestavek pesnikovo ironično izjavo o cenzuri iz najnovejšega časa: »Pisati! Ah, jaz ne morem več pisati; ne morem, saj nimamo cenzure! Kako naj piše brez cenzure človek, ki je vedno živel pod cenzuro? Konec je s stilom, slovnico in dobrimi navadami. Če sem doslej zapisal kaj neumnega, sem si mislil: cenzura bo prečrtala ali popravila, zanesel sem se na dobro cenzuro. Zdaj pa se počutim zelo nesrečnega, ne znam si pomagati? Še vedno upam, da vse to ni res in da cenzura še traja!«

⁵ Prim. članek Heinrich Heine auf dem Schmerzenslager, Wiener allgemeine Theaterzeitung 23. junija 1850.

pesnik v zadnjem obdobju življenja tudi pri patru Nikolaju pridobil na vrednosti, kolikor so patra pritegnili ti članki, vendar nimamo dokazov za to niti ne moremo z gotovostjo domnevati, da bi bil Heine v Novem mestu predmet zanimanja pesnikovega strica. Razen tega je malo verjetno, da bi pater Nikolaj zaupal mlademu pesniku Heinejeve pesmi. Idejna vsebina Heinejeve poezije, tudi tiste zgodnje in takrat najbolj razširjene, je nasprotna krščanski predstavi sveta. Ugotovitev, ki se z največjo verjetnostjo postavlja pred nas, je po vsem tem nedvoumna: Jenko se do svojega osemnajstega leta ni seznanil s Heinejevo poezijo. Nemškega pesnika je spoznal šele potem, ko je zapustil Novo mesto in strica Nikolaja ter se preselil v Ljubljano, v nekoliko bolj razgibano, čeprav še vedno provincialno okolje malega mesta.

Generacija pred Jenkom in vajeveci je bila v veliki meri navezana na nemško klasiko. Janez Trdina, Matija Valjavec in Fran Jeriša so posegali kvečjemu po pesnikih švabskega kroga, zlasti po Ludwigu Uhlandu, dosledno pa so zavračali Heineja. Trdina piše npr. v svojih *Spominih*: »Uhland je zares dober pesnik, pri Rückertu sem zehal, pri Platen uaspal. Kritika pravi, da ima Platen 'eine vollendete Form', zame je imel samo 'eine vollendete Langweile'. Freiligrath, Lenau, Heine in druga sodruga mladih Nemcev me je prepričala, da je klasična poezija na Nemškem umrla. Z Uhlandom je legel v grob zadnji pravi pesnik.« O Levstiku pravi Trdina, da je najprej hodil v šolo k Goetheju, potem k Heineju, ki ga »čisla veliko bolj ko jaz«. Ko piše o Jeriši, trdi, da so »ugajali njemu kakor meni bolj starejši klasiki kakor Heine in ostala 'Mlada Nemčija'«. ⁶ Vajeveci so kot skupina literarnih ustvarjalcev prvi na Slovenskem pozitivno sprejeli pesniško delo Heinricha Heineja in gibanje Mlade Nemčije. Danes znano, čeprav skromno dokazno gradivo nas prepričuje, da so se z mladonemškim pesnikom najprej seznanili v šoli. Iz poročila ljubljanske gimnazije je razvidno, da so dijaki v sedmem razredu uporabljali Schollov učbenik novejše nemške književnosti z besedili in življenjepisi. ⁷ V njem so našli biografske podatke o Börneju, Heineju, Gutzkoku in Laubeju, razen tega še deset Heinejevih pesmi in nekaj proznih oziroma dramskih odlomkov iz del piscev Mlade Nem-

⁶ Trdinovo Zbrano delo II, 1948, 41, 50, 89 (uredil J. Logar).

⁷ Prim. Jahresbericht und Programm des kaiserl. königl. akademischen Gymnasiums zu Laibach für das Schuljahr 1854, 14–15. Poročilo za sedmi razred ne omenja Schollovega učbenika Geschichte der Neudeutschen Literatur in Proben und Biographien, Stuttgart 1852, medtem ko je v poročilu prejšnjih let ta knjiga izrecno navedena. Kljub temu sodimo, da se je v prehodnem letu 1854 še uporabljala, saj je šele za naslednje leto kot nova učna knjiga navedeno Mozartovo berilo za višje razrede gimnazij, III. del.

čije.⁸ Jenko in vajejci pa niso v Ljubljani spoznavali Heinejeve poezije le iz šolskih učbenikov. Kot pripoveduje ohranjeno sporočilo, so bili vajejci za mladonemškega pesnika »kaj vneti: vsi so ga brali, vsi slavili, Heine jim je bil nad vse«. ⁹ Avtor tega sporočila navaja v dokaz svoje trditve Mandelčev prevod Heinejeve pesmi *Ein Fichtenbaum steht einsam* iz cikla *Lyrisches Intermezzo*, kar omogoča nadaljnje sklepanje o prisotnosti nemškega pesnika med mladoslovensko literarno generacijo. Glede na to, da omenjene pesmi ne najdemo v Schollovem literarnozgodovinskem učbeniku niti v Mozartovih berilih za višje razrede gimnazije, sodimo, da so jo vajejci brali zunaj šole, bodisi v drobni knjigi *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo* (1823) ali, kar je bolj verjetno, v zbirki *Buch der Lieder* (1827), ki je po odmevnosti zasenčila vse druge pesnikove knjižne izdaje. Razen Heineja je bil mladoslovenec blizu Ludwig Börne. Jenko mu je v začetku leta 1855 napisal pesem *Löb Baruch*,¹⁰ Valentin Zarnik je v drugem zvezku *Vaj*, torej približno v istem času, vzel za moto svojega sestavka o Petru Velikem¹¹ misel iz Börnejevega članka *Hamlet von Shakespeare*, pa tudi Mandelc je tega pesnika in publicista Mlade Nemčije večkrat imenoval v pismih Stritarju. Z eno besedo: Jenkovo prvo srečanje s Heinejevo poezijo — skoraj zanesljivo z njegovo zbirko pesmi *Buch der Lieder* — sodi v leto 1854 ali 1855, v zadnji dve leti gimnazijskega šolanja, v čas pred pesnikovim odhodom v Celovec in potem na Dunaj. Ta ugotovitev je upoštevanja vredna, ker vnaša večjo jasnost, večjo kronološko razvidnost v problem Jenkovega odzivanja na Heinejevo pesniško umetnost.

Prvi odmevi Heinejevih pesmi se pri Jenku pojavijo leta 1855, v času torej, ko se je šele oblikovala ustvarjalna identiteta pesnika. V tem zapletenem procesu nastajanja pesniške osebnosti je seveda sodelovalo več različnih dejavnikov, ne samo literarni sunki od zunaj, zato na tem mestu ne kaže pripisovati posebno težo pojmu odmevi. Pa tudi sicer bo

⁸ Večina Heinejevih pesmi je vzeta iz zbirke pesmi *Buch der Lieder* (1827), tri so iz zbirke *Neue Gedichte* (1844) in ena pesem iz *Romanzera* (1851).

⁹ Ljubljanski zvon 1910, 574—575.

¹⁰ Pesem je nastala 22. februarja 1855. Pobudo zanjo je Jenko verjetno dobil v Börnejevi knjigi *Briefe aus Paris* (1832-34), v dogodku, ki ga avtor opisuje v 62. pismu (prim. Jenkovo Zbrano delo II, 1965, 235—236).

¹¹ Zarnikov sestavek v *Vajah II* ima naslov: Nektere misli o Petru Velikem in ptujstvu na Rusovskem (11—17). Moto je vzet iz Börnejevega članka *Hamlet von Shakespeare* in se v izvirniku glasi — besede v oklepaju je Zarnik izpustil — takole: Die genauesten Schätzer / wie die wärmsten Freunde des Dichters / haben Hamlet als ein Meisterwerk erklärt. Wir müssen die Grenzen dieser Meinung suchen. Hamlet ist nicht das bewunderungswürdigste Werk Shakespeare's; aber Shakespeare ist am bewunderungswürdigsten im Hamlet (*Gesammelte Schriften II. Dramaturgische Blätter. Zweite Abteilung. Zweite Auflage, Hamburg 1829, 173*).

nadaljevanje razpravljanja pojmu določilo obseg in meje. Na začetku pač uporabljamo pojem ali vsebinsko podobne sintagme zato, ker še nič konkretnjšega ne vemo o pravem razmerju med slovenskim in nemškim pesnikom.

Prve Jenkove pesmi, ob katerih se spomnimo na Heineja, imajo neko skupno lastnost, ki je v zadnji doslednosti slogovne, literarno idejne narave. Idejna vsebina teh pesmi izhaja namreč iz dvojnega, iz anti-tetičnega doživljanja sveta. Neko notranje dogajanje se ne razvije do kraja, v celoti ne izpolni pesniškega sporočila, ob njem nastopi resničnost, ki ni samo drugačna, temveč je izhodiščnemu sporočilu lirskega subjekta nasprotna. Pojavlja se v najrazličnejših oblikah — ali tako, da se subjektivna čustvenost razume kot izjema v drugačnem kontekstu, da se racionalna zavest upira intimnemu razpoloženju, da je erotično življenje dualistično, eno je legitimno, na zunaj priznано in uresničeno, drugo resnično, a skrito, ali pa brezobzirna, groba realnost podira ljubezenske sanje in domišljijo, kolikor se erotika že sama ne znajde pred svojim koncem. V območju takega idejnega sporočanja imamo pri Jenku pesmi, ki jim najdemo vzporednice ali delne vzporednice pri Heineju. Na primer: Pesem *Ptici* v drugem zapisu korespondira s pesmijo *Manch Bild vergessener Zeiten* (42. pesmijo Lirskega intermezza), dvokitičnica *Sanjaču* ne more prikriti zveze s pesmijo *Nachts in der Kajüte* (iz prvega cikla *Die Nordsee*), *Hitra sprememba* kaže na pesem *Die Linde blühte, die Nachtigall sang* (26. pesem Lirskega intermezza), romanca *Poezija in proza* nas spominja na pesem *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* (43. pesem Lirskega intermezza), balada *Morski duhovi* v dunajskem zapisu na *Prolog* v *Lirski intermezzo* oziroma na 8. pesem iz cikla *Traumbilder*.

Idejni temelj omenjenih vzporednic je spopad med svetom domišljije in realnim stanjem stvari, med subjektivnim idealizmom in empiričnim ali objektivističnim mišljenjem. Seveda je taka oznaka miselne usmeritve Jenkovih in Heinejevih pesmi približna, saj ideja v literarni umetnini, posebno v lirski pesmi, ne more biti istovetna z idejo, kakor jo izraža diskurzivni jezik filozofije. Hkrati predpostavljamo, da se ista ideja pri dveh pesnikih ne more uresničiti na enak način, ne more se utelesiti v enaki podobi, s tem pa se že ustvari možnost za modifikacijo njene vsebine. Tembolj velja tako predpostavljanje za pesnika, ki sta živela v različnem družbenem okolju in večidel tudi v različnem času. In v resnici so med verzi obeh avtorjev, ki smo jih postavili v najširši skupni okvir in med katerimi so v preteklosti odkrivali Heinejev vpliv na Jenka, precejšnje razlike. Predvsem je za Heinejeve pesmi značilna močno

razvita domišljija, bogata predstavljalnost, nemalokrat povezana s pri-povednim zamahom, kar priča, da se je pesnikova ustvarjalna energija v največji meri sproščala v podobah sanjskega sveta in iluzionizma. Jenko je v tem pogledu skromnejši, v izmišljanju fantazijskih predstav discipliniran, če ne kar zavrt, nekoliko dlje kot navadno je šel morda le v baladi *Morski duhovi*, pa še tukaj se plast domišljajske resničnosti ne more primerjati z ustvarjalno imaginacijo Heinejevega cikla *Traumbilder*. Drugi razloček med Jenkom in Heinejem se kaže v oblikovanju navzkrižja med domišljajskim svetom in realno resničnostjo, v estetski artikulaciji tega navzkrižja. Duhovna lega, iz katere lirski subjekt pri Heineju ruši nad realnost dvignjene podobe sveta, je humor, najbolj pogosto ironija, romantična ironija. Pri Jenku ta subjektivno čustvena kretnja navadno ne izraža antiteze, pri njem se kot nasprotje sanjskemu, domišljajskemu in čustvenemu razkriva neko objektivno dejstvo. Pri Jenku najdemo celo pesmi, kjer za potrditev realne, od subjektivne volje neodvisne resničnosti sploh ni potrebna antiteza, in v tem je najgloblji razloček med pesnikoma. Vzemimo za primer pesem *Hitra sprememba* in ob njej 26. pesem iz *Lirskega intermezza*, ki ju je tradicionalna literarna zgodovina navadno navajala kot primer podobnosti, če ne kar enakosti.

Die Linde blühte, die Nachtigall sang,
die Sonne lachte mit freundlicher Lust;
da küsstest du mich, und dein Arm mich umschlang,
da presstest du mich an die schwellende Brust.

Čez kratkih mescev pet
sva videla se spet;
pobesil jaz oči,
v stran gledala si ti.

Die Blätter fielen, der Rabe schrie hohl,
die Sonne grüsste verdrossenen Blicks;
da sagten wir frostig einander: 'Lebwohl!'
Da knicktest du höflich den höflichsten Knicks.

In skor' da bi se smeh
polotil bil obeh,
ker razumela sva,
kaj misliva oba.

Oba pesnika predstavljata poljubezensko srečanje na različen način, čeprav tako, da v nobenem od tekstov ni nakazana težnja po obnovitvi čustvenega razmerja. Nasplošje je razloček med pesmima precejšen, opozoriti pa moramo na najvidnejšo razliko v lirskem zapisu nemškega in slovenskega pesnika. Opis harmoničnega ljubezenskega sožitja zavzema pri Heineju celo kitico, pri Jenku v celoti manjka. Manjka torej nasprotje neposredni realnosti. Nasprotje razdrtemu ljubezenskemu razmerju je Jenko pustil v kontekstu pesmi, saj se mu je zdela destruktivna sedanost sama zanimiva in docela primerna za predmet lirske poezije.

Če si poskušamo v luči te razlike razložiti nagnjenje slovenskega pesnika do Heinejeve deziluzionistične ljubezenske poezije, je očitno, da Jenkovega nagnjenja do tovrstne poezije nemškega pesnika ne mo-

remo zanikati, ne smemo pa prezreti posebne dinamike, ki to nagnjenje vzdržuje in usmerja, dokler ga nazadnje ne preraste. Kajti še preden je napisal Jenko pesem *Poezija in proza* in balado *Morski duhovi* v dunajski različici, v katerih se najbolj radikalno spopadata iluzionizem in deziluzionizem ljubezenskega čustva in v katerih naj bi se izražala afiniteta slovenskega pesnika do Heineja, že najdemo pri pesniku Sorškega polja antitetično dvojnost iluzionizma in njegovega nasprotja, npr. v pesmih *Kdo mi da sanje?* in *Naj bo!*. Obe pa sta daleč od Heinejeve poezije in blizu naši pesniški tradiciji, blizu Prešerna.¹² Konfliktno doživljanje sveta je tako že zgodaj, še pred ljubljansko dobo oziroma pred srečanjem s Heinejem postalo sestavni del Jenkove poezije. Idejno-vsebinska podobnost z nekaterimi Heinejevimi pesmimi iz zbirke *Buch der Lieder* se nam po vsem tem sicer ne zdi nenaključna, a je hkrati tudi ne moremo razumeti zgolj kot težnjo po pasivnem sprejemanju ali obnavljanju. Očitno je Jenko že kmalu odkril neko lastno zakonitost, jo potrjeval in preverjal ob sorodnih tendencah v Heinejevi poeziji. Pozneje je — kakor smo videli — presegel poznoromantično antitetičnost in depozitiranemu izražanju notranjega življenja odprl vrata v erotično liriko.

Podobno je z Jenkovo senzualno erotično poezijo, ki jo je tradicionalna slovenska literarna veda neredko izvajala iz Heineja. Pri tem je pozabljala, da je čutni element od vsega začetka prisoten v Jenkovi liriki, da je senzualnost pesnikova tako imenovana lastna zakonitost. Kaj ni njegova najstarejša danes znana pesem *Še črne zemlje prsi so ledene* iz leta 1851 izraz nekega čutnočustvenega stanja? To stanje res ni na prvi pogled vidno in eksplicitno izraženo, marveč je skrito v besednem gradivu, v metaforiki. Poosebljena narava je označena z besednimi vezami, ki najpogosteje pomenijo čutnost. Pod miselnim sporočilom soneta teče jezik druge stopnje, nekoliko prikrit, čeprav spontan in po razumu skoraj nenadziran jezik čutne erotike. Od soneta naprej najdemo pri Jenku še nekaj upesnitev senzualne ljubezni, tako da obujenke *Slabo speča je brlela* ne moremo postavljati le v privlačno območje Heinejeve poezije, zlasti 53. pesmi iz cikla *Die Heimkehr*, temveč jo kontinuiteta vodi navzdol, k samim začetkom Jenkove poezije, da drugih očitnih razločkov med slovensko in nemško pesmijo, tako izpovednovsebinskih kot oblikovno strukturnih, niti ne omenjamo posebej, saj dovolj razločno govorijo sami za sebe.

¹² France Bernik, *Lirika Simona Jenka* 1962, 155. Pesem *Kdo mi da sanje?* je pesnik napisal v Ljubljani, pesem *Naj bo!* še pred prihodom na ljubljansko gimnazijo, pred letom 1853.

Mädchen mit den roten Mündchen,
mit den Äuglein süß und klar,
du mein liebes, kleines Mädchen,
deiner denk' ich immerdar.

Lang ist heut der Winterabend,
und ich möchte bei dir sein,
bei dir sitzen, mit dir schwatzen
im vertrauten Kämmerlein.

An die Lippen wollt' ich pressen
deine kleine weisse Hand,
und mit Thränen sie benetzen,
deine kleine weisse Hand.

Slabo sveča je brlela,
zunaj dež je curkom lil,
skupaj midva sva sedela,
nama lep večer je bil.

Sladki smehi iz očesa
med solzami govoré,
telo se drži telesa,
usta pa se ust držé.

Zunaj je nevihta vila,
dež na okno je kropil,
midva pa sva se ljubila,
lep večer je nama bil.

Preseganje poznoromantične poezije je značilno tudi za Jenkove pesmi o naravi, kjer opazamo podoben proces kot pri ljubezenski liriki. Dalj časa prevladujejo pri Jenku pesmi, v katerih se lirski subjekt izraža posredno, ob naravi, bodisi z antitezo ali paralelizmom, torej na način romantičnega subjektivizma. Take pesmi najdemo tudi pri Heineju in drugih poznoromantičnih pesnikih.¹³ Kar Jenka loči od takega tipa pesmi, je njegov prodor k bolj realističnemu pojmovanju narave in njene funkcije v poeziji. Pri Jenku se narava že osvobodi posredniške in podrejene vloge, lirski subjekt se do nje sicer še vedno opredeljuje po svojih individualnih nagnjenjih, a jo že priznava kot realno dejstvo. Narava postane predmet doživljanja, zato v pozni Jenkovi liriki odkrijemo nastavke impresionističnega razmerja do zunanjega sveta pojavov.

Tradicionalni literarni zgodovinarji so navajali, ko so primerjali slovenskega pesnika z nemškim, še vrsto Heinejevih pesmi, ki naj bi jih Jenko obnovil v celoti ali deloma, vzel iz njih posamezne motive, motivne sestavine, podobe in stilizme. Če natanko premislimo te inkriminirane Jenkove pesmi, ugotovimo najprej, da sodijo zvečine v zadnje mesece leta 1856 in v prvo polovico naslednjega leta, ko je pesnik na Dunaju verjetno ponovno prebiral Heineja. Nadalje opazimo, da med temi pesmimi ne najdemo takih, ki bi v celoti spominjale na izpovedi nemškega pesnika. Navadno gre za dovolj samostojne preureditve posameznih podob ali prispodob ali stilizmov iz zbirke *Buch der Lieder*. To splošno ugotovitev podpira več značilnih primerov, iz katerih je mogoče tudi sklepati, v kakšni smeri je Jenko preoblikoval ali povsem spremenil pobude iz Heinejeve zgodnje ljubezenske poezije. Če primerjamo npr. prvi kitici uvodne obujenke s pesmijo *Die alten, bösen Lieder*, to je z zadnjo pesmijo cikla *Lyrisches Intermezzo*, vidimo, da je slovenski

¹³ Prim. pesmi *Warum sind denn die Rosen so blass* (24. pesem iz cikla *Lyrisches Intermezzo*), *Mein Herz, mein Herz ist traurig* (3. pesem iz cikla *Die Heimkehr*), cikla *Die Nordsee* itd.

pesnik sliko o pokopu, o pozabljeni ljubezni in ljubezenskih spominih popreprostil, jo napravil bolj stvarno, manj domišljjsko bogato. Isto velja za 34. pesem cikla *Lyrisches Intermezzo*, pri kateri je Jenko obšel fantazijsko razvejanost podobe, in za 41. pesem cikla, kjer je dobesedno prezrl mehkočutno sentimentalnost, medtem ko mu je bila izrazno manj nabrekla slika 42. pesmi tega cikla bližja. Vse navedene nemške pesmi je tradicionalna slovenska literarna zgodovina povezovala z nastankom Jenkove uvodne obujenke.¹⁴ Podobno recepcijo kot v teh primerih odkrijemo pri obrazu *Med borovjem temnim*, ki po motivu in sporočilni vsebini močno spominja na 35. pesem istega cikla, na pesem *Ein Fichtenbaum steht einsam*, pri pazljivem branju pa se nam razkrijejo ne le drobni konkretni razločki, temveč bistvena razlika v semantični plasti obeh pesmi. Medtem ko pri Heineju smreka na mrzlem severu sanja o palmi na vročem jugu, Jenkova breza sporoča v domovino svojo samoto in odtujenost, gre torej za čisto moderno, ne več tradicionalno romantično stanje duha. Jenko tudi ne kopiči podob, osredotoči se na eno sliko, jo razvije in z njo izpolni lirsko sporočilo. Tako je iz dveh podob v pesmi *Aus meinen Thränen spriessen*, prav tako iz cikla *Lyrisches Intermezzo*, napisal ob svojem lastnem doživetju dve pesmi.¹⁵ Ni ju kakor Heine združil v eno sporočilo, razen tega tudi sentimentalna čustvenost ni šla v njegov odnos do sveta, zato jo je ali prezrl ali pa z razširjeno priso-

¹⁴ Podobo o pokopu ljubezni in njenih bolečin ima Heine v 69. pesmi cikla *Lyrisches Intermezzo*:

Wisst ihr, warum der Sarg wohl
so gross und schwer mag sein?
Ich legt' auch meine Liebe
und mein Schmerz hinein.

Prizor, ko mrtveci vstanejo iz grobov in plešejo, najdemo v 34. pesmi istega cikla:

Die Toten stehn auf, die Mitternacht ruft,
sie tanzen im lustigen Schwarme:

O tem, kako minula ljubezen ponovno vdre v zavest pesnika, poje Heine v 41. in 42. pesmi cikla *Lyrisches Intermezzo*:

Die alte Liebe erscheint,
sie stieg aus dem Totenreich;
sie setzt sich zu mir und weinet,
und macht das Herz mir weich.

Manch Bild vergessener Zeiten
steigt auf aus seinem Grab,
und zeigt, wie in deiner Nähe
ich einst gelebet hab'.

¹⁵ Prva kitica 2. pesmi iz cikla *Lyrisches Intermezzo*, ki kaže na Jenkovi pesmi *O mraku in Moja pesem*, se glasi:

Aus meinen Thränen spriessen
viel' blühende Blumen hervor,
und meine Seufzer werden
ein Nachtigallenchor.

dobo bistveno modificiral. Skupni imenovallec takega, v precejšnji meri samostojnega presajanja motivov in motivnih prvin v slovensko poezijo, skupna tendenca prikrojevanja teh elementov Jenkovi izpovedni volji je tedaj deromantizacija. Deromantizacija, ki je bila po eni strani imperativ Jenkove človeške narave, po drugi strani pa zahteva literarne situacije na Slovenskem v začetku druge polovice 19. stoletja. To opažanje se sklada z doslej povedanim in s tem dobiva tudi razmišljanje o Jenkovem razmerju do Heinejeve poezije celovito, koherentno podobo.

Razmišljanje o Jenku in Heineju predstavlja poskus, da se primerjanje literarnih pojavov osvobodi shematičnega mišljenja, da preraste poenostavljeno opredeljevanje izvirnosti in neizvirnosti, ustvarjanja in obnavljanja, vplivanja in sprejemanja. Odgovoriti poskuša na vprašanje, kaj Heine resnično pomeni v Jenkovem pesniškem svetu, kakšna je njegova vloga v nastajanju ustvarjalne identitete slovenskega pesnika. Pri tem ugotavlja, da je Simon Jenko korespondiral s Heinejevo poezijo mladostnega obdobja, z zbirko *Buch der Lieder* (1827), medtem ko poznejše lirike mladonemškega pesnika, zlasti njegove politične pesmi, ni poznal ali pa je ostala zanj neprivlačna. Jenkova pozornost se je ustavila pri Heinejevi deziluzionistični, antitetično utemeljeni erotiki, ki je že sama odpirala možnosti za preseganje romantike. Pobude teh pesmi so bile Jenku blizu, ker so se skladale z razvojnimi tendencami njegove lastne poezije. Kontinuiteta v nastajanju njegovega pesniškega sloga s tem ne samo da ni bila prekinjena, v Heinejevih pesmih se je celo potrjevala, a jih je hkrati preraščala, ko je radikalizirala poznoromantično dvojnost doživljanja človeškega sveta in narave. V zadnji doslednosti je ta proces pripeljal Jenka do zanikanja romantičnega subjektivizma, do depoetiziranega izražanja notranjega življenja, predvsem erotičnega, in ne nazadnje do nove oblikovne strukture pesmi, kjer ne moremo prezreti nastavkov pretežno realističnega, mestoma kar impresiističnega razmerja pesnika do predmeta poezije. Prestrukturiranje nekaterih Heinejevih pesmi v Jenkovi poeziji razkriva torej zapleteno dogajanje, polno dinamike in soodvisnosti, v katerem gre kljub neutajljivi Jenkovi afiniteti do nemškega pesnika za srečanje dveh ustvarjalcev z različnim družbenozgodovinskim kontekstom in z različno slogovno naravnostjo.

РЕЗЮМЕ

Размышления о Енко и Гейне представляют собой попытку освободить сравнительно-историческое литературоведение от схематизма мышления и поднять его с уровня упрощённых дефиниций таких понятий, как подлинность и неподлинность, самостоятельное творчество и пересказ (адаптация), влияние и подражание. Мы пытаемся ответить на вопрос, каково истинное значение влияния Гейне на творчество и поэтический мир Енко, какова его (Гейне) роль в процессе формирования творческой индивидуальности словенского поэта. Мы пришли к выводу, что творчество Симона Енко перекликается с ранним поэтическим творчеством Гейне, в первую очередь со сборником «Книга песен» (1827), тогда как с более поздней а именно с политической, лирикой младогерманского поэта, Енко, видимо, не был знаком вообще, либо она его не привлекала. Внимание Енко привлекли лишённые иллюзий, противоречивые эротические переживания, описания которых сами по себе давали возможность выйти за рамки романтизма. Импульсы такой поэзии близки Енко, так как они согласовывались с тенденциями развития его собственной поэзии.

Процесс формирования его поэтического стиля не только не прерывался, но подтверждался опытом Гейне, одновременно перерастая его в радикализации позднеромантической двойственности восприятия человека и природы. В такой последовательности этот процесс подвёл Енко к отрицанию романтического субъективизма, к депозитизированному воплощению внутреннего мира, и прежде всего, эротических переживаний, и в конце концов, к новой формальной структуре стиха, рассматривая которую, мы не можем не отметить элементов преимущественно реалистического, а местами даже импрессионистического отношения поэта к предмету поэзии. Таким образом, паралелизм, редупликация некоторых стихотворений Гейне в поэзии Енко раскрывает сложный процесс полный динамики и взаимозависимости, суть которого, помимо очевидного родства Енко и Гейне, составляет типологическое сходство двух поэтов с различными общественно-политическими контекстами и с различной стиливой природой.

JENKO—LERMONTOV—GOGOLJ IN PROBLEM POZNE ROMANTIKE

Tipološka primerjava nekaterih del Simona Jenka z ustreznimi deli M. Ju. Lermontova in N. V. Gogolja nakazuje nekatere temeljne posebnosti pozne romantike in hkrati opozarja na poznoromantični značaj besedne umetnosti slovenskega pesnika.

Our typological comparison of some works by Simon Jenko with comparable works by M. J. Lermontov and N. V. Gogol has revealed some typical features of the late romanticism and at the same time brought out the late-romantic character of the art of the Slovene poet.

0 Problem pozne romantike kot posebnega literarnega stadija, ki napoveduje razkroj romantičnega modela literature in vznik realizma, je slovenska literarna veda, vsaj kar se Jenka tiče, obravnavala že večkrat in tudi dovolj temeljito, čeprav se je termin »pozna romantika« ali izogibala ali pa ga omenjala samo mimogrede. Pri tem sta se izoblikovala v novejši slovenski literarni vedi dva temeljna raziskovalna pogleda. Eden od njiju je izhajal iz sheme »Simon Jenko ali pesništvo med romantiko in realizmom« (Francè Bernik, Janko Kos),¹ drugi iz premise, da je Simon Jenko, »vodilni lirik petdesetih ali šestdesetih let, (...) preusmeril tok slovenske romantike, odprl njeno *novo fazo* (pod. A. S.) in jo izpolnil vse do pojavov razkroja, nato pa napravil tudi že prve korake v nov, realistični stilni sistem« (Boris Paternu).² Oba pogleda sta, vsak po svoje, literarnoteoretsko dovolj prepričljiva in literarnozgodovinsko utemeljena, predvsem pa sta daleč od tistega apriornega shemati-ziranja, ki je v delu ruske in sovjetske literarne vede druga dva avtorja, ki jima velja naša pozornost, stlačil v togi obrazec »od romantizma — k realizmu« in potem ta obrazec po ustaljeni maniri razvijal naprej tako, kot da bi bil realizem ne glede na individualne značilnosti razvoja posameznih literarnih ustvarjalcev končni cilj, romantika pa samo »prehodno stanje«. Toda prednost dajemo premisi Borisa Paternuja, ker je bližja našemu prepričanju, da je Simon Jenko tisti tip pesnika, ki se je razvil

¹ Prim.: Francè Bernik, *Lirika Simona Jenka*, Ljubljana 1962. — Isti, *Pesnik između romantike i realizma* (Simon Jenko, *Poezija i proza*, Novi Sad 1975, str. 7—38). — Isti, *Romantika in realizem pri Simonu Jenku* (Simon Jenko, *Izbrano delo*, Ljubljana, 1976, str. 126—148). — Isti, *Simon Jenko, »Znameniti Slovenci*, Ljubljana 1979. — Janko Kos, *Simon Jenko ali pesništvo med romantiko in realizmom* (Simon Jenko, *Pesmi* 1965, Maribor 1974, str. 136—206).

² Boris Paternu, *Recepcija romantike v slovenski poeziji*, SRL 21/1973, str. 137.

na osnovi romantike, dozorel v boju z njo, napravil sicer »prve korake v realistični stilni sistem«, vendar ostal še zmeraj v območju romantike, čeprav že dokaj razkrojene pozne romantike. Premisa Borisa Paternuja je za nas tem bolj zanimiva, ker nas vodi do dveh pomembnih literarno-zgodovinskih opredelitev: 1. »Jenkova lirika predstavlja izvirno varianto tistega 'protiklasičnega' toka romantike, ki poteka od Byrona, mimo Heineja k Lermontovu«, in 2. pojav Jenkovega »čistega lirizma na eni strani, na drugi pa skrajno izostrenega, nepomirljivega intelektualizma« je skupaj »lahko dalo začetke slovenskega pesniškega modernizma«.³

Ti dve opredelitvi razbijata meje ne dovolj opredeljenega binoma romantika—realizem in po našem mišljenju ustvarjata dovolj trdno osnovo za misel, da je pozna romantika tisti stadij, ki z nekaterimi svojimi značilnostmi ne predstavlja samo prehoda v realizem, ampak je razvidno izoblikovan literarni stadij, s svojo dediščino pa pomeni tudi most, ki mimo realizma in v nasprotju z njim vodi v moderno (v impresionizem, dekadenco, simbolizem). — Primerjanje Jenka, Lermontova in Gogolja naj te misli tudi potrdi.

Primerjanje ima tipološki značaj. V umetnosti Jenka, Lermontova in Gogolja poskušamo odkriti tiste tipološke analogije oziroma konvergence, ki nas vodijo k zaključku, da imamo opraviti z zgodovinsko enotnostjo, s »strukturno strukturo«, ki je nastala v konkretnem zgodovinskem razvoju slovenske in ruske literature. Naslonili smo se mimo drugega tudi na teorijo funkcij, kot jo je razvil Aleksander Flaker,⁴ in poskusili smo odkriti v posameznih literarnih zvrsteh in vrstah obravnavanih avtorjev prisotnost in tudi odsotnost tistih opredelitev, ki določajo strukturiranje in destrukturiranje pozne romantike kot posebnega literarnega stadija. Ker smo si za tipološki objekt izbrali Simona Jenka, se pri primerjavi omejujemo samo na liriko in deloma na epiko (parodijska pesnitev, kratka pripovedna proza). Naš poskus opredeliti pozno romantiko je zaradi tega lahko samo delen. (Ta delnost je seveda še toliko bolj opazna, ker se pri obravnavi omejujemo na poznoromantično obdobje Lermontova po letu 1836 in na Gogolja, pisca »peterburških povesti«.)

1 Našo pozornost bi najprej usmerili na parodijo, ki pri Jenku najbolj izrazito izstopa v njegovi komični pesnitvi *Ognjeplamtič* (1855), pri Lermontovu pa v njegovih dveh komičnih pesnitvah *Tambovska blagaj-*

³ Boris Paternu, n. m., str. 147 in 144.

⁴ Aleksandar Flaker, *Prijedlog pojmovnog sustava (funkcija književnosti)*, v knj. *Stilske formacije*, Zagreb 1976, str. 39 in sl.

ničarka (*Tambovskaja kaznačejša*, 1836) in *Saška* (1839). Vse tri pesnitve nadaljujejo tradicijo Byronovega *Don Juana*, njihova osnovna tema je erotika, postavljena na raven frivolne vsakdanjosti.

Parodija sama ne sebi sicer res samo »razdira strukturni kalup in mu ne postavlja nasproti strukture drugega tipa«, tako imenovane »pozitivne« strukture,⁵ vendar pa v primerih z jasno izraženimi »kvazi-programskimi« oziroma »negativno programskimi« digresijami, kot je to v vseh treh izbranih pesnitvah, nazorno opozarja na prvine razvojnega poteka, na destrukuiranje starega in navsezadnje tudi na strukturiranje novega. Kot taka je za tipološko primerjavo izredno zanimiv predmet raziskave.

Če se omejimo samo na tipološke analogije in konvergence, potem bi pri Jenkovi pesnitvi *Ognjeplamtič* poudarili naslednje v slovenski literarni zgodovini odkrite in podrobneje opisane posebnosti: Jenkovo delo pomeni nasprotje Prešernovemu »klasičnemu« tipu romantične poezije, v našem konkretnem primeru nasprotje Prešernovemu romantičnemu ljubezenskemu epu. V njem ni samo znižano vzvišeno romantično pojmovanje ljubezni, ampak je tudi z vrsto postopkov, ki med njimi zavzema posebno mesto digresija, razveljavljen kult poezije in suverenega pesnika samega. Napovedan je »prelom poetične fantazije v nepoetično resničnost«: »Tu nehaš ti nebeška fantazija, / resnici slavno zmago prepustiš.« Temu ustreza tudi nadomestitev visokega poetičnega jezika s prvinami živega, žargonsko razslojenega pogovornega jezika. *Ognjeplamtič* razkriva praznino, ki jo lahko zapolni samo realistična pripovedna proza.⁶

Spoznanja, ki jih prinašata komični pesnitvi Lermontova, lahko ponazorimo z naslednjo shemo: Demokratizacija in banalizacija erotične teme se izrazita tako z izbiro snovi (na kartah priigrana žena v pesnitvi *Tambovska blagajničarka*) kot z ubeseditvijo te snovi (frivolnost in v pesnitvi *Saška* že parodistični »fiziologizem«). Obe pesnitvi, podobno kot to pri Jenku, ne poznata byronovskega patetičnega romantizma. Lermontov nastopa proti romantično »izpovedni« pesnitvi, ki se v njej avtor enači z literarnim likom. Pripoved vodi samostojen pripovedovalec. Ta se v digresijah poigrava z bralcem in ga zdaj v ironični zdaj v satirično parodični obliki opozarja na zastarelost romantizma, na primer na zaključku pesnitve *Tambovska blagajničarka*:

⁵ Ju. M. Lotman, *Lektsii po struktural'noi poetike*, Brown University Press, Providence, Rhode Island 1968, str. 176.

⁶ Prim. posebno razpravo Borisa Paternuja: *Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slovenske romantične epike*, SRL 16/1968, str. 7–64.

Vy ždali dejstvija? strastej?
 Povsjudu nynče iščut dramy,
 Vse prosjat krovi — daže damy.
 A ja, kak robkij učeník,
 Ostanovilsja v lučšij mig;
 Prostym nervičeskim pripadkom
 Nelovko scenu zaključil,
 Sopernikov ne pomiril,
 I ne possoril ix porjadkom.⁷

V pesnitvi *Saška* je še posebej podčrtana v skladu z novim pojmovanjem umetniške resnice in svobode zavrnitev abstraktnega filozofiranja in romantičnega sanjaštva, ki jih je tudi sam poznal v svoji zgodnji romantični dobi:

Ja ne filosof — bože soxrani! —
 I ne mečtateľ. Za poletom ptaški
 Ja ne gonjus', xotja v bylye dni
 Ne vovse čužd byl glupoj sej zamaški.

Spremembi v svetovnem nazoru ustreza tudi parodija lastnega patetično retoričnega mladostnega sloga in zavestno uvajanje jezikovnih prvin vsakdanjega pogovornega jezika. Literarna zgodovina (npr. Boris Ejhenbaum) opozarja na prozaizacijo romantične pesnitve. Ta je v iskanju novega stila, v boju z lirizmom Puškina in v ustvarjalnem sprejemanju Puškinovega »proznega« izročila iz tridesetih let tudi Lermontova pripeljala v pripovedništvo.

2 V parodiji nakazane spremembe v svetovnem nazoru in s tem tudi v odnosu do literature in literarnega ustvarjanja, ki naj ne služi več idealu, marveč stvarni, »grenki« resnici (Lermontov: »edkie istiny«) je pripeljala do značilnih premikov in napetosti v liriki, temeljni zvrsti, ki sta se ji posvečala Jenko in Lermontov.

Za liriko Simona Jenka je slovenska literarna zgodovina ugotovila, da je pogojena s posebnim bivanjskim konfliktom moči in nemoči, ki sta obe že pomaknjeni v območje disharmonije. V Jenkovi liriki, na primer v ciklu *Obujenke*, je močno izražena moč časa, ki presega romantično subjektivnost in jo podreja. Občutje »stvarnosti v podobi časa« (J. Kos) prehaja v zavest minevanja in izničenja. S tem je pri Jenku odprta pot k relativizmu in agnosticizmu. Toda pesnik se ne pomiri s steno nič in nemoči, njegovo iskanje je večstransko in odprto v raz-

⁷ Navedki iz del M. Ju. Lermontova so iz izdaje *Polnoe sobranie sočinenij*, 1—4, Red. B. M. Ejhenbauma, M.-L. 1948.

lične smeri — v spiritualizem, empirizem, v radoživi senzualni vitalizem. Vse te smeri pa so pri Jenku bolj kot izraz nekega stanja znaki filozofije trenutka oziroma življenjske filozofije različnih možnosti, ki v Jenkovi liriki pogojujejo raznolikost in še posebej poznoromantično napetost med čistim lirizmom in stvarnim že nadosebnim intelektualizmom.⁸

Če pri tem testiramo Jenkovo poezijo z nekaterimi posebnostmi, ki jih je za rusko pozno romantiko ugotovil Dmitrij Čiževski,⁹ potem bi rekli, da se ob izrazitejših refleksivnih in filozofskih potezah in okrepjenima pesimizmom in resignaciji osebna občutja in razpoloženja ne umaknejo v ozadje, pač pa dobijo nov izraz in novo obliko — v novi subjektivizaciji, ki se opira na »motiviko, kratki verz, dikcijo in metaforiko ljudske pesmi«, in v fragmentu, ki ga je v evropski poeziji prvi kanoniziral Heine. Osrednje Jenkove pesniške teme narava, ljubezen, domovina in pesništvo se v tem okviru gibljejo med skrajnostmi, kot so: enačenje narave in človeka in odtujenost od nje, radoživo obvladanje ljubezenskega čustva in resignirano podleganje temu, slavospev domovini (npr. *Naše gore*) in izraz obupa nad njeno zgodovino (*Slovenska zgodovina*) ter suverenostjo pesnika, ki mu je narava poslušna snov za oblikovanje izpovedi in simbolov (npr. v pesmi *Gori*), in podoba pesnikove nepomembnosti v povprečni vsakdanjosti (npr. v pesmi *Sveti Prometej*). Nakazana dinamika Jenkove poezije priča, da je zanjo značilna poznoromantična napetost med romantičnimi svetovnonazorskimi in poetološkimi načeli ter inovacijami na tem področju, ki so nastale v skladu z novim kompleksnim odnosom do stvarnosti in literature; v njem je seveda tudi več za realizem značilnih potez.

Pznoromantična lirika Lermontova kaže precej podobnih lastnosti. Tudi v njej lahko odkrijemo nasprotje, ki ob povečanem upoštevanju stvarnosti po eni strani daje večjo vlogo spoznavni funkciji teksta in kognitivnosti izraza (npr. v tekstih, kot je pesem *I skušno i grustno* s poudarjeno avtologijo), po drugi strani pa prenovljena estetska funkcija teksta kot rezultat osebne angažiranosti v stvarnosti prinaša novo, kompleksno ekspresijo, tudi v tekstih s poudarjeno spoznavno funkcijo.

Če naj zaradi značaja naše razprave prilagodimo model lirike Lermontova Jenkovemu poetološkemu modelu, potem bi rekli, da so v pes-

⁸ Gl. predvsem: Boris Paternu, *Recepcija romantike v slovenski poeziji*, str. 137–146; Francè Bernik, *Lirika Simona Jenka*; Janko Kos, *Simon Jenko ali pesništvo med romantiko in realizmom*.

⁹ Dmitrij Tschizewskij, *Späte romantische Dichtung*, v knj. *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. Die Romantik*, München 1964, str. 117–142.

niški ustvarjalnosti Lermontova iz let 1837—1841 močno prisotni disharmonija, konflikt med močjo in nemočjo, relativizem, skepticizem in agnosticizem, predvsem pa odprtost pesnikove življenjske filozofije različnim možnostim. Prizadevanje Lermontova v tem obdobju, da bi premagal zaprti, abstraktni lirizem in z njim povezan v sebi zaključen sistem »samospoznavanja«, ga sili, da razširi svoj pogled na svet čez okvir lastnega avtorskega »jaza«. V njegovih delih se ob sentimentu pojavi »hladna ironija«. Mladiška tema oziroma ideja o izjemnem močnem človeku, pri Lermontovu pripeljana do »demonizma«, je v tem obdobju preoblikovana v temo tragično osamljenega junaštva (*Mcyri*) in ponosa (zadnja redakcija pesnitve *Demon*). V pesnitvi *Mcyri* se ta tema celo razvije v napetost, ki romantičnemu jedru, izraženemu v verzih:

Ja znal odnoj liš' dmy vlast' —
Odnu — no plamennuju strast' (...),

postavi nasproti poznoromantično spoznanje o ujetosti v stvarnosti:

Na mne pečat' svoju tjur'ma
Ostavila — (...)

in nemoči v boju z usodo.

Za ponazoritev poznoromantičnih polarnih nasprotij bi se ustavili še pri poeziji z družbeno tematiko in s tematiko pesništva oziroma pesnika ne toliko zaradi tega, da bi opozorili na tipološke podobnosti, kot zaradi tega, da bi pokazali na razlike, ki dopolnjujejo našo predstavo pozne romantike. — Med lirskimi deli z družbeno tematiko bi omenili pesem *Duma*, povezano s tradicijo *Filozofskega pisma* Čaadajeva.¹⁰ Pesniška kritika družbene, kulturne in politične ureditve Rusije je tu izražena s sredstvi satire in elegije v napetosti med spominom na dekabristično izročilo in na njegovo degradacijo pri sodobnikih, tudi nekaterih spokorjenih dekabristih, ki jih je Lermontov srečal na Kavkazu; gre torej za napetost med nekdanjim revolucijskim idealom in sodobno stvarnostjo:

My issušili um naukoju besplodnoj,
Taja zavistlivo ot bližnix i družej
Nadeždy lučšie i golos blagorodnyj
Neveriem osmejannyx strastej.

¹⁰ B. M. Ejxenbaum, Literaturnaja pozicija Lermontova, v knj. Stat'i o Lermontove, M.-L. 1961, str. 92.

Jenko tako široko zajete in tako ostro izpovedane družbene problematike ne pozna, kljub temu da tudi zanj lahko rečemo, da je v reakciji po marčni revoluciji leta 1848 večkrat izpovedal svoj upor proti sleherni tiraniji, toda kot pripadnik nesvobodnega malega naroda predvsem v domoljubni liriki. V njej si ni mogel privoščiti Lermontovske ambivalence:

Ljublju otčiznu ja, no strannoju ljubov'ju (*Rodina*),

ki pride že v nihilizem verzov, kot so:

Proščaj, nemytaja Rossija,
Strana rabov, strana gospod,
I vy, mundiry golubyje,
I ty, poslušnyj im narod.
Byt možet, za xrebtom Kavkaza
Ukrojus' ot tvoix carej,
Ot ix vsevidjaščego glaza,
Ot ix vseslyšaščix ušej.

Pa tudi »Kavkaza« ni imel, da bi se vanj zatekel.

Temeljne značilnosti družbenega položaja Lermontova v poznoromantičnem obdobju izhajajo iz zavesti, da je človek in tudi pesnik podrejen oblasti stvarnosti, in hkrati iz odločnega hotenja upreti se temu dejstvu. V tem ambivalentnem položaju se je Lermontovu še s posebno ostrino zastavilo vprašanje o funkciji umetnosti, vendar ne v njenem občem poslanstvu, marveč v njeni vlogi v konkretni stvarnosti, ki je bila na primer ubesedena v prej analizirani pesmi *Duma*. V pesmi *Poet* zahteva Lermontov preroditev poezije in hkrati spoznava, da je to v družbi, kakršna je, nemogoče. Na zaključku pesmi *Prerok* zato ostane za pesnika samo porog in banalizacija mase, oba zazvenita v tragičnem kontrastu z romantičnimi ostanki idealizacije pesnika in njegovega poslanstva v začetnih verzih pesmi:

S tex por kak večnyj sudija
Mne dal vseveden'je proroka,
(...)
Provozglašat' ja stal ljubvi
I pravdy čistye učen'ja
(...)

Ena bistvenih razlik med Lermontovom in Jenkom je tudi prehod zanimanja za »neskončnost človeške duše« (tega romantičnega odkritja!) pri ruskem pesniku v zanimanje za psihologijo človeka. To dobi svoj

izraz tako v poznoromantični liriki in dramatiki kot še posebej v epiki Lermontova. V romanu *Junak našega časa*, ki je zanj značilna romantična novelistična kompozicija, se pisateljeva misel »istorija duši človečeskoj, xotja by samoj melkoj duši, edva li ne ljubopytnee i ne polezneje istorii celogo naroda« realizira v pripovedi kot neposrednem izrazu različnih gledišč oziroma perspektiv (literarnega subjekta in literarnih likov).

3 Razvoj pripovedništva Simona Jenka je šel po drugi poti — iz »praznine«, ki jo je v epiki ustvarila njegova komična pesnitev *Ognjeplamtič*, je prišel od romantično zasnovanih *Spominov*, ki je v njih izraženo zanimanje za »dušo človeka«, do tragikomičnih novel *Tilka* in *Jeprški učitelj*. Na tej poti naj bi po mnenju slovenske literarne zgodovine Jenko zadel na pripovedništvo Gogolja.¹¹

Za tipološko primerjavo in problem, ki nas tu zanima, zadostuje, če se zaustavimo ob primerjavi novel *Jeprški učitelj* Jenka in *Plašč* Gogolja in opozorimo na bistvena nasprotja in konvergenco med njima. — Nasprotja: umetniška struktura teksta je pri Gogolju groteskna, pri Jenku tragikomična; pripovedni način je pri Gogolju zasnovan na »skazu«, tega pri Jenku ni; tematika je v noveli ruskega pisatelja vezana na neznatnega uradnika sredi vele mestnega pavperizma in birokratizma, pri Jenku je sicer v ospredju neznaten človek, vendar je to predstavnik inteligence v provincialnem, vaškem okolju; pri Gogolju literarni subjekt zavzame groteskno satirični odnos do osrednjega literarnega lika, pri Jenku so vse simpatije na strani osrednjega literarnega lika, kar se posebej pokaže v zaključku novele. Zato o nekem neposrednem vplivu Gogolja na Simona Jenka ne moremo govoriti. Konvergenca: skupna poznoromantična poteza med novelama je v poziciji literarnega subjekta, ki pri Gogolju išče izhod iz nasprotja med idealom in vsakdanjostjo (»pošlost'«) v groteskni fantastično motivirani zaključni utopiji, pri Jenku pa v sicer realistično motiviranem, a vendar utopičnem zagotovitvi, da »mu je (učitelju, op. A. S.) krojač dal kamen postaviti na grob«.

¹¹ Boris Paternu na primer piše: »Pri tem svojem razvoju je Jenko verjetno našel nekoliko opore v nekaterih Gogoljevih delih. V Tilki bi lahko iskali neko daljno motivno vez z Gogoljevo *Ženitvijo*, v Jeprškem učitelju pa nekaj vzporednic z novelo *Plašč*.« Svojo kontaktno nastavljeno primerjalno opozorilo B. Paternu razširi z omenjanjem »vrste skupnih potez tako v glavnem junaku in njegovi usodi kakor tudi v podrobnostih, bodisi situacijskih ali stilističnih«, vendar svoje trditve ne konkretizira in pušča vprašanje odprto (Slovenska proza do moderne, Koper 1957, str. 42), kot ga puščajo tudi nekateri starejši (Priatelj) in mlajši literarni zgodovinarji (F. Bernik, Matjaž Kmecl).

4 Iz povedanega sledi, da je pozna romantika literarni stadij, ki je zanj značilna napetost med ustaljenimi romantičnimi svetovnonazorskimi in poetološkimi načeli in porajajočim se realizmom. Napovedane in tudi že ustvarjene so možnosti različnih razvojnih poti, ki zapuščajo območje romantike (v psihološki realizem, impresionizem, dekadenco, simbolizem), toda romantični binom »ideal — stvarnost« je še vedno prisoten bodisi kot ozadje, ki je nanj usmerjena polemika oziroma parodija (Jenko, Lermontov), bodisi kot rezultat tistega ubesedenja stvarnosti z vso njeno banalnostjo, ki je v njem izražena utopična želja po nekem višjem svetu (Gogolj in njegova estetska kategorija »pošlost«, tudi Jenko in Lermontov).

ZUSAMMENFASSUNG

1. Der Versuch, einige der wichtigsten Eigenheiten der Spätromantik als eigenes literarisches Stadium aufzuzeigen, das den Untergang der Romantik und das Aufkommen des Realismus voraussagt, ist in unserer Untersuchung auf dem typologischen Vergleich der Wortkunst des Slowenen Simon Jenko mit der Kunst der beiden russischen Autoren Lermontow und Gogol gegründet. Unsere Auswahl gründen wir auf der Übergangssituation aller drei Literaten in der Entwicklung beider Literaturen (die slowenische Literaturgeschichte — Francè Bernik, Janko Kos — bezeichnet Simon Jenko als »Dichter zwischen Romantik und Realismus«), auf der Vermutung bzw. These einer komparativen Bedeutung, die Jenkos Prosa mit der Gogols verbindet (Priatelj, Paternu) und schliesslich auf Jenkos Aussage, dass »Byron, Heine und Lermontov auf ihn und die Entwicklung seiner Dichtung den grössten Einfluss ausgeübt haben«. — Weil wir in unserer Abhandlung Simon Jenko als typologisches Objekt ausgewählt haben, beschränken wir uns beim Vergleich nur auf seine Lyrik und teilweise auf seine Epik (parodistische Richtung, kurze Erzählprosa). Unser Versuch, die Spätromantik zu bestimmen, kann daher nur partial sein.

2. Der typologische Vergleich der Dichtkunst Jenkos, Lermontows (nach dem Jahr 1836) und Gogols (»Petersburger Novellen«) führt uns zum folgenden Schluss:

Die Spätromantik ist ein literarisches Stadium, das durch die Gespanntheit zwischen gefestigten romantischen weltanschaulichen und poetologischen Prinzipien und dem entstehenden Realismus gekennzeichnet ist. Vorweggenommen und auch bereits vorhanden sind die Möglichkeiten verschiedener Entwicklungswege, die den Bereich der Romantik verlassen (psychologischer Realismus, Impressionismus, Dekadenz, Symbolismus), doch ist das romantische Binom »Ideal-Wirklichkeit« immer noch gegenwärtig — sei es als Hintergrund, auf den sich die Polemik bzw. die Parodie bezieht (Jenko, Lermontow), sei es als Resultat jener Verbalisierung der Wirklichkeit mit all ihrer Banalität, die sich im utopischen Wunsch nach einer höheren Welt ausdrückt (Gogol und seine ästhetische Kategorie der »pošlost«, ebenso auch Jenko und Lermontow).

SIMON JENKO IN LIRSKA MINIATURA V NAŠIH KNJIŽEVNOSTIH 19. STOLETJA

Prispevek obravnava pojav in razvoj lirske miniature sredine in druge polovice prejšnjega stoletja v južnoslovanskih književnostih. Opozarja na njene korenine v ljudski lirski pesmi in v adaptacijah klasičnih oblik, na postopno spremenjeno vlogo narave v pesništvu, kar je pogojevalo razvoj refleksivne lirike in pejzažnih pesmi.

The contribution deals with the lyrical miniature as it appeared and developed in the second half of the previous century in the South Slavic literatures. It traces its roots back to the folk lyric poetry and to the adaptations of classical forms as well as to the gradually changed picture of the nature in poetry — and this change has significantly influenced the development of the reflective and landscape-picturing poetry.

Lirska miniatura kot izrazit žanrski pojav lirskega pesništva v obdobju poznega romantizma je značilna v vseh tedaj se razvijajočih književnostih pri Južnih Slovanih, zlasti pri Srbih, Hrvatih in Slovencih. Romantika je gojila druge pesniške žanre zaradi posebne vloge vsake izmed teh književnosti v začetnih desetletjih XIX. stol. Pri Hrvatih se pojavlja v vlogi narodnega preroda, tj. ilirskega kulturnega in narodnopolitičnega gibanja. Poezija je tu izraziteje pripovedno naravnana in goji daljše oblike, metrično in izrazno zvečine oprte na ljudsko pesem in na dubrovniško izročilo. Bolj lirskega značaja so ode domoljubne vsebine, tako imenovane davorije. Ker ostaja narodni prerod s svojimi težnjami v književnosti navzoč še dolgo po romantiki, srečujemo ode in podobne davorijske pesmi tudi v času realizma, ko se kot individualna umetniška stvaritev v tem žanru zlasti dviga Kranjčevićeva pesem *Moj dom*.

V srbskem romantizmu se v omenjenih desetletjih uveljavlja sožitje različnih stilov in literarnih nazorov, in sicer od racionalizma in klasicizma do romantizma bidermajerskega značaja. Vendar pa tudi tod prevladuje folklorno naravnani romantizem, nekoliko manj v pesništvu, zlasti pa v jezikovno kulturnem in širšem narodnem prizadevanju, kakor ga oblikuje ustvarjalna in organizatorska osebnost Vuka Stefanovića Karadžića. A kot izpovedna je tedaj pesem že nova stopnja v razvoju domoljubne lirike.

Slovenci imajo, kot je znano, v obdobju romantizma dve izrazito izoblikovani koncepciji: starejšo Kopitarjevo folklorno na začetku stoletja, ki je postala in ostala miselna in delovna spodbuda tudi Srbu

Vuku Karadžiću; mlajšo koncepcijo romantične literarne estetike sta v tridesetih letih 19. stol. izoblikovala Matija Čop in France Prešeren. Ta smer je prerasla in prekrila folklorni romantizem in je prevladovala vse do sredine stoletja. Slovenska poezija je v času romantizma dosegla raven evropskega pesništva tudi zaradi tega, ker so Slovenci narodno prebujo in zlasti narodni prerod v širšem okviru ljudskih množic dokaj močno razvijali že v obdobju razsvetljenstva druge polovice 18. stol., zlasti pa zaradi Prešernovega opusa vrhunskih estetskih vrednot. Prešernova pesem ohranja »trden oblikovni red, strogo kompozicijo, obrise klasične hierarhije žanrov in klasičnega razločevanja njihovih slogovnih ravnin. V njem ostaja jasno razviden tudi humanistični red vrednot« (B. Paternu).

Glede na poprejšnji slovenski pesniški razvoj je Prešeren slovensko pesništvo zelo naglo prignal do vrhunske stopnje dozorelosti po vsebinski, miselni in po estetski strani. Z njim se pri južnoslovanskih kulturah nove dobe prvič in v celoti potrjuje resnica, da je estetsko popolna oblika zvezana s popolnostjo njene vloge. France Prešeren je slovensko poezijo v 20-ih in 30-ih letih 19. stol. oblikoval vzporedno izrazilom in oblikam evropske romantike in je hkrati ohranjal bistvene prvine klasične in renesančne poetike. Njegova poezija je v vseh temeljnih kategorijah pesništva zgoščena združitev večstoletnih estetsko oblikovalnih dosežkov evropskega, zlasti sredozemskega kulturnega prostora. Tako je razumljivo, da se pri Prešernu le mimogrede in poredkoma pojavlja lirska miniatura, ker zanjo tudi ni globljih funkcionalnih potreb, pač pa je privedel slovensko pesništvo na stopnjo, ki je v drugih južnoslovanskih književnostih še dolgo, nekaj desetletij, po zatonu romantizma ni moč zaslediti. Docela razvidno je, da je to dosegel ravno s klasičnim redom miselnih in oblikovnih prvin in vrednot ter z njihovo medsebojno estetsko pogojenostjo.

Dva pesniška oblikovalca pa sta v mejah svoje nadarjenosti in svojega doživljanja in poetičnih nazorov ter vzorov že ob Prešernu in po njem skušala svoji književnosti pomikati v smeri romantizma manj poudarjene narodno prerodne funkcionalizacije, ki je sicer tu prevladovala. Oba sta mlajša od Prešerna, Stanko Vraz le desetletje, Branko Radičević pa skoraj četrt stoletja.

Stanko Vraz in Branko Radičević sta že bliže pozni romantiki sredine preteklega stoletja. Pri obeh srečujemo tiste pojave, ki nas v okviru lirske miniature tu zanimajo. Ko se Prešeren v vzponu slovenske romantike ne posveča lirski miniaturi, marveč je velik del svojega pesništva po vzoru poetike romantizma zasnoval v večjih celotah, ciklih, se kot

temeljne oblike pojavljajo sonet, stanca, gazela. A vendarle vsaka pesem teh celot nastopa tudi sama zase. Oblikovalca Vraz in Radičević pa se že znajdetata pred 'poetično nalogo', kakršno na primer v tem času opravlja Heine. Mimo in nasproti pesnitvi (das Gesang) visoke romantike se pri Heineju jame uveljavljati pesem — popevka (das Lied, poem), torej značilen pojav pozne romantike in svojevrstna stopnja v razvoju lirske pesmi druge polovice 19. stol. oziroma stilno razvojno na poti od romantizma večinoma mimo realizma pa vse tja do impresionizma.

Ker je tudi pri Vrazu in Radičeviću pesniško oblikovanje še vedno v znamenju narodno prerodnega zanosa in potreb, je razumljivo, da svojih ljubezenskih čustev in njihovih pesniških izpovedovanj ne hipostazirata izraziteje iz osebno ontoloških, ampak narodnozgodovinskih in narodnobivanjskih vidikov in jo povezujeta z nacionalnim čustvovanjem. Čeravno to ni novost, pa je očitno, da je pri tem domača pokrajina v vlogi omenjene miselne razsežnosti; ne pojavlja se posplošena in zgolj zaradi pejisažnosti kot estetske in doživljajsko izraževalne kategorije same po sebi. Slovanstvo kot primarno miselno in narodno čustveno določnico poleg pesniškega subjekta označuje tudi pesnikova metrična izbira, torej pesniška oblika.

Vraz, ki je med hrvaškimi ilirci gotovo najbolj razgledan po zahodnih in slovanskih književnostih (uporabljal je sonetno obliko, gazelo, stanco in druge, prvi je opozoril, da jambski enajsterec ne ustreza trohejski naravi srbohrvaškega jezika in ga njegova naravna prozodija izključuje), prav Vraz je prvi pri nas začel negovati ritem in kitico poljsko-slovaško-ukrajinske ljudske pesmi, ritem in kitico krakovjaka. S tem se je odločno začel oddaljevati od ritma elegičnih davorij in je zlasti v zbirki *Dulabije*, v štirih ljubezensko-rodoljubnih lirskih ciklih (1836-41) nanizal domala štiristo lirskih miniatur, vse v dvokitičnih štirivrstičnicah in v ritmu krakovjaka. Oblikovni in ritmični vzor je pesnik pokazal že na začetku z motom, poljsko narodno pesmijo:

Dolina, dolina,
w dolinie potoczek —
Nie mogę zapomnieć
dziewki czarnych oczek.

Tudi moto tretjega cikla je poljska ljudska pesem:

Już się jesień kończy,
liście z drzewa leci: —
gdzie się dwoje kocha,
niepotrzebny trzeci. —

Vraz je s temi cikli in z njihovo ljubezensko in rodoljubno motivno ubeseditveno osnovo bolj kot tekrovati s Prešernovimi sonetnimi cikli skušal razbremenjevati ljubezensko izpovedovanje težkih klasičnih oblik in tudi z ritmom in kitico utemeljevati soodvisnost in zvezo obeh temeljnih motivnih in čustveno motivacijskih osnov. Hkrati pa je z dvokitičnostjo izrazilo uveljavljalo možnost pesniškega ubesedovanja in razvrščanja svojih doživljajskih trenutkov. Pomembno je torej, da je Vrazov ritmično-metrični premik konec tridesetih let minulega stoletja povezan s slovansko ljudsko pesmijo. To iskanje končno tudi Prešernu v tem času ni bilo tuje, le da je ta segal v slovensko ljudsko izročilo, še zlasti v lirski pesmi. Velja tudi omeniti, da se je krakovjak kot lahkotnejši in razgiban pevni slovanski ljudski pesniški ritem v teh desetletjih širše uveljavljal v poznoromantičnem oblikovanju na stičišču slovanskih in sosednjih kultur. Srečamo ga na primer tudi pri madžarskem romantiku Šandorju Petöfiju, kakor kaže pesem *Bagremovi vi u bašti* (prev. Danilo Kiš).

Bagremovi vi u bašti,
stabla uspomena,
oh, kako je mome srcu
draga vaša sena.

Zanimivo pa je, da se pri tem pesniku — kakor pri nekaterih naših v tem času in kasneje — poleg tako razpolovljenega trinajsterca, kot nastopa v krakovjaku, dokaj pogosto pojavlja tudi dvanajsterec; ta ni razpolovljen vrstično, ampak le s cezuro, ki jo stavčno-skladenjska narava večine verzov pogloblja do izrazite razdeljenosti. Tak primer je pesem *Tek što beše jutro* (prev. Danilo Kiš).

Tek što beše jutro, a več je tu več.
Tek proleće minu, a več stiže zima.
Tek se upoznamo, o Julijo moja,
i več si mi žena, dugo tome ima.
Tek ocu u krilu cupkasmu, a sutra
već kraj pradedova ležace nam prah ...
Život je ko senka hitroga oblaka
u reci, il kao na zrcalu dah.

Pojav različnega razpolavljanja klasičnih verzov je poleg drugačnih prilagoditev zlasti živ v teh desetletjih in se značilno uveljavlja pri nastajanju in razvoju lirske miniature v naših književnostih. Zato je mogoče dokazovati, da je krakovjak imel pomembno začetno vlogo v razvoju lirske miniature, da pa so se pojavljali tudi drugačni ritmi, bodisi

kot preuredbe ustaljenih vrstičnih oblik bodisi s privzemanjem še drugih ljudskih lirskih pesniških oblik. To lahko opazamo že pri Prešernu in pri nekaterih sodobnikih, čeravno v manjšem obsegu. Tod je zaživela alpska poskočnica, ki jo je bil v času razsvetljenstva gojil Valentin Vodnik, pri Prešernu pa se pojavljajo tudi ritmi takratnih slovenskih meščanskih popevk in zbadljivk.

Nekaj podobnega srečujemo tudi pri vojvodinskem Srbu Branku Radičeviću. Poleg ljudske pesmi se v njegovi čisti lirski naravi zgodnejšega razvojnega obdobja uveljavlja verzifikacija, ki jo že dolgo časa imenujemo »srbska meščanska lirika«. Gre za pesnjenje srbskega meščanstva v naglo se razvijajočem in gospodarsko se utrjujočem trgovskem in obrtniškem okolju mladih panonskih in banatskih mest. Miselno nezahtevna in priložnostno aktualna sporočila teh lahkotnih verzifikacij so pogosto imela celo novičarsko vlogo, vsekakor pa množični zabavno občevalni značaj. Pevnost, melodičnost in tudi šaljivost so s kitičnostjo kratkovrstičnic živahno odmevale v tedanjih družabnih kolesnicah in v podobnih stičiščih in toriščih mladega vojvodinskega srbskega meščanstva. Tudi v zgodnejši Radičevićevi pesniški poti je to pesnjenje odmevalo z živahnimi, veselimi, šaljivimi in tudi posmehljivimi toni.

Ker pa je bil Radičevićev pesniški talent resničen, le da mu rana smrt ni dopustila celovitega razvoja, je pesnik umel svoja intenzivna, pogosto dramatična in zlasti tudi travmatična slutenjska občutja oblikovati na takšni estetski ravni, kakršne dotedanje srbsko pesništvo še ni bilo doseglo. — Branko Radičević je v obširnem ciklusu *Tuga i opomena* nanizal kakih šestdeset enot v obliki ottave rime, le da endekasilabo nadomešča ljudski deseterec:

Tuge moje prošla je grdoba,
sanak slatki nju je izlečio.

Očitno se tudi tu čuti dvodelnost deseterca in prav ta dvodelnost nekaj kasneje postaja metrična osnova in verzna oblika Zmajeve lirske miniaturre. Besednozvezna in stavčno skladenjska struktura avtorskega lirskega deseterca je drugačna kot pregovorno pomensko navadno zgoščeni verz, ki se v ljudski baladni ali epski pesmi celovito vključuje v kolonsko nizanje stavčnih oziroma besednozveznih enot in šele obsežnejši sklopi tvorijo povedne celote. Lirska umetna pesem pa prav z zgoščeno semantiko besedja in besednih zvez prispeva k razpolavljanju deseterca. To se zlasti očitno vidi v znameniti Zmajevi pesmi *Tijo noći, moje sunce spava*:

Tijo noči,
 Moje sonce spava;
 Za glavom joj
 Od bisera grana,
 A na grani
 Ko da nešto bruji,
 To su pali
 Sićani slavuji:
 Žice predu
 Od svilena glasa,
 Otkali joj
 Duvak do pojasa,
 Pokrili joj
 I lice i grudi
 Da se moje
 Sunce ne probudi.

To je torej 33. pesem iz 72 pesmi obsegajočega cikla *Dulići* in postala je pravi vzorec lirske miniature na širšem področju srbohrvaškega jezikovnega izraza. Hrvaškega pesnika Augusta Harambašića je še sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja spodbudila, da je izoblikoval ciklus z značilnim naslovom *Sitne pjesme* iz 26 pesniških enot prav takega ali podobnega kratkovrstičnega ritma. Zmajevo spodbudo zlasti razkriva prva pesem Harambašićevega cikla: *Tiho noći / Moja draga sniva, / San se njojzi / Pričom ulagiva; / On joj šapće / O dalekom svijetu*, itd.

Tudi Simon Jenko je zanimiv oblikovalec ciklov lirskih miniatur. V *Obujenkah*, desetih pesmih s preprosto štirivrstičnico — znano že iz Prešerna in tudi iz slovenske meščanske zbadljivke — povezuje pesmi v ciklus čustvena in miselna vez pesnikovega osebnega sveta. Jenko se z Obujenkami uvršča ob prej naštetih oblikovalce lirskih ljubezenskih ciklov. Z nizom dvajsetih pesmi *Obrazi* pa je Jenko napravil pomemben razvoj. Obujenke so vendarle predvsem pesnikovi bolj ali šibkeje izoblikovani samogovori o dragem bitju in so po načinu tedanjega preprostega lirskega pesnjenja dikcijsko nekajkrat dialogizirani. V Obrazih pa je ciklus oprt zlasti na kompleksno strukturno naravo pesmi in pa na temeljni soodnos, ki se ustvarja med naravo in človekom. Ti določnici vseskozi vzdržujeta organsko koherenco in sta z rezultatom svoje soodvisnosti primarna prvina cikla. Trikitični krakovjak se kot metrično-kitična stalnica še sam včlenjuje v zapleteno strukturo Obrazov. Ta je v bistvu oprta na znamenito slovansko antitezo, že sicer znano iz Jenkove pesmi. Preobrazbeni poti slovanske antiteze kot strukturne osnove lahko sledimo od Jenkovih zgodnejših stvaritev, ki stopnjema označujejo to razvojno pot, zlasti s pesmimi *Po slovesu*, izrazito s pesmijo

Slika; tudi *Želja* je pomembna, seveda vključno z *Obrazi*. Slovanska antiteza sloni na domnevi in na njenem zanikanju, Jenko pa še zlasti razvija poantno miselno posplošitev. Tako se v *Obrazih* izoblikuje celovita in zahtevna tričlenska struktura, ki je povezana z zahtevnejšo vsebinsko naravo pesmi. Soodnos med človekom in naravo je torej zajet v poglobljeni intenziteti, ki izhaja iz človekovega miselnega in čustvenega odzivanja na naravo, korelativno prek nje pa na življenje sploh. Ta proces je lahko le rahlo posredno nakazan, kakor v XV. in XVI. pesmi cikla, ali pa ga pesnik zajema neposredno, kakor v XX. pesmi.

Vsebinsko strukturo v *Obrazih* pesnik dosledno povezuje in pogojuje z oblikovno: vsaka kitica je stavčno-skladenjska in pomenska enota, zvezo med njimi pa dosega z notranjo intenzifikacijo po načelu stopnjevanja ali še raje po načelu vzporejanja. Soodnos med tremi členi je domala racionaliziran in bolj zaprt kot v pesnikovi vzorčni »metrični analogi«, v razvezani sestavi slovanske antiteze z že omenjeno pesmijo *Slika*. Trije členi, torej podoba narave, obče odzivanje pesnika in pa miselna posplošitev se opirajo na tri kitične in hkrati stavčne enote. Vendar ni čutiti poenostavljanja z vedno enakim zaporedjem členov. Pesnik preprečuje oblikovno in ritmično enoličnost oz. shematičnost. Kakor v *Obujenkah* si tudi tu pomaga z dialogom in na ta način dosega primerno razgibanost, in sicer prav s tem, ko dvogovor navadno ni formalno popoln.

Pri omenjanju teh bolj ali manj znanih oziroma razvidnih dejstev se je bilo treba ustaviti zaradi poetoloških posledic, ki jih imajo v oblikovanju lirske miniature in v njenem nadaljnjem razvoju v naših književnostih. Jenkovi *Obrazi* so poetološko namreč utrdili dve razločevalni okoliščini: 1. Odločilna je pesnikova miselna in čustvena navzočnost, njegova neposredna udeležnost; 2. refleksija je v lirski miniaturi Jenkovega tipa hipostazirana z naravo ali s pesnikovim doživljanjem narave in življenja prek nje.

To dvoje in pa miselna in kompozicijska struktura Jenkove pesmi v ciklu *Obrazi* ustvarjajo pravi arhetip lirske miniature, kakršna živi nato skozi vrsto desetletij in raznih slogovnih formacij v vseh naših književnostih. Seveda ni mogoče govoriti o Jenkovem vplivu na druge književnosti, pač pa gre za temeljne oblikovalne in motivacijske okoliščine, ki so bile zelo podobne in ki so se gibale v bolj ali manj identičnem krogu. Razvojna črta Jenko—Murn—Kosovel (če naj bodo omenjeni najbolj markantni oblikovalci) se začneja z Jenkovimi pesmimi *Želja*, *Slika*, *Obrazi* in s še nekaterimi. Nanje se navezujejo Murnove *Pa ne pojdem prek poljan*, *Gozd* in pa *Nebo, nebo*, ravno tako tudi Županči-

čeva *Zvečer* in še marsikatera druga. V vseh teh primerih se pojavljajo trije strukturni členi, znani iz Jenkovega arhetipa. Seveda pesniki oblikujejo po svoji individualni podobi in po svojem umevanju ne le s tem, ko spreminjajo vrstni red členov, način ubesedovanja in ko povečujejo ali zlasti zmanjšujejo stopnjo svoje neposredne navzočnosti, ampak tudi v izraznem, verzem in v kitičnem okviru. Kar vzpostavlja živo zvezo med temi ubeseditvami in različnimi slogovnimi razvojnimi stopnjami, ko so pesmi v njih nastajale, ni zgolj povzemanje in prenašanje arhetipske Jenkove strukture, marveč je to ravno vsakokratno pesnikovo temeljno impresivno doživljanje sveta in sebe v njem ter zmožnost, da zajame in estetsko izrazi samoodzivanje na ta temeljni soodnos. Epistemološko se to naravno potrjuje z individualno stopnjo besednega estetskega oblikovanja.

Da se razvojna črta začenja pri Jenku oz. na stopnji izoblikovanosti Jenkove lirske miniature in da poteka v nakazani smeri, nas bo zlasti prepričal tudi vzporedni razvojni tok pri srbskih in hrvaških pesnikih, ki od poznoromantične lirske miniature tudi tod vodi k moderni impresionistični pejsažno zasnovani reflektivni pesmi.

Pri hrvaških pesnikih Jenkovega časa bi težje našli tipične sorodne pojave spričo nakazanih miselnih okoliščin narodno prerodnega značaja in še zlasti spričo odsotnosti močnejšega lirskega talenta. Manj izoblikovano vzporednost bi našli pri pesniku lirske miniature *Moja lada* (pri Petru Preradoviću, v njegovem ciklusu *Noćne pjesmice*). Hkrati pa imamo v poznem srbskem romantizmu konec 50-ih in v 60-ih letih pa še kasneje tako pri Jovanu Jovanoviću Zmaju, zlasti pa v temperamentnem liriku Đuru Jakšiću in v njegovem pesniškem odzivanju na svet in na življenje okoli sebe posamezne značilnosti, ki nas zanimajo iz zastavljenega vidika. Lirske miniature so pri njiju sicer manj številne, kar zlasti velja za Jakšića kljub njegovemu ciklu trikitičnih štirivrstičnic *Ljubav*. V njih se pojavljajo podobne značilnosti kot v Jenkovih Obrazih. Narava se v teh večinoma reflektivnih pesmih pojavlja kot hipostatična prvina in torej posredno izpričuje neogibno pesnikovo navzočnost. Tako je tudi pri njem narava neposredna evokacija pesnikovega čustva ter je ob doživetju osnova njenega miselnega poantiranja. Vendar pa postaja pri srbskem pesniku narava že tudi predmet pejsažnega, samozadostnega krajinarskega oblikovanja v doživljajskem zajemanju življenja. Ker pa se prav spričo pesnikovega temperamenta refleksija še naprej močno uveljavlja, se pejsažnost še ne osamosvaja do stopnje prevladujoče strukturne in s tem do primarne žanrske določnice. To se na primer kaže in potrjuje v Jakšićevih pesmih *Veče* in zlasti *Kroz ponoć*.

Prav pesem *Kroz ponoć* je za naš vidik zanimiva tudi po pesniško oblikovni strani in ni le po svoji notranji naravi vzporednica Jenkovim lirskim miniaturam. V Jakšičevi *Kroz ponoć* se namreč srečamo s svojevrstno priredbo soneta. V tradicionalni obliki z endekasilabom se v srbski in hrvaški književnosti sonet pojavlja sorazmerno redkeje, čeravno ga srečujemo že pri Vrazu in Preradoviću pa pri Radičeviću. Kot že rečeno, je sonet v navzkrižju z naravnim trohejskim ritmom prozodijske srbohrvaškega jezika. Zato pa ostaja odločilna narava soneta, ki s svojo dvodelnostjo in notranjim soodnosom med štirivrstičnicama in trivrstičnicama pesniku omogoča, da v štirivrstičnicah zajame pesniško, miselno evokacijo. V tem času je najpogostejše pejsažne narave, a v tercinskem delu jo pesnik povezuje s svojo refleksivno mislijo. Tako srečujemo pri srbskih kot pri hrvaških pesnikih po obliki veliko različnih pesmi, ki so po omenjenih značilnostih blizu sonetni strukturi. Jakšič si tudi pomaga, morda po nekdanjem Vrazovem nasvetu, s trohejskim ritmom.

Zanimivo je, kar srečujemo pri Vojislavu Iliću, srbskem pesniku v obdobju realizma 19. stol, ko v pejsažno refleksivnih pesmih miniaturnega značaja uporablja celo elegično dvovrstičje, ki se prilega refleksivni naravi in sploh vsebini pesmi, kakršni sta *U poznu jesen*, *Sivo sumorno nebo* in druge. Da njegove pesmi omenjamo ob razvojni črti lirske miniature, izhaja deloma iz okoliščine, da se tudi v Ilićevi pesmi pojavljajo členi in notranji soodnosi, kakršne poznamo iz Jenkovega arhetipa lirske miniature. Seveda soodnosi notranjih členov Ilićevih pesmi ne težijo k večjim ali celo domala shematiziranim sorazmerjem, kakršna smo zaznavali ob Jenku ali ob podobnih Jakšičevih trikitičnih štirivrstičnicah podobnega cikla *Ljubav*. Pojavljajo pa se redno in so torej tudi tu temeljna prvina in določnica, značilna za notranjo strukturo lirske miniature. Izrazita bližina med zgodnejšo lirsko miniaturo in pa lirsko refleksivno pesmijo se zlasti izrazito kaže v Jakšičevem kratkem ciklu *Na Liparu*. Dela pesmi *Veče* sta oblikovana v kratkem ritmu živahne poskočnice, narava se pojavlja v svetli podobi; drugi, miselno refleksivni del te pesmi pa pesnik oblikuje v daljšem verzu in je po tej in zlasti po miselno-vsebinski strani v popolnem nasprotju s kratkim delom pesmi. Lahko bi rekli, da gre kot v pesmi B. Radičevića *Jadna draga* za specifičen poskus kontrastivnega zajemanja narave in pesnikovega čutenja. Drugi del cikla, pesem *Ponoć*, pa je spet drugačna intenzifikacija refleksije, in sicer z neposrednim vstopom avtobiografskih in doživljajskih prvin in njihovega izpovedovanja. Pesnikova motivacija oblikovanja je tu bila presilovita, da bi jo mogel zamejiti v lirsko refleksivno miniaturo.

Podobno oddaljevanje od formalnih arhetipskih razmerij poznega romantizma se zlasti stopnjuje v obdobju moderne, in sicer celo v tako zaprti obliki, kot je sonet. Hrvaški pesnik Antun Gustav Matoš v sonetih pejsažno refleksivne vsebine podreja razmerja členov strukturni naravi klasičnega soneta. V sonetu *Jesenje večje* na primer uporablja tudi enajstzložni trohejski ritem, prozodijo endekasilaba pa skuša nadoknaditi na prav izviren način — s trizložnimi besedami na koncu verza in z razširitvijo rime na vse tri zloge, pri čemer je prvi naglašen:

Olovne i teške snove snivaju
oblaci nad tamnim gorskim stranama;
monotone sjene rijekom plivaju,
žutom rijekom među golim granama.

Seveda je pesnik s tako razširjeno rimo in z izrazitim postavljanjem pomensko nosilnih besed in njihovo ponaglasno dolžino ustvaril razen po fonični strani izrazito ekspresivnost predvsem tudi po pomenski strani. Če bi pripomnili, da podoben primer doseganja ekspresivnosti in pomensko zasnovanega podaljševanja endekasilaba srečamo že v *XII. Dunajskem sonetu* Josipa Stritarja ali pa če bi omenili, da je s podobnimi trizložnimi rimami večinoma glagolskih besed dosegal izrazito ekspresivnost tudi že Đura Jakšić v pravkar omenjeni pesmi *Ponoć*, potem je treba tudi reči, da je poleg te možnosti uveljavljal Matoš v svojih sonetih, v svojih lirskih miniaturah še druge izvirne, s katerimi je izrazito povečeval ne samo ekspresivnost, ampak je hkrati dosegal tudi značilne sopomene, kakor npr. v prvi štirivrstičnici soneta *1909*, ki je brez glagola, pa njena povednost zato nikakor ni prizadeta:

Na vješalima. Suha kao prut.
Na uzničkome zidu. Zidu srama.
Pod njome crna zločinačka jama,
Ubijstva mjesto, tamno kao blud.

Vendar pa je Matoš kot izrazit artist iznašel še druge možnosti estetske izrabe in prilagoditve soneta moderni lirski miniaturi, o čemer zlasti priča znameniti *Notturmo*, po doživljajski in po oblikovni strani svojevrsten vrh hrvaškega pesništva, vrh prav v obliki in v razsežnostih lirske miniature. V Matoševih pejsažno refleksivnih sonetih se sicer arhetipski členi še pojavljajo, a njihovi medsebojni odnosi so do kraja individualizirani in do enkratnosti estetsko pretanjeni.

Kar zadeva oddaljevanje od že ustaljene arhetipske osnove in kar zadeva iskanje novih možnosti na zakladnici tradicije, pa je šel v hrvaški

književnosti tega časa docela svojo pot Vladimir Vidrić. Njegove refleksije in sploh konotacije so svojevrstno zelo zastrte bodisi s pripovedovanjem bodisi z zgodbeno paraboliko posamezne pesemske vsebine, ali pa so, kot že pri Matošu, izrazito prekrite s pejzažnostjo. Ta stopa docela v ospredje, človeka in njegovo navzočnost pa posreduje prek svojevrstno počlovečenih oblik narave. Te pojave srečujemo tudi v sočasni Murnovi in Župančičevi pesmi, pri Srbih pa pravzaprav le pri Šantiću.

Da pa vsem tem pesnikom gre zlasti tudi za artistično popolnost njihovega besednega oblikovanja, ki nastaja iz soodnosa strukturnih členov pesmi in njenih individualnih rešitev po ritmični strani, začnši s kolonom, z verzimi in prostimi ali klasičnimi kitičnimi enotami, to je pri umetniških uresničitvah zelo očitno. A doživetje s svojo prvinsko močjo in z resničnostjo svojega korelativnega odsvitavanja posameznikovih bivanjskih položajev ostaja tisti smisel ubeseditve, ki mu je vse drugo podrejeno. To opažamo tako že v Jenkovi pesmi *Želja* kot Jakšičevi *Ponoč*, v Murnovih lirskih miniaturah, Matoševih sonetih in v Vidrićevi pripovedni samozadostnosti posamezne pesmi in njegovega celotnega opusa ob navidezni pesnikovi odsotnosti.

Vrhunec formalne dognanosti pa nas lahko privede tudi do vprašanja, če v moderni ponekod le ne gre za artizem kot poglobitveni namen, če torej estetsko popolna oblika lirske miniature vendarle ni vedno tudi višja stopnja njene funkcionalnosti. Tak primer, hkrati tudi arhetipsko izrazito včlenljiv v razvoj lirske miniature, je pesem *Veče na školju* srbskega pesnika moderne Aleksa Šantića. Pesem je moderna uresničitev Jenkovega arhetipa, kaže pa izrazite »geometrične« oblikovalne lastnosti: prosta štirivrstičnica z notranjo rimo je arhitektonsko razvrščena in shematizirana, ko se ji podrejajo ne le rime, ampak zlasti koloni in sploh vse stavčno skladenjske enote. Te se skoraj dosledno in v vsaki kitici pojavljajo z enakimi, slovničnimi kategorijami, in sicer v treh enotah, tročlensko. Četrta kitica je sploh ponovitev prve in uokvirja 'obraz', v rimah pa se zvrste vsi vokali srbohrvaškega jezikovnega sestava. Vsekakor pa je za nas še zlasti zanimiva tematsko-motivna osnova oz. vsebinska stran pesmi, ki je čista vzporednica Jenkovega *VI. Obraza*, pač po tem naključju, kakor se ob pogledu na klečeče moleče ljudstvo porode v zavesti razmišljajočega pesnika podobne misli.

S Šantićevo pesmijo *Veče na školju* se stika krožnica, začeta s pozno-romantično lirsko miniaturo, ki so ji posamezni oblikovalci, pri nas zlasti Jenko, dali arhetipske lastnosti. Te arhetipske lastnosti neposredno odsvitajo tipologijo pesnikovega doživljanja sveta, človeka na stičišču določnic, kot so domovina in narodova preteklost, bivanjski položaji

pesnika, odnos do ljubljene bitja, odnos do ontoloških vprašanj. Bolj kot tipologija doživljanja sveta in sebe v njem se je pri pesnikih v zajetem obdobju spreminjalo umevanje in sposobnost estetskega oblikovanja, ubesedovanja ter izpovedovanja. Prav zato se je temeljna značilnost arhetipa ohranjala domala pol stoletja, pesniške ubeseditve pa so z razvojem in z napredkom formalnih prvin in jezikovnega izrazila omogočale doseganje novih stopenj v oblikovanju lirske miniature in pesništva sploh. Če se krožnica, kar zadeva tipologijo doživljanja, tu stika, pa se razvojni tok nadaljuje zlasti s tem, ko pejsažna sestavina začenja prevladovati, ko se postopno sama notranje in zunanje spreminja in bogati z mrtvo naravo in tako omogoča zajemanje novih izraznih razsežnosti. Organske korenine lirske miniature, ki poganjajo bolj iz poznoromantičnega sožitja z ljudsko lirsko pesmijo kot pa iz zgledovanja pri Heinrichu Heineju — četudi njegove navzočnosti ni niti mogoče niti treba tajiti — se torej naravno razraščajo in poženejo v posamezne stranske izrastke, zlasti pa se znova in v drugačni obliki razraščajo v obdobju po impresionizmu.

Iz manjše časovne odmaknjenosti in s stališča avantgardnega soočanja z izročilom se je včasih porodila o posameznih vprašanjih razvoja naših književnosti posplošena sodba. Tako je tudi Miloš Crnjanski, srbski modernist sumatraist, v eseju *Za slobodni stih* leta 1922 zapisal: »Naša lirika je posle Vojislava (Ilića) došla sasvim pod uticaj francuske. Ne može se pobijati da je duh zadnje njene epohe često kao jedna nijansa Malarmeove, Renjiove i Noajeve versifikacije. To je ponekad visoka čast, uvek ne. Slovenačka lirika je bila sasvim u nemačkom znaku intimnog Lied-a. Hrvatska lirika je imitirala i desno i levo, i tek je Kranjčević, ali više nego iko, i po versifikaciji i po duhu izraza bio naš.« Pregled nastanka in razvoja lirske miniature, ki hkrati zajema nastanek in razvoj pejsažne lirike v naših književnostih, pa vendarle glede te vrste, korelativno pa tudi glede celotnega pesništva tega časa kaže, da je bil razvoj vendarle organičen in razmeroma samonikel.

РЕЗЮМЕ

Лирическая миниатюра появилась в южнославянских литературах в эпоху романтизма, и в творчестве поэтов Враз, Радичевича, Енко, Якшича, Й. Й. Змая и других, она выступала либо в форме циклов, либо в виде самостоятельных произведений. В ритмике и строфике они опирались на народные лирические песенные формы, и в первую очередь, на краковяк, а также на ритм короткой напевной строки тогдашнего городского романа, на иностранные образцы (Г. Гейне), или пытались приспособить классические стихотворные формы, такие, как одиннадцатисложник, тринадцатисложник и народный десетерец. Эти адаптации появляются как в начальный период, то есть в позднем романтизме 19 века, так и в период Модерна (Матош), всё более изощренные и многочисленные.

В содержательно-мотивировочной природе лирических миниатюр преобладает начало размышления о природе и личное любовное переживание, подобно тому, как это представлено в народной лирической песне (Враз, Радичевич, Змай); позднее оно уступает место (Енко, Якшич) онтологически обусловленному восприятию поэтом природы, тогда как прежде описания природы выполняли контрастивно-дополняющую функцию. Восприятие поэтом природы и отклик на неё обуславливают развитие психологической лирики; параллельно, вследствие примата природы, формируется пейзажная лирика, причины подъёма которой в импрессионизме коренятся прежде всего в традиции (Енко, Якшич, В. Илич).

Появление и распространение лирической миниатюры, и в первую очередь, в начальные периоды её развития, означают также преемственность традиции классической строгости и архитектоники стиха на подъёме романтизма и формулируют первые возможности приспособления неизвестных до тех пор стихотворных форм, внося таким образом свой вклад в процесс преобразования поэтики, который продолжается вплоть до признания свободного стиха.

Качественный диапазон источников лирической миниатюры широк: от простой напевной и шутильной песенки, через эстетически претенциозные, гражданско-ограниченные, в большинстве случаев приспособленные вокальным и инструментальным требованиям тексты, до глубоких по содержанию и выразительных по форме произведений. Последние всё чаще на рубеже веков, когда компоненты рефлексии и пейзажа формируют жанровое своеобразие лирической миниатюры.

WERTUNG UND ERZÄHLERSPERSPEKTIVE IN DER ZEITGENÖSSISCHEN SOWJETISCHEN ERZÄHLUNG (»BYTOVAJA PROZA«)

Razprava obravnava razmerje med zreliščem (point of view) in vrednotnimi sodbami avtorja, pripovednika ali slovstvenega lika v besedilu. Obstajanje določene mreže estetskih in etičnih norm, s katerimi naj bi se avtor enačil, je sovjetske avtorje v preteklosti vodilo k poudarjanju »avtorskega« zrelišča, kar lajša uvajanje vrednotnih sodb v besedilo in s tem omogoča vodenje bralca. Sovjetsko leposlovje preteklih 20-ih let je zmeraj bolj pomikalo poudarek proti »osebnemu« zrelišču (tj. pripovedovanje se odvija z zrelišča ene ali več slovstvenih oseb), medtem ko se je avtor hkrati umikal iz besedila. Ta pojav je ponazorjen s primeri novejšega sovjetskega slovstva, večinoma pripovedi, pripadajočih zvrsti »bytovaja proza«.

The paper discusses the interrelationship between point of view and evaluative judgements by the author, narrator, or literary character in a text. The existence of a given set of aesthetic and ethic norms with which the author is expected to identify has led Soviet writers in the past to emphasize the »authorial« point of view which facilitates the introduction of evaluative judgements into a text there by providing the required guidance for the reader. Soviet fiction of the past twenty years has increasingly shifted the emphasis towards a »personal« point of view (i.e. the narration proceeds from the point of view of one or more literary characters); the author simultaneously withdrawing from the text. This phenomenon is illustrated with examples from recent Soviet fiction, mostly tales belonging to the genre of »bytovaja proza«.

»Byt — eto velikoe ispytanie... Ved' byt — eto obyknovennaja žizn', ispytanie žizn'ju, gde projavljaetsja i proverjaetsja novaja, segodnjašnjaja nra-stvennost'.

Vzaimootnošenija ljudjej — tože byt. My nachodimsja v zaputannoj i složnoj strukture byta, na skreščennii množestva svjazej, vzgljadov, družb, znakomstv, neprijaznej, psihologij, ideologij. Každyj čelovek, živuščij v bol'som gorode, ispytyvaet na sebe ežednevno, ežečasno neotstupnye magnitnye toki etoj struk-tury, inogda razryvajuščie ego v časti.«¹

Die Rezeption eines literarischen Textes verlangt vom Rezipienten nicht nur ein Verständnis der dargestellten Realien, sondern fordert zu einer Interpretation heraus, die dem Text einen übergreifenden Sinn verleiht. Diese Sinngebung ist allerdings nur möglich, wenn Wertungen der im Text dargestellten Beziehungen und Geschehnisse durch den Rezipienten erfolgen, bzw. die vom Autor vorgegebenen Wertungen rezipiert werden. Solche auktorial vorgegebenen Wertungen können die Interpretation bereits innerhalb eines bestimmten ästhetisch-ethischen

¹ Aus einem Interview mit Trifonov in *Voprosy literatury*, 8, 1974.

Normengefüges festlegen, sie können aber auch den Text in einer Offenheit belassen, die den Leser auffordert im »zu-Ende-lesen« des Textes selbst Wertungen zu setzen, die erst eine umfassende Sinndeutung ermöglichen. Im letzteren Fall kommt es im Text nur zu personalen Wertungen durch die Figuren des Werkes, die auktoriale Wertung tritt in den Hintergrund. Daraus ergeben sich für die Untersuchung der Wertung im literarischen Text zwei Fragen:

1. Es ist zu klären, welches Verfahren sich der Autor in der Setzung von Wertungen bedient. Damit verbundes ist die Frage

2. Wie das Verhältnis von »auktorialer Wertung« zu »personaler Wertung« ist.

Wertung bedeutet, daß ein Sachverhalt aus einer bestimmten Perspektive, von einem bestimmten Standpunkt aus beurteilt wird. Die auktoriale Wertung kann sich dabei:

a) des Standpunktes eines allwissenden Autors bedienen, der außerhalb der fiktiven Welt des Textes steht und jederzeit kommentierend und wertend eingreifen kann, oder

b) es kann sich der allwissende Autor von einem Erzähler vertreten lassen, der dann meist außerhalb oder »am Rande« des Erzählgeschehens steht und die auktoriale Wertung vermittelt,² oder

c) falls weder vom Standpunkt eines Erzählers noch eines allwissenden Autors aus erzählt wird, kann es durch eine Hierarchisierung der Personenstandpunkte dazu kommen, daß der gewünschte Standpunkt, der dem des Autors entspricht (meist ist es der der Hauptfigur oder des positiven Helden) zum dominanten Standpunkt wird, aus dessen Sicht sich andere Standpunkte als untergeordnet, subjektiv und mangelhaft erweisen.

Die auktoriale Perspektive gewinnt vor allem dann an Bedeutung, wenn vom Autor gefordert wird, daß er in seinen Texten ein vorgegebenes, ideologisch bestimmtes ästhetisch-ethisches Normensystem verwirklicht, sodaß der dominante Standpunkt, sei es nun der eines Erzählers oder einer Figur, letzten Endes diesem Normensystem entspricht. Es ist für die Entwicklung der sowjetischen Erzählkunst der letzten zwanzig Jahre charakteristisch, daß der auktoriale Standpunkt stets mehr und mehr in den Hintergrund getreten ist. Nach L. A. Koževnikova gilt für die Sowjetprosa etwa ab Ende der 50-er Jahre: »Stremlenie k maksi-

² Es versteht sich, daß wie z. B. in Puškins Erzählungen Belkins auch das Umgekehrte geschehen kann, daß nämlich der Erzähler Wertungen setzt, die dem auktorialen Standpunkt nicht entsprechen, ja ihm entgegengesetzt sind und zur Zielscheibe der ironischen Darstellung des Autors werden.

mal'nomu približeniju k personažu, rasskazčiku, *nedolžestvennomu avtoru*.« (Hervorhebung vom Verf., R. N.)³

Die Problematik der Wertung und Perspektive soll gegen diesen Hintergrund anhand von Texten aufgezeigt werden, die der sogenannten »bytovaja proza« angehören. Ich zitiere dazu die Definition des sowjetischen Kritikers V. Percovskij in *Novyj mir* (Nr. 11, 1974, S. 236): »V proizvedenijach bytovogo žanra pisateli izobražajut 'časnuju žizn' sovremennogo gorožanina, pri čem v kačestve gerojev svojich vybirajut ljudje počerknuto obyknovennyh, ničem ne vydeljajuščichsja, pomeščaja ich v situacii vpolne obyčnye, vnešne nenarušajuščie privyčnogo choda veščej.« Neben der Prosa werde ich mich auch auf ein Drama beziehen.⁴ Doch vorerst zum Problem der Perspektive. In keinem der hier herangezogenen Texte wird durchgehend vom Autorenstandpunkt aus erzählt. Wenn überhaupt, so erscheint die Autorenperspektive nur sporadisch, vor allem dann, wenn der Hintergrund der dargestellten Welt, die »Realien« dieser Welt geschildert werden und da vor allem als Teil des Rahmens eines Textes, in dem kaum Wertungen gesetzt werden. Einer der Texte, Trifonovs Erzählung »Obmen«, wird von einem Erzähler berichtet, der am Rande der fiktiven Welt steht, aber selbst nicht in diese Welt eingreift. Aus seiner Perspektive werden Beginn und Schluß des Textes erzählt. Ansonsten deutet nur die Verwendung des Zunamens der Hauptfigur (Dmitriev) darauf hin, daß ein Erzähler spricht. Der überwiegende Teil des Textes wird aus der Personenperspektive geschildert, vorzüglich vom Standpunkt Dmitrievs aus. Erst im letzten Absatz gibt sich der Erzähler als solcher zu erkennen, verweigert aber ausdrücklich jegliche Wertung: »Čto ja mog skazat' Dmitrievu, kogda my vstretilis' s nim odnaždy u obščich znakomyh i on mne vse eto rasskazal?« (S. 62)

Wenn der Text weder vom Standpunkt des Autors noch dem eines Erzählers aus berichtet wird, haben wir es mit einem Personenstandpunkt zu tun. Die Erzählung kann entweder in der Ich-Form stehen oder in der dritten Person erzählt werden.

Die Ich-Erzählung eignet sich auf Grund ihrer Struktur gut dazu, den auktorialen Standpunkt im Sinn eines übergeordneten Normensys-

³ Jazykovye processy sovremennoj russkoj chudožestvennoj literatury. Proza. »Nauka«, M. 1977, S. 7.

⁴ Die hier besprochenen Texte sind: V. Tendrjakov: »Zatmenie«, *Družba narodov*, 5/1977; J. Trifonov: »Moskovskie povesti« (»Obmen«, »Predvaritel'nye itogi«, »Dolgoe proščanie«, »Drugaja žizn'«) in *Izbrannye proizvedenija*, Bd. 2, M. 1978; V. Rasputin: »Den'gi dlja Marii«, *Sibirskie ogni*, 9/1967; A. Vampilov: »Utinaja ochota« in *Proščanie v ijune*. Pesy. M. 1977. Die im Text bei Zitaten angeführten Seitenangaben beziehen sich auf die genannten Textausgaben.

stems wiederzugeben. Der Ich-Erzähler kann ein maskierter Autor sein und als solcher den auktorialen Standpunkt zur Geltung bringen. Falls Ich-Erzähler und Autor nicht identisch sind, ergibt sich aus der Spaltung des Ich-Erzählers in ein »sich-erinnerndes-Ich« und ein »erinnertes-Ich« von vornherein eine Hierarchisierung der Standpunkte, die dazu benützt werden kann, um den auktorialen Standpunkt, etwa in den Kommentaren des »sich-erinnernden-Ichs« als übergeordneten Standpunkt zur Geltung zu bringen.⁵ Das »sich-erinnernde-Ich« hat stets die Möglichkeit (analog zum allwissenden Erzähler) von seinem Standpunkt aus die Wertungen des »erinnerten-Ichs« zu berichtigen.

Dies ist in den beiden hier besprochenen Texten allerdings nicht der Fall. Tendrjakovs »Zatmenie« wird zwar im Rückblick, als Erinnerung erzählt, sodaß die erwähnte Spaltung des Ich-Erzählers an sich gegeben ist. Dennoch überwiegt der Standpunkt und die Perspektive des »erinnerten-Ichs«. Nur selten kommentiert das »sich-erinnernde-Ich«, wie auf S. 29: »Ja ešče ne ponjal *togda*, čto...«; oder in der Form allgemein gehaltener Sentenzen die bereits das Ende der Erzählung andeutungsweise vorwegnehmen, wie auf S. 59 und 68: »S lud'mi čašče vsego stalkivaeš'sja, ot ljudej bol'sej čast'ju idet k tebe i ščas't'e i gore. *A osobenno ot tech, kto tebe vsego bliže i doroz'e*,« und »Net vragov, krome samich sebja.« In allen Fällen bleiben jedoch diese Kommentare innerhalb des Bewußtseinshorizontes des Ich-Erzählers und betreffen die zutiefst persönliche, verinnerlichte Problematik seiner Liebe zu Maja. Erst der letzte Absatz der Erzählung verallgemeinert und klingt, als wäre er ausnahmsweise aus der Autorenperspektive geschrieben, was bedeuten würde, daß damit auch eine Autorenwertung gegeben ist:

»Perepleteny ljudi meždu soboj. Prorasli ljudi drug v druga mnogimi, mnogimi svjazjami. A samaja prostejšaja, samaja korotkaja človečeskaja svjaz' — On i Ona! — načalo vsemu. V nej pročnost' našego bytija. Tut čašče vsego u nas rvetsja. Tut každyj prochodit ekzamen na proniknovennost' — on v nee, ona v nego! Pojmi i priznaj človeka, edinstvennogo iz vsech, naznačennogo delit' s tobój put'. Pojmi! Net, trudno.

Voistinu: za ponimanie drug druga ljudi platjat krov'ju i kuskami žizni.

My oba zaplatili spolna.«

⁵ Zu den Begriffen »sich-erinnerndes-Ich« und »erinnertes-Ich« siehe H.-J. Gerigk: Versuch über Dostoevskijs 'Jüngling', W. Fink, München, 1965, S. 78 ff. Die Spaltung des Ich-Erzählers ist für den Jüngling charakteristisch und erlaubt es Dostoevskij, der sonst ausufernden Subjektivität der Ich-Erzählung eine Grenze zu setzen. Eine Identifikation mit dem auktorialen Standpunkt ist allerdings nicht gegeben.

Der Schlußsatz jedoch macht deutlich, daß auch hier strikte die Personenperspektive eingehalten und somit der Leser bewußt im unklaren gelassen wird, wie er das Geschilderte und Gesagte begreifen soll. Es gibt keine auktoriale Wertung. Damit wird ein mündiger Leser gefordert.⁶

Auch Trifonovs Erzählung »Predvaritel'nye itogi« verwendet einen Ich-Erzähler, der wie bei Tendrjakov zugleich die Hauptfigur der Erzählung ist. Trifonovs Text ist weniger konventionell in der Anwendung der Ich-Perspektive als der Text Tendrjakovs. Obwohl in der Vergangenheit erzählt wird, erfolgt der Bericht ausschließlich aus der »Origo des Jetzt-Hier-Ich-Systems« (K. Bühler) des Erzählers (= »erimiertes-Ich«). Das »sich-erinnernde-Ich« tritt überhaupt nicht in Erscheinung. Dadurch entfallen auch die wenigen Kommentare und Wertungen des erzählenden (d. h. übergeordneten) Ichs, die bei Tendrjakov zu finden sind. Die Ich-Erzählung wird insofern komplizierter, als sich zusätzlich die Zeitebenen verschieben. Der Ich-Erzähler verfügt frei über die Vergangenheit und verlegt seinen Standpunkt zurück in verschiedene Episoden seines vergangenen Lebens. Es ist charakteristisch, daß er dabei jeweils den Bewußtseinshorizont der jeweiligen »Hier-Jetzt-Ich-Origo« einhält. Dafür ein Beispiel: »Ona gladila moju golovu. Takoe dobroe, šelkovoe, rodnoe. Dobro imeet guby, šuju, ego možno obnimat'. Nu vot, i nezametno lodka udarilas' nosom v peščanyj bereg, ee stalo snosit' tečeniem, no ja uspel vyprygnut' ...«. In diesem Erzählfragment wechselt plötzlich von einem Satz zum anderen der zeitliche Standpunkt des Erzählers; er versetzt sich unvermittelt in eine längst vergangene Zeit. An anderen Stellen besorgen adverbelle Fügungen den Übergang in eine andere Zeitebene: »19-ogo marta kogda je vyšel na ulicu ... ja dumal ...« (S. 66); oder »Kogda-to ja duril golovu odnoj devočke ...« (S. 67).

Diese Erzählung ist nicht in Kapitel gegliedert. Die einzelnen Erzählsegmente werden mitunter durch einen etwas weiteren Zeilenabstand voneinander getrennt. Der Standortwechsel zwischen den Segmenten wird darüber hinaus formal nicht immer kenntlich gemacht. Meist ist es so, daß ein neues Segment auch einen neuen Standpunkt auf der Zeit- und Raumbene mit sich bringt. So endet ein Segment, das in Moskau

⁶ Im übrigen gilt für diesen Text, was auch von Dostoevskijs »polyphonen« (Bachtin) Romanen gesagt werden kann. Selbst dort, wo »die Stimme des Autors« nicht zu vernehmen ist, kann der Autor mit formalen Mitteln (Struktur des Textes, Namengebung, Kapitelüberschriften usw.) die Leserrezption auch in Fragen der Wertung steuern. In diesem Sinne hat Tendrjakov selbst den Titel seines Kurzromans »Mondfinsternis« als »Verfinsternung in den Seelen« der betroffenen Figuren bezeichnet (s. *Literaturnaja gazeta*, Nr. 16 vom 18. 4. 1979).

spielt, »a Kiril sidel tut že i čital gazetu«. Nas nächste Erzählsegment, das an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit spielt, beginnt unvermittelt »utrom prišel Akabaly s bankoj moloka«. (S. 112) An diesen Stellen zeigt sich die Tendenz, den Text dem inneren Monolog anzunähern.

Neben der Ich-Erzählung steht die Erzählung in der dritten Person, die nicht von einem neutralen Erzählstandpunkt (Autorenstandpunkt) erzählt wird, sondern durchgehend die Personenperspektive verwendet. Ein Beispiel dafür ist Rasputins Erzählung »Den'gi dlja Marii« (Geld für Maria). Hier ist das bevorzugte Stilmittel die *erlebte Rede* (nesobstvenno-prjamaja reč'), die in den *inneren Monolog* (vnutrennjaja reč') übergehen kann. Dafür ein Beispiel: »Kuzma dumaet: echat' ili ne echat'? On dumal ob etom i včera i pozavčera, no togda ešče ostavalos' vremja dlja razmyšlenij, i on mog ne rešat' ničego okončatel'no, teper' vremeni bol'se net. Esli utrom ne poechat', budet pozdno. Nado sejčas skazat' sebe: da ili net? Nado, konečno, echat'. Echat', chvatit mučit'sja. Zdes' emu bol'se prosit' ne u kogo. Utrom vstanet i poidet na avtobus. On zakryvaet glaza — teper' možno spat'. Spat', spat', spat'...« (S. 9).

Stellenweise nimmt die Erzählung den Charakter eines Dialoges an. Das gilt vor allem für die Kapitel, in denen eine Wertung zu erwarten wäre, wie etwa im Traum Kuz'mas, der eine zentrale Stelle in der Mitte des Textes (im 7. von insgesamt 14 Erzählsegmenten) einnimmt. Abgesehen von kurz und sachlich gehaltenen »szenischen Anweisungen«, wie »snova zvučat aplodismenty« oder »predsedatel' s neudovol'stviiem kačael golovoju« (S. 62f.), wird der ganze Traum in Dialogform gebracht, d. h. verschiedene Personenstandpunkte werden einander kommentarlos gegenübergestellt.

Komplexer wird die Darstellung, wenn der Autor bewußt einzelne Erzählsegmente aus der Perspektive *verschiedener* Figuren erzählt. Wir finden eine solche multiple Personenperspektive, wie ich es nennen möchte, in Trifonovs »Dolgoe proščanie« (Ein langer Abschied). Diese Erzählung läßt sich in dreimal zwei Erzählsegmente teilen. In jedem dieser drei Abschnitte können wir ein Erzählsegment dem Standpunkt der Hauptfigur Ljalja zuordnen, und ein weiteres dem ihres »Ehemannes« Rebrov, mit dem sie in wilder Ehe lebt. Die drei Abschnitte sind durch zwei kurze Texte von einander getrennt, von denen der erste vom Standpunkt des Vaters Ljaljas aus, und der zweite von dem ihres Liebhabers Smoljanov erzählt wird. Diese fünf Teile der Erzählung werden von einem Rahmen umfaßt (Beginn und Schluß des Textes), der im wesentlichen aus der Perspektive Ljaljas geschrieben ist. Der Text *scheint* konventionell zu beginnen und zu enden.

I.

Moskauer Vorstadt 1970

1. Ljalja: Sommer 1951—1952
Rückblende (ab 1945)
2. Rebrov: Sommer 1951—1952
Rückblende (ab 1943/44)

Ljaljas Vater (Rückblende bis
vor die Revolution)

II.

1. Ljalja: Sommer 1952—Jan. '53
(Krise)
 2. Rebrov: Jan. '53—Feb. '53
Rückblenden
- Ljaljas Geliebter (Smoljanov)
Feb. '53 (Krise)

III.

1. Rebrov: 3.—5. März 1953
Rückblenden
2. Ljalja: 1970 Rückblenden
Moskauer Vorstadt 1970

Der äußere Rahmen ist so abgefaßt, daß zwischen Autoren- und Personenperspektive kaum zu unterscheiden ist. Es zeigt sich aber bei genauem Lesen, daß auch der Rahmen der Personenperspektive zuzuordnen ist. Sehen wir uns die ersten beiden Sätze des Rahmens an: »V te vremena, let vosemnadcat' nazad, na *etom meste* bylo očen' mnogo siréni. Tam, gde *sejčas* magazin 'Mjasa', želtel derevjannyj dačnyj zaborčik — vse bylo *tut dačnoe*,...« (S. 126). Nur die hervorgehobenen adverbialen Wendungen geben zu verstehen, daß es sich hier um eine Personenperspektive handelt, oder zumindest um die Perspektive eines Erzählers, der *innerhalb* der fiktiven Welt des Textes steht. Aus der weiteren Erzählung ergibt sich, daß dieser Rahmen aus der Perspektive Ljaljas gesehen ist.

Die Erzählsegmente, die Ljalja und Rebrov zugeordnet sind, werden durchwegs aus der Personenperspektive erzählt. Diese Personenperspektive wird nur zweimal unterbrochen, und zwar in jenen schon erwähnten kurzen Textsegmenten, die dem Vater Ljaljas, bzw. ihrem Geliebten Smoljanov zugeordnet sind. Beide beginnen aus der Autorenperspektive: »Do revolucii domik, gde žili Telepnovy, byl dačkoj — kakogo-nibud'...« (S. 157), bzw. »Planida Smoljanova, četyre goda

kruto nabiravšaja vysotu, vdrug zamedlila chod« (S. 198). Diese beiden so beginnenden Textsegmente besorgen die Funktion eines inneren Rahmens, durch den erst die Dreiteilung des Textes (s. obige Skizze) besorgt wird. Es ist verständlich, daß sie gleich dem äußeren Rahmen mit »quasi-objektiven« Sätzen eingeleitet werden, die sie als Rahmen markieren. Die hauptsächlich verwendeten Verfahren sind wieder *erlebte Rede, innerer Monolog und direkte Rede im Dialog*. Auch hier gibt es keine die Leserrezeption steuernde Wertung seitens des Autors oder einer Figur, deren Standpunkt dem der anderen Figur übergeordnet wäre. Es kommt vereinzelt zu Wertungen, die einander aber widersprechen können. So wird jede der drei handlungsbestimmenden Figuren Ljalja, Rebrov und Smoljanov unterschiedlich geschildert, je nachdem, aus wessen Perspektive die Schilderung erfolgt. Eine Nebenfigur wie der Poet Lazik wird z. B. auf S. 128 so beschrieben: »Lazik — poet, chromoj, poterjal nogu pod Leningradom, sočinjal pesenki i pel izumitel'no pod gitaru.« Auf S. 153 lesen wir von demselben Lazik: »[On uvidel rjedom s neju] chromogo poeta, znamenitogo tem, čto sočinjal pesenki dlja invalidov i slepcov, žalkoe sozdanie, mozgljaka, alkogolika...« Die erste Beschreibung geschieht aus der Perspektive Ljaljas, die zweite aus der Rebrows. Es liegt am Leser, die widersprüchlichen Bewertungen zu rezipieren und zueinander in Beziehung zu setzen.

Noch komplexer wird die Erzählung für den Leser und mutet geradezu modernistisch an, wenn die Darstellung aus der Personenperspektive in freie Assoziationen übergeht und der Leser mit einem »stream of consciousness« (»potok soznanija«) konfrontiert wird. Wenn dies wie in Trifonovs Kurzroman »Drugaja žizn'« (Das andere Leben) noch weiter kompliziert wird, indem innerhalb dieses Bewußtseinsstromes Perspektive und Standpunkt anderer Figuren mit hineingenommen werden, d. h. z. B. innerhalb eines Satzes der Standpunkt ein- oder mehrere Male wechselt und die Perspektiven sich überlagern, dann wird die Rezeption und Interpretation sehr erschwert. In »Drugaja žizn'« erwacht die Hauptfigur Olga Vladimirovna um 5.30 Uhr morgens an einem März/April Tag des Jahres 1973, bleibt aber bis zum Läuten des Weckers um 7.00 Uhr im Bett liegen. Im Halbschlaf wandert ihr Bewußtsein in Form freier Assoziationen zurück in die Vergangenheit. Die Geschichte ihrer unglücklichen Ehe wird so in Rückblenden wiedergegeben, wobei Olgas Erinnerung willkürlich mit der Zeit umgeht, bald nach vorne bald nach rückwärts ausgreift. Hier wird auf jeden konventionellen Rahmen verzichtet. Die Erzählung beginnt unvermittelt aus der Personenperspektive. Erst nach eineinhalb Seiten Text erfährt der

Leser überhaupt den Namen der Hauptfigur, als nämlich für einen Moment die Perspektive wechselt und vom Standpunkt der Schwiegermutter Olgas aus erzählt wird. Dieser Satz möge als Beispiel für den raschen Wechsel des Standpunktes und die Überlagerung der Perspektiven stehen: »Žit' vmeste bylo trudno, choteli raz'echat'sja i rasstat'sja navsegda, no uderživalo vot čto: starucha byla odinoka i rasstavšis' s vnučkoj, šestnadcatiletnej Irinkoj, obrekala sebja na umiranje sredi čužich ljudej (ee sestra i plemjannica na oč'en'-to zvali k sebe, da i Aleksandra Prokov'evna žit' by s nimi ne soglasilas'), a krome togo, Ol'ga Vasilevna dolžna byla ščitat'sja s dočer'ju, kotoraja babku ljubila i bez babki okazalas' by sovsem bez prizora« (S. 216). Hier überlagern sich die Perspektiven Olgas und ihrer Schwiegermutter, was dadurch kenntlich gemacht wird, daß der Name Olga Vasil'evna auftaucht und die in diesem Satzsegment wiedergegebene Meinung, »Olga müsse mit ihrer Tochter rechnen«, die Meinung von Aleksandra Prokov'evna wiedergibt. Weiters deutet die Koseform »babka« darauf hin, daß in dem Relativsatz der Standpunkt der Enkelin Irinka den Olgas überlagert. In dem letzten Teil des Satzes schwenkt die Perspektive zurück auf den Standpunkt Olgas. Die Personenperspektive, die in diesem Kurzroman vielleicht am konsequentesten durchgehalten ist, erschwert die Rezeption auch insofern, als die »Realien« auf der Raum- und Zeitebene verfremdet sind und nur bruchstückhaft bekannt werden. Ein Beispiel dafür: Der Text endet mit einer Vision — Olga geht mit ihrem bereits verstorbenen Mann im Wald außerhalb Moskaus spazieren: »Togda ona sprosila: 'A te den'gi, kotorye ty bral v kasse vzaimopomošč'i? Prišli posle smerti i trebujut den'gi nazad. Na čto ty potratil ich?'... On skazal: 'Ja ne potratil...'« (S. 354). Nur die wie zufällig eingeschobene Phrase »posle smerti« gibt dem Leser zu verstehen, daß der Spaziergang im Wald nur der Phantasie Olgas entsprungen ist. Diese Vision geht dann über in eine Erinnerung an einen tatsächlichen Spaziergang am Stadtrand von Moskau, als Olga und ihr Mann einen Kirchturm besteigen und von oben herab auf die Stadt blicken. Dann lesen wir: »ona mogla razgljadet' vysotnuju plastinu Gidroproekta nedaleko ot svoego doma, a on mog otyskat' tumannyj kolpak neboskreba na ploščadi Vosstanija, rjadom s kotorym žil« (S. 357). Dies kann nur heißen, daß sich Olga und ihr Mann schon vor seinem Tode getrennt hatten, — daß er in eine andere Wohnung gezogen war, obwohl sie einander weiter ab und zu trafen. Eine halbe Seite vorher wurde dies bereits angedeutet. Olga machte sich dort Gedanken über die Gesundheit ihres Mannes, der viel kränkelte. Wir lesen dazu: »I ona mučilas' ottogo, čto on bolel *vdali*«

(S. 356). Im Rückblick erweist sich dies als ein weiterer Hinweis auf die Trennung, die wohl vor nicht allzu langer Zeit vor dem Tod des Mannes stattgefunden haben muß und von Olga, wie anzunehmen ist, aus einem Schuldgefühl heraus von ihrem wachen Bewußtsein verdrängt wird. Es ist klar, daß bei einer Erzählform, die sich ganz am inneren Monolog orientiert und strikt die »Hier-Jetzt-Ich-Origo« einhält, jede Wertung äußerst problematisch wird und nur den jeweiligen Bewußtseinszustand der Person, von deren Standpunkt aus erzählt wird, wiedergibt.

Der Verzicht auf eine »objektive« Schilderung in der Prosa läßt sich auch an anderen Genren zeigen. Sehr aufschlußreich ist in dieser Hinsicht ein Drama des frühverstorbenen Autors Vampilov — »Utinaja ochota« —, das gegenwärtig im Moskauer Künstlertheater spielt. Der Erfolg dieses Stückes ist so groß, daß es bereits unter der jüngeren Generation sowjetischer Dramatiker Nachahmungen bzw. Fortsetzungen der Thematik dieses Stückes gibt.⁷

In einem Drama ist es nur unter Verwendung ganz bestimmter Konventionen und Verfahren möglich, das dramatische Geschehen vom Standpunkt und aus der Perspektive *einer* Figur darzustellen. In »Utinaja ochota« sehen wir die Hauptfigur Zilov (einer der neuerdings augenscheinlich beliebten »avtomobilnych familij«) am Telefon. Zilov führt mehrere Telefongespräche mit seinem Freund, dem Kellner Dima. Der Zuschauer hört allerdings nur die Rede Zilovs. Dann wird ein Beileidskranz hereingebracht. Es folgen mehrere Telefongespräche und ein Selbstmordversuch. Alles was sonst noch auf der Bühne dargestellt wird, besteht aus den Erinnerungen und Visionen Zilovs in Form von Rückblenden, wobei die Chronologie wiederum willkürlich zerrissen wird.

TEL. Gespräch

1 Tag nach »Skandal«

Beileidskranz

VISION: Frau und Geliebte

Vorgeschichte d. Kranzes

ERINNERUNGEN

»SKANDAL«

VISION: Frau und Geliebte

Einladung zum Totenmahl

SELBSTMORDVERSUCH

TEL. Gespräch

⁷ Siehe Literaturnaja gazeta vom 21. 2. 1979 (A. Smeljanskij: »Posle 'Utinoj ochoty'«).

Mittels einer Teilung der Bühne in mehrere offene Räume, von denen durch Scheinwerfer jeweils einer ins Licht gehoben wird, während die anderen im Dunkeln bleiben, wird der Erinnerungscharakter, das Irreale der Handlung betont. Auf diese Weise wird, wie in den erwähnten Prosatexten, die Gesamthandlung der Personenperspektive untergeordnet. Dies erinnert an das »Monodrama« Evreinovs aus der Zeit der russischen Moderne.

Die angeführten Texte wurden bisher in bezug auf den Erzählstandpunkt betrachtet. Er zeigte sich, daß in diesen zeitgenössischen Texten vorzüglich aus der Personenperspektive erzählt wird, wodurch es zu rein subjektiven Wertungen kommt. Die quasi-objektive Wertung vom Standpunkt eines übergeordneten Autors oder Erzählers, bzw. eines positiven Helden entfällt. Für viele dieser Texte gilt aber noch ein weiteres Merkmal — die sorgfältig ausgearbeitete, oft sehr formalisierte, manchmal auch recht komplexe Struktur, mittels der ein Verfremdungseffekt erreicht wird und die Handlung wie in »Utinaja ochota« mehr oder weniger scharf aus der Wirklichkeit herausgehoben wird.

Die Handhabung der Erzählperspektive zeigt, daß die Autoren der erwähnten Werke es vermeiden, auktoriale Wertungen zu geben. Zum Verfahren der Personenperspektive kommen noch vielfache Interferenzen auf der Zeitebene und die Verlagerung des Erzählten weg von der realen Ebene in die Erinnerung und den Traum. Die Anwendung der erlebten Rede, des inneren Monologs, der Technik des Bewußtseinsstroms führen zu einer verinnerlichten Prosa, die den Menschen als Individuum begreifen will. Es ist verständlich, wenn im Kontext des sowjetischen Literaturbetriebs dies bemerkt und kritisiert wird. Dafür einige konkrete Beispiele. So hat L. Jakimenko in *Voprosy literatury* 9/73 festgestellt: »Net posledovatel'nogo, neprimirimogo nraivstvennogo suda, est' poverchostnoe osuždenie« (S. 37). Oder im selben Heft als Teil eines redaktionellen Schlußwortes der Diskussion über moderne sowjetische Prosa: »Vospitatel'naja funkcija literatury rastvorjaetsja v ploskom bytopisatel'stve« (S. 100). Solche Stellungnahmen finden sich in der Kritik bis heute. Als Beispiel dafür sei aus einem Interview mit Tendrjakov zitiert, das in Nr. 16 der *Literaturnaja gazeta* vom 18. April 1979 abgedruckt ist. Hier wird eine Frage von V. Dudincev an Tendrjakov zitiert: »Goditsja li pisatelju byt' neopredelennym, sprjatat' svoju točku zrenija na to, a čem on pišet?« Und in der *Literaturnaja gazeta* vom 21. Februar 1979 lesen wir im bezug auf Vampilovs »Utinaja ochota«: »Cel' »Utinoj ochoty« ne byla jasna teatram ... ne byl jasn charakter

centralnogo geroja, točnee *avtorskoe otnošenje k centralnomu geroju* . . . »⁸ Obgleich die Autoren es vermeiden von sich aus Kommentare zu ihren Texten zu geben, ist die Intention nichtsdestoweniger klar ersichtlich. In Trifonovs Worten aus »Drugaja žizn'« »No kuda že my, bednye, rvemsja ponjat' drugich, kogda ne možem ponjat' sebja! Ponjat' sebja, bože moj, dlja načala!« (S. 353) (Was reißen wir uns Unglückliche darum, die anderen zu verstehen, wo wir doch uns selbst nicht verstehen können! Uns selbst verstehen, o Gott, für den Anfang wenigstens!)

Man könnte diese neue Prosa eine »Prosa der Innerlichkeit«, oder eine »Prosa der Verinnerlichung« nennen (mit einem literarhistorischen Seitenblick könnte man vielleicht auch von einer »neuen Empfindsamkeit« sprechen). Die Darstellungsmittel dieser neuen Prosa sind die Erzählung aus der Personenperspektive, die sich der erlebten Rede (*nesobstvennaja prjamaja reč'*), des inneren Monologs (*vnutrennaja reč'*), des Bewußtseinsstromes (*potok soznanija*) und der direkten Rede in Dialogen (*prjamaja reč'*) bedient, sowie zusätzlich Verfremdungseffekte durch die oft radikalen Verschiebungen und Überschneidungen auf der Zeitebene mit sich bringt. Personenperspektive und die geschickte Handhabung der Zeitebene eignen sich nicht nur gut für diese Thematik, sondern ermöglichen es dem Autor, auch den Zwängen des ideologischen Normensystems zu entgehen. Trifonov hat dies in einem Brief an Martin Walser auch deutlich ausgesprochen. Er schreibt dort: »Ich erinnere an Herzen: 'Wir sind nicht die Ärzte, wir sind der Schmerz.'«⁹

⁸ Hervorhebungen in beiden Zitaten vom Verfasser, R. N.

⁹ Martin Walser/Jurij Trifonov: »Wir sind nicht die Ärzte, wir sind der Schmerz. Ein Briefwechsel.« In: Sowjetliteratur heute (Hrsg. G. Lindemann), C. H. Beck, München 1979, S. 192 (Serie BSR 118).

POVZETEK

Na podlagi izbranih besedil, pretežno t.i. »bytovaje proze« (V. Tendrjakov: *Zatmenie*; Ju. Trifonov: *Moskovskie povesti — Obmen, Predvaritel'nye itogi, Dolgoe proščanie, Drugaja žizn'*; V. Rasputin: *Den'gi dlja Marii*; A. Vampilov: *Utinaja ochota*) naj bi bili ponazorjeni postopki pri oblikovanju besedila, pomembni za veliko modernih del sovjetske književnosti. Kot najbistvenejša razlika do književnosti 40-ih in 50-ih let našega stoletja se kaže prevlada perspektive oseb. V vseh navedenih besedilih se pripoveduje s stališča ene ali več oseb. Avtorska perspektiva se pri tem pojavlja, če sploh, le kot del okvira besedila (ali odlomka besedila). V najpreprostejšem primeru se pripoveduje s perspektive glavne osebe prvoosebno; pri tem je tipično, da se prvoosebni pripovedovalec dosledno drži svoje perspektive »tukaj-sedaj-jaz-vir« (Bühler). Tudi tam, kjer se — kot v Trifonovem *Dolgem poslavljanju* — pripoveduje tretjeosebno, prevladuje perspektiva osebe in se kaže v postopku »doživljenega govora«. Menjava perspektive v primeru večštevilne perspektive oseb večinoma sovпада s členitvijo besedila. Najdaljnosežnejša je uporaba perspektive oseb v Trifonovem delu *Drugo življenje*. Tu je odpadel tudi lažijobjektivni okvir. Pripovedovanje se odvija s perspektive glavne osebe, ki se ji v obliki prostih asociacij predoča njeno preteklo življenje. Pri tem je značilno, da se pripovedno stališče premenjuje pogosto, včasih tudi večkrat v eni sami povedi. Perspektiva glavne osebe je tako mestoma prekrita in zakrita s perspektivo drugih oseb.

Skoraj izključna uporaba perspektive oseb ima za posledico spremne pojave: V književnosti 40-ih in 50-ih let običajno vrednotenje pripovedovanega s strani avtorja (oz. s strani enega pripovedovalca ali »pozitivnega junaka«) odpade. Velja, kar je prikazano v W. Iserja *Pozivni strukturi besedil*: da namreč moderna literatura pri dejanjih vrednotenja umišljenih instanc stavi »nedoločnosti«, dopuščajoče različne konkretizacije. Sem gre tudi »odprti konec«, značilen za večino takih besedil. Tako se avtor odteguje pritiskom vneprej danega estetsko-etičnega sistema vrednot in norm.

Skoraj izključna uporaba perspektive oseb vodi tako k nesorazmerno visokemu deležu osvetlitev nazaj in spominov v pripovednem besedilu. Prava pripovedna sedanost se vidno krči (v Trifonovem *Drugem življenju*) je skrčena na obdobje poldruge ure!). Prihaja do večkratnih prekrivanj na časovni ravni, ker se pripovedno stališče spreminja tako hitro, da se zavest osebe, s katere perspektive se pripoveduje, asociativno poda enkrat daleč nazaj v preteklost, drugič pa se približa sedanosti.

S tega stališča je mogoče imeti novejšo sovjetsko književnost za »prozo ponotranjenja«, za »novo ponotranjenost«. Prikazovalni postopki, ki ji služijo, se pri tem navezujejo na zahodnoevropsko in rusko književnost 20-ih let.

KOROŠKA TEMATIKA V DRAMATIČNEM USTVARJANJU JAKA ŠPICARJA

Jaka Špicar, Korošec po rodu, je napisal nad 80 iger za ljudske odre, med njimi nekaj dram, ki posegajo prostorsko in idejno v koroško območje. Najbolj znana je njegova nešteto krat uprizorjena igra Miklova Zala.

Jaka Špicar, of Carinthian origin, wrote over 80 popular plays, among them a few specifically concerned with the life and thought in Carinthia. Most well-known among these is *Miklova Zala*, which has been staged and played again and again.

Dvoje gibal me je napotilo k temu, da sem si za temo referata v okviru tega ljubljansko-celovškega znanstvenega simpozija izbral prav koroškega avtorja in njegovo koroško ljudsko dramatiko.

Prvič se mi zdi prav, da postavimo koroško problematiko in tematiko enakovredno in integrativno v vseslovenski okvir, čeprav je generalna linija tega srečanja središnji Simon Jenko, drugič pa prav naša koroško-slovenska kulturnost močno živi iz ljudskih odrskih tradicij čitalniškega kova v najboljšem pomenu besede.

Med mitične podobe koroških Slovencev, ki jih je izoblikovala njih dostikrat neizprosna in trda zgodovina, sodita prav gotovo Miklova Zala in Kralj Matjaž. Ni naključje, da sta obe podobi priči skorajda iracionalne vere v tvorno moč domovine in domovanja.

Prav tako ni naključje, da je Jaka Špicar, ki sodi med najplodnejše slovenske ljudske pisatelje in jih v marsičem tudi presega, zlil prav ta dva lika slovenske koroške mitologije v odrski deli že v zgodnji fazi svojega delovanja.

V podarjen izvod knjige Drabosenjak je Jaka Špicar leta 1941, v groznem jutranjem svitu najtemnejšega obdobja slovenske zgodovine, zapisal tele verze:

Tam, kjer se ta zgodba odigrava,
v težkih sanjah spi očaj naš, Korotan.
Zvon od Gospe Svete pritrkava,
kliče Zilo, Rož, Podjuno v novi dan.
Že zlaté se skalnati vrhovi,
ptički alelujo svojo žvrgolé,
v cvetju se odevajo grobovi,
žalost, noč, trpljenje, strah in smrt beže.
Vstani, mladi rod! Na plan, na plan!
Stori, da se prebudi naš Korotan!

V takih kritičnih in odločilnih trenutkih zgodovine usmerja Jaka Špicar svojo tvorno moč na Koroško, kjer je samevala v poslavljalajočem se 19. stoletju, ki je časovni okvir dramatikovega rojstva, med Dobračem in Baškim jezerom rodna vas Skočidol. Kaj čuda, da je v njegovem bogatem delu toliko bolečine, porojene iz bridkega spoznanja asimilacije; prav tako prilagodljivost opisuje v časopisu *Jutro* 27. 12. 1936 takole:

»Štirideset let! In danes bo stopil v isti cerkvi pred isti oltar prijatelj, gospod Tomaž, zapel bo Glorio in excelsis in na koru bodo odgovarjali glasovi slovenskih fantov in mož. Ko pa se bo narod vračal domov, bomo med mladino čuli le nemško govorico. Stari stebri počasi padajo, v grob legajo slovenske matere in ob Dravi stoji majka Slavija in trepeče za svojo deco in rodno zemljo. Blizu je čas, ko bo prekoračila Dravo in stopila na vrh Karavank. In ko se bo izpraznila skočidolska cerkev in bo na vasi ugasnila zadnja luč, takrat bo za naše oči nevidno in za naša ušesa neslišno oživila v njej in okrog nje. Pred oltarjem bo stal gospod Anton, na koru bo zabučalo, zlata jabolka na jelkah se bodo zasvetila v bajni svetlobi, stari Motelj bo prinesel kondilnico in skozi množico pojde dih: »Mir ljudem na zemlji! Mi ga že imamo!« in tudi moja mati, ki počiva tik vhoda, bo šepetala v svoji klopi pod banderom na desni strani: »Daj mir onemu, ki sem ga najbolj ljubila, jaz ga imam!«

Kam se je napotila ta otroško-božična blaženost s priokusom tipične karantanske usode? Ko se mnogo kasneje, tedaj že zdavnaj upokojeni ravnatelj radovljiške posojilnice Jaka Špicar spominja v pismu z dne 3. 3. 1953, naslovljenem na društvo slovenskih književnikov v Ljubljani, svoje življenjske poti, zveni to takole:

»Rojen sem kot sin kmečkih starišev 27. 10. 1884 v Skočidolu na Koroškem, kjer sem posejal ljudsko šolo. Po par razredih gimnazije v Celovcu in Beljaku sem skušal dobiti kako primerno službo, ki pa je zame — zavednega Slovenca — ni bilo. Med tem, ko sem bil doma, sem s pomočjo narodnega buditelja, Antona Gabrona, ustanovil izobraževalno društvo »Sloga« v Podravljah, ki je imelo svoj tamburaški zbor in igralsko družino, ki je uprizorila leta 1905 moji prvi dve enodejanki: To društvo obstoji še danes in mu je predsednik moj tast, 83-letni Urban Heber, ki je skusil v Hesselbergu in Weissenburgu hitlerjevsko izselitev in internacijo baš radi tega predsednikovanja in tudi radi mene: »Sein Schwiegersohn hat die Fäden bis nach Moskau gesponnen«.

Leta 1905 sem se za dva meseca preselil v Ljubljano, v maju 1906 pa v Radovljico kot praktikant pri Posojilnici, ki je imela tudi podružnico na Jesenicah, kamor so me kot njenega voditelja premestili isto leto v jeseni.

Tu je že leto prej ustanovil, danes že pokojni prof. dr. Janko Pretnar, takrat visokošolec, sokolski oder, ki ga je otvoril z »Rokovnjači«. Skromen je bil ta oder. Na lesenih stolicah so bile položene deske, dve skrajno primitivni sceni, okoren zastor in velika petrolejka. Ali mi smo viseli na njem z vso svojo dušo in bolelo nas je, ko smo ga morali od časa do časa podreti in zložiti v šupo, ker

je gostilničar pri Jelenu na Savi potreboval dvorano za ples. Tu se je pričelo moje delovanje. Iz tega odra se je na mojo pobudo izcimilo samostojno Gledališko društvo, ki sem mu bil ves čas obstoja predsednik in vodja gledaliških predstav. To društvo me je izvolilo leta 1912 častnim članom. Ko je med prvo svetovno vojno vse kulturno delo zamrlo in je v ljubljanskem gledališču igral kino ob Pugljevi klavirski spremljavi, je naš oder še deloval, kar je dalo Otonu Župančiču povod, da je napisal značilne besede: »Kultura se je preselila na Jesenice«. Naše gledališke predstave so privlačevale obiskovalce z vse Gorenjske in s Koroškega je včasih prišlo kar po pol vlaka ljudi, posebno, kadar smo igrali »Miklovo Zalo«, Meškove »Na smrt obsojene« in drugo tako. Odru so pripadali po ogromni večini tovarniški delavci in dekleta in žene iz delavskih krogov. Vršila so se tudi gostovanja, tako npr. Dragutinovičeve iz Trsta v vlogi Katjuše v »Vstajenju«.

Med vojno, v avgustu 1914, sem prevzel poleg podružnice tudi centralo, Posojilnico v Radovljici, pa sem do konca vojne še deloval pri jeseniškem odru, kjer smo jeseni 1918 proslavili z mojo »Damjanko« svobodo in ustanovitev Jugoslavije. Govekar me je povabil, naj pride moja igralska družina s to igro gostovat v Ljubljano, česar pa nismo mogli, ker je bilo preveč sodelujočih, ki niso mogli dobiti v tovarni dopusta. Stalno sem se preselil v Radovljico po vojni, kjer smo takoj ustanovili skromen oder, ki se je razvil posebno od leta 1920 dalje, ko smo v novem Sokolskem domu dobili lepe prostore in za takratne čase kar nekako moderen oder, ki smo ga otvorili z mojo simbolično igro »K luči!«, ki je vzdignila sicer pri klerikalcih dokaj prahu, ali dokumentirala je naše stališče po svobodi in enakosti. Ta oder se je razvil v mogočno kulturno institucijo in stal skozi pod mojim vodstvom deset let, pri čemer me je neumorno podpirala moja žena. Kakor smo prej imeli obisk z vse Gorenjske na Jesenicah, tako sedaj v Radovljici. Žal, Korošcev ni bilo več, ker nas je ločila državna meja. K raznim slovenskim, domačim igram so prihajali avtorji, med njimi Oton Župančič s Francem Albrehtom in ženama pri »Veroniki Deseniški«, Golia pri »Peterčkovih poslednjih sanjah«, Remec pri »Zakletem gradu« itd. Manici Komanovi smo odprli pot na odre s krstno predstavo njene igre »Prisega o polnoči«, ki so jo posetile napredne žene iz Ljubljane v lepem številu. Tudi gostovanja niso manjkala. Mira Danilova kot Jacinta v »Pohujšanju«. Tu je le kaj malega navedenega. Nastala bi knjiga, če bi popisal kaj več.

Treba je omeniti, da tako v Radovljici kakor na Jesenicah ni bil nobeden sodelujočih plačan. Vsi smo delali iz ljubezni do stvari in smo v Radovljici toliko zaslužili, da smo v desetih letih poplačali dolgove za zidavo in opremo Sokolskega doma.

Poleg tega sem bil predsednikov namestnik in dramski referent pri Zvezi kulturnih društev in vršil funkciji brezplačno. Ne zamerite mi, da pripomnim še to, da za moje igre ni plačalo niti eno društvo honorarja. Nič za to! Imel sem lepo eksistenco kot ravnatelj Posojilnice in mi je bil najlepši honorar uspeh, ki sem ga imel s svojim delom in s svojimi igrami med našim ljudstvom. Mnogo jih je, ki me srečavajo in se z radostjo in priznanjem spominjajo časov, ko so hodili k našim predstavam in to mi daje zavest, da sem delal prav.

Da je moje delo bodlo klerikalce v oči, je jasno, ker sem izbiral in pisal za oder v pretežni večini stvari s protiklerikalno tendenco. Tudi moja predavanja in govori, ki sem jih imel kot župni starešina in sokolski prosvetar, so bili tako usmerjeni. Že veroučitelj na kranjski gimnaziji, Vacelj, je hotel napraviti veliko

afero radi mojega predavanja o veri, ki sem ga imel na gimnaziji, pa ga je pobrala prej smrt, predno se je stvar na širše razvila. Kot zasebnemu nameščencu mi Natlačen ni mogel do živega, ali naročil je srenskemu načelniku v Radovljici in policijskemu komisarju, zloglasnemu Polaku na Bledu, naj imata moje govore pod nadzorstvom in naj me ovadita, kadar bo prilika. To se je zgodilo, ko sem na javnem zboru na prostem v svojem govoru med drugim dejal: Naši sovražniki so oni, ki bi najraje napravili iz Slovenije papeško provinco. Ali jaz vam rečem, Rim je naš sovražnik, pa naj bo to Kvirinal ali Vatikan. Radi tega sem bil po zakonu o zaščiti države obsojen na denarno kazen. S Polakom pa sva imela proces, ki se je vlekel dve leti in v katerem je on propadel. Sodnijski spis je na razpolago.

Prišla je druga svetovna vojna in ko še ni bilo nobenega vojaka v Radovljici, me je prvega napadel Gestapo in napravil pri meni preiskavo. Ker niso mogli dobiti kaj kompromitujočega, me tisti večer niso zaprli, pač pa so nameravali priti pome drugi ali tretji dan. Ker sem bil bolan, me je zdravnik takoj dal zapeljati v Šlajmerjev dom v Ljubljano, ker sem po par operacijah ostal do konca julija 1941. Moja dva sinova, uslužbenca pri tovarni na Jesenicah, so takoj zaprli in jih z družinama izselili v Srbijo, žena pa je dobila dovoljenje, da je prišla septembra k meni v Ljubljano, kjer sva dobila 1. 11. 1941 stanovanje. Februarja 1942 so me zaprli Italijani, ki pa so me radi ponovne bolezni oddali na jetniški oddelek v bolnico. Posledice raznih medicinskih procedur, ki sem jih prestal, nosim še danes. Od tu sem največ po posredovanju dr. Mahkote, med drugimi kot neozdravljiv prišel julija 1942 na prosto. Septembra istega leta je nevarno zbolela moja žena in so jo z operacijami in skrbno nego v Šlajmerjevem domu komaj rešili smrti. Prišla je kot rekonvalescentka iz sanatorija februarja 1943. Kako sva živela pri 700 lirah invalidnine, ki sem jo dobival in od katere sem plačeval stanarine 360 lir, je jasno. Bilo je stradanje v mrzlih prostorih, ali vzlic temu sem takrat napisal »Nmaj čez izaro« in »Cesarski ukaz«.

Med vojno sva bila povezana s Tonetom Čufarjem, dokler ni padel. Ko je prišla svoboda, sem se na povabilo vključil poleg drugega sodelovanja s predavanji v pevski zbor VIII. gimnazije in imel tudi v drugih organizacijah predavanja o Koroški, kakor mi je naročil takratni sekretar IOOF, Primožič-Marko. Sodeloval sem tudi na Koroškem pri predstavi »Miklova Zala na zgodovinskih tleh« leta 1951.

Lani se je pričel organizirati Gledališki muzej, ki sem mu izročil 77 slik raznih naših predstav in nekaj fotografij poslopij na Koroškem, kjer so že pred 50 leti gojili dramatiko (Podravje, Brnca), ki sem jih napravil tam lansko poletje. To sem dal na razpolago brezplačno.

Bogato delo torej, ki ga je izvršil Jaka Špicar.

Med najpomembnejša, najpogostejše in najuspešnejše uprizorjena dela sodijo prav gotovo igre, ki so kakorkoli povezane s koroško problematiko. Lahko zatrdimo, da jih je avtor pisal s svojo srčno krvjo. Naj jih najprej kronološko naštejemo: 1906 Miklova Zala — narodna igra v štirih dejanjih; po Sketovi povesti 1909 Kralj Matjaž; predigra, 3 dejanja, poigra. 1910 Razdor; tragedija slovenskega naroda na Koroškem v štirih dejanjih. 1931

V Korotan!; mladinski prizor. 1933 Bilštanj in Reberca; romantična igra v 5 dejanjih. 15. stoletje. 1934 Drabosenjak; narodna igra v 5 dejanjih. 1935 Osojski spokornik; slušna igra za radio. 1942 Cesarski ukaz; ljudska zgodba v 5 dejanjih s prologom in predigro — spisal v težkih časih vsestranske preizkušnje. 1942 Nnav čez izaro...; ljudska igra s petjem v 5 dejanjih. 1943 Zlato iz Jepe ali Loški gospod; ljudska igra v 5 dejanjih. 1951 Pod bičem; slika o izseljevanju na Koroškem. — Poleg tega je Jaka Špicar, zlasti po letu 1950, marljivo sodeloval pri slovenskih oddajah celovškega radia in črpal svoje prispevke predvsem iz koroške zgodovine in folklore. Prav tako so številni Špicarjevi prispevki za razne časopise in revije od clevelandskega Proletarca do revij na Koroškem in v Sloveniji.

V tem kratkem pregledu zaradi skopo odmerjenega časa ne bom mogel prikazati vseh iger, vendar sem izbral nekaj tipičnih, ki dobro ponazarjajo Špicarjevo narodnoobrambno in kulturnoosveščevalno težnjo.

Seveda spada sem predvsem in v prvi vrsti *Miklova Zala*, kajti ta drama ni samo najbolj igrana igra ob bregovih Zile in Drave, ampak je koroškemu Slovencu postala tudi neke vrste religija v pravem pomenu besede. V posebnem pojasnilu iz leta 1961 nam daje avtor idejno in faktično genealogijo Miklove Zale, pri čemer je zanimiva tudi zgodba o nastanku Sketove povesti:

»Povest o Miklovi Zali je menda bila že v starih časih najbolj znana med koroškimi Slovenci in je šla med narodom od ust do ust. To je bil povod, da je Šimen Janežič, ki je bil doma iz šentjakobske fare, profesorju dr. Jakobu Sketu nasvetoval in prigovarjal, naj spiše povest s to snovjo. Na odborovi seji Družbe sv. Mohorja v Celovcu dne 6. julija 1882 je tajnik, Lambert Einspieler, nasvetoval, naj se razpiše darilo 200 goldinarjev za obširnejšo, izvirno povest, ki ne sme obsegati več kakor pet tiskanih pol. Snov naj se ozira na domače življenje — tendenca naj bode npravno poučljiva. Rokopisi naj se predložijo od 1. majnika 1883. Za to nagrado so tekmovali povesti: »Dora«, Pavline Pajkove, »Valhunov zet« (neznanega pisatelja), »Mladi gospodar«, Vencija Šajnoviča, in »Miklova Zala« dr. Jakoba Sketa. Na seji dne 10. julija 1883 so presojevalci dr. Nemec, dr. Cigoj, Andrej Aljančič in Šimen Janežič prisodili nagrado Sketovi povesti »Miklova Zala«. Naslednje leto 1884 je Sketova povest izšla v 38. zvezku Slovenskih Večernic. Druga izdaja je izšla leta 1899, tretja 1906, četrta 1912, peta 1921 na Prevaljah, šesta 1940 v Celju. Razen teh izdaj je povest leta 1946 izdal tudi klub koroških Slovencev v Ljubljani z uvodno besedo Prežihovega Voranca. Takoj drugo leto po prvi izdaji leta 1885 je z dovoljenjem Družbe sv. Mohorja prevedel povest v češčino V. Ševčík, ki je bil kaplan v Lukach na Morave v Ichlavy. Ko je Sket v Kresu na strani 488, poročal o češkem prevodu, je dostavil: »Nadejamo se, da ne bode na Češkem č. g. Ševčíka, prevoditelja Miklove Zale, zadelo isto očitiranje kakor pisatelja samega na Slovenskem, saj je g. Ševčík sam duhovnik in on ve, mislimo tudi, kakšno berilo puhujšuje mladino, in Mi-

klove Zale ni smatral on kot tako pohujšljivo knjigo in sedaj se tolažimo tudi mi z mislijo, da ni bilo opravičeno, kar so nekateri pri nas oponašali imenovanje povesti«. Knjigo so ljudje požirali. Šajnik pripoveduje (KMD 1913, str. 67): »Spominjam se, da so moja mati, ko sem jih obiskal leta 1885 pravili, da še ne vedo nobene Mohorjeve knjige, ki bi jo bili brali s tako slastjo, in da so jo morali posoditi petkrat znankam in znancem, ki niso bili vpisani med Mohorjeve ude. Zvedel sem še od drugod, da je romala knjiga po kmetih iz roke v roko. Res prava ljudska knjiga, kakoršnih je malo«. Sentjakobska občina je Sketa v priznanje, da je proslavil njeno ožjo domovino, imenovala za častnega občana.

Nekega dne leta 1906 nas je sedelo nekaj takih skupaj, ki smo se bavili z diletantskimi igrami. Uprizarjali smo Govekarjeve dramatizacije in drugo, kar je pač bilo na razpolago. Nekdo je sprožil misel, kaj bi bilo z dramatizacijo Miklove Zale. Ta misel mi ni dala miru in sem vedno razmišljal o njej. Končno sem se obrnil na pisatelja dr. Sketa in ga prosil za dovoljenje, da bi smel dramatizirati njegovo povest, kar mi je takoj dovolil.

Zanimivo je, da v tako zvani »Informaciji«, rokopisu z dne 12. oktobra 1909, nastalem kmalu po dramatizaciji, Jaka Špicar omenja, da je šele potem, ko je bila 1. dramatizacija končana, zanjo izposloval dovoljenje pri dr. Sketu. Ta prvotna verzija je verjetnejša, ker je nastala neposredno po nastanku igre. — Jaka Špicar v svojem zgodovinskem prikazu iz leta 1961 nadaljuje:

»Spravil sem se takoj na delo in napisal igro v petih dejanjih z upoštevanjem koroških narodnih običajev, osobito pri ženitovanju, kjer pride na gostijo tudi domači župnik in besednik, kjer »ukradejo« rjušnico in delijo svatom klobase in zelje itd. Igro sem poslal Sketu, ki mi jo je vrnil s kratko kritiko na dopisnici 3. julija 1907. Na to sem jo poslal Antonu Ekarju, uredniku Edinosti v Trst, ki mi jo pa je osebno vrnil šele leta 1908 z mnogimi pripombami in nasveti. Treba je tedaj bilo ponovno vzeti stvar v roke in tako je nastal drugi rokopis poleti 1908. Ta rokopis sem dal takoj prepisati in ga potem poslal ravnateljstvu slovenskega gledališča v Ljubljani, ki pa so mi ga z motivizacijo vrnili, da igra v tem stanju ni pripravna za ljubljanski oder in naj se poskusi prej na kakem malem odru.

Nisem ničesar popravljaj in imel v mislih samo uprizoritev. Na Jesenicah, kjer sem bil nameščen kot poslovodja podružnice radovljiške Posojilnice, je imel Sokol za tiste čase primeren oder in primerno število dobrih igralcev, smo torej 28. februarja 1909 prvič uprizorili mojo dramatizacijo Miklove Zale.

Dvorana je bila nabito polna vzlic temu, da je snežilo že od predvečera dalje. Predstavo sta posetili tudi moja sedanja žena (devetnajstletna) s svojo staro materjo s Koroškega. Vlak je prišel radi velikega snega šele ob desetih zvečer na Jesenice, namesto ob šestih. Bil je velik uspeh, smo se pa tudi vsestransko potrudili, da smo prišli do njega. Režijo je vodil Danilo, po čigar posredovanju nam je garderobo posodilo slov. gledališče v Ljubljani. Igra se je na tem odru še parkrat ponovila. Takoj za nami jo je igralo Gasilsko društvo v Stari Loki. Ko smo igro ponavljali mi na Jesenicah in to popoldne, smo imeli obisk z vse Gorenjske in tudi polovica vlaka je prišlo obiska s Koroškega. Igra

je šla hitro po naših odrih in so jo igrali skoro povsod, kjer so imeli oder. Deželno gledališče v Ljubljani je na velikonočni ponedeljek 28. marca 1910 prvič uprizorilo mojo dramatizacijo z godbo in petjem po Beniškovi kompoziciji. To predstavo je režiral spet Danilo, ki pa je zanjo iz mojega besedila napravil tako, da so se naši igralci, ki so jo prišli iz Jesenic gledat v Ljubljano, zgražali nad tako potvorbo.«

Bogata je zgodovina ranih uprizoritev Špicarjeve Miklove Zale. Po prvih predstavah na Jesenicah je kmalu sledila prva koroška uprizoritev, namreč 21. 5. 1911 v dvorani tedanjega hotela Trabesinger. Organizator: Slovensko krščansko-socialno delavsko društvo. 1912 sledita uprizoritvi v Globasnici in Žitari vasi, poprej (1910) pa že na Brnci pri Prangarju in v Podravljah. Na pobudo kulturnika dr. Zdravka Zwitterja so igro leta 1924 prvič uprizorili Šentjakobčani, kjer je Miklova Zala doma. 1932 so Šentjakobčani na pobudo upravnika Slovenskega narodnega gledališča Otona Župančiča s svojim ansamblom nastopili celo v Ljubljani. Sledilo je nešteto uprizoritev; doslej zadnjo je režiral župnik Sticker s šentjakobskimi igralci v letu 1978. Kljub nekaterim dramaturškim in idejnim hibam igre — deloma epsko dolga in ponekod antisemitska kot tudi Sketova povest — velja v polni meri sodba, ki jo je zapisal Prežihov Voranc v prvo povojno izdajo Sketove povesti:

»Naše slovensko koroško ljudstvo si je v njeni podobi ustvarilo lik plemenitosti, ljubezni in zvestobe do domačih ljudi in do rodne zemlje. V njeno podobo je naše koroško ljudstvo vložilo vse tiste občutke, želje in hrepenenje, ki je njega samega navdajalo do svoje lepe, male domovine. Od takrat je Miklova Zala simbol vseh koroških Slovencev do današnjih dni. Miklova Zala je večna, živa vera koroških Slovencev v pravico, v zvestobo, v ljubezen do domovine in končno vstajenje...«

Kralj Matjaž, časovno nastala neposredno po Miklovi Zali, še bolj posega v središče koroške mitologije. 1909 nastala, 12. nov. 1911 uprizorjena v Slovenskem deželnem gledališču v Ljubljani v režiji Hinka Nučiča, nam igra z alegorijami, kot so Gorobran, Usoda, Pravica, Kres, Bes in Sreča utira pot do tiste rože pomoči, ki jo je pustila vzrasti Usoda. »Vsako kresno noč pa bo dana enemu izmed umrljivih prilika, da pride po rožo in si ženo opomore v sleherni stiski.«

Kajpada dobi Mihec rožo za svojo bolno mamico, po ovinkih seveda šele in težavah. — V poigri je narod osvobojen, Bes premagan, Vojska zmagovita. Vmes zadonijo verzi iz Gregorčičeve balade V pepelnični noči. Ortoepska posebnost ob robu: beseda kralj se rima z besedo svetel; smotorej še v predžupančičevski dobi elkanja.

V 15. stoletje, v čas kmečkih uporov, sega drama *Bilštanj in Reberca*, romantična igra v 5 dejanjih, kakor dodaja avtor. — Leta 1933 je uredništvo koroškega Slovenca naprosilo Jaka Špicarja, naj dramatizira »Reberčana« dr. Ožbolta Ilavnika, z izrecnim dostavkom, naj bo konec srečen. Manfred in Manica naj se dobita. Avtor je želji ustregel. Na Koroškem je bila uprizorjena pod naslovom *Zadnji vitez Reberčan*. — V nekem pismu z dne 6. 6. 1951, naslovljenem na celovško uredništvo revije *Svoboda*, ki ga je revija tudi objavila, polemizira avtor Špicar proti mnenju recenzenta dr. Toneta Buteja. Recenzent je namreč bil zapisal tole:

»Slednji vitez Reberčan« je zgodovinska povest iz 15. stoletja pisateljeve rojstne vasi in okolice. S svojim prijetnim, našemu kmečkemu ljudstvu v srce segajočim pripovedovanjem, pritegne v krog dogodkov vso ostalo gornjo Podjuno južno od Drave — od belega dobrloveškega klostra do samotnih Mohlič — z njenim biserom, Klopinski jezerom, v sredi in še več. Menda ni kraja v tem delu Podjune, ki bi ostal neomenjen v povesti. Povest je izhajala najprej kot podlistek v »Koroškem Slovencu« in ker je izzvala veliko navdušenje med koroškimi rojaki, jo je leta 1927 izdalo »Politično in gospodarsko društvo za Slovence na Koroškem v Celovcu«. Tiskana je bila na Dunaju.

Ker pa je vzbudila njena bogata dramatična vsebina tudi zanimanje koroških igralskih krogov, ki so se obrnili na pisatelja s prošnjo, da bi se priredila kot igra, jo je dramatiziral leta 1934 prav tako koroški rojak iz Roža, Jaka Špicar. Odslej si je v letih do druge svetovne vojne hitro osvojila srca vseh Slovencev ne glede na njihovo narodno zavednost in strankarsko pripadnost od Št. Vida v Podjuni do Globasnice in tja do visokih Apač.«

In nekoliko kasneje:

»Dramatizatorju se ni treba krčevito držati besedila povesti, ki jo priredi za igro. Brez dvoma lahko postavi ta ali oni dogodek bolj v ospredje ali pa ga popolnoma spremeni, če to smatra za potrebno, kakor na primer smrt Manfreda in Manice (v povesti) v njuno poroko (v igri).

Ako pa je ta sprememba mogoča (smrt Manfreda in Manice v poroko), tedaj bi gotovo mogla priti do izraza tudi upornost trpinčenih slovenskih podložnikov proti roparskim vitezom, četudi povest o tem ničesar ne omenja.«

Jaka Špicar je v omenjenem dopisu, ki ga je objavila »Svoboda« v št. 5/6 leta 1951, takole objasn timer namere, ki jih je imel z igro:

»Uredništvo Koroškega Slovenca me je imenom koroških rojakov s pismom z dne 19. septembra 1933 naprosilo, naj dramatiziram Ožbejevega »Reberčana«, ker bo s tem ustrezno koroškim kulturnim organizacijam. Stavljena pa je bila želja, naj napravim igro tako, da ne bo žalostnega konca, kakor je v povesti, ampak srečen zaključek, da se Manfred in Manica najdeta, oziroma dobita. Spravil sem se takoj na delo in 26. novembra 1933 sem igro poslal uredništvu v Celovec.«

In nadalje:

»Jasno, da poročevalec pogreša danes tako modernih puntov, ki naj bi dali igri drugo vsebinsko smer. Ali jaz gledam na to drugače. Vsi kmečki punti, nemški in naši, so končali kot tragedija. Ljudstvo, katerega glas je edino odločilen, pa posebno zdaj po vojni, žalost na odru in v literaturi odklanja. Od vseh strani slišim glasove »Mi smo vojne siti, dajte nam kaj za razvedrilo in oddih«. Saj je najboljši dokaz za to baš »Reberčan«, ko so naši rojaki prosili, naj iz njega napravim srečen konec. Jaz sem pri dramatizaciji hotel biti štedljiv glede scenarije, kostumov in vsega, kar dela našim diletantom težkoče, ni pa rečeno, da ne bi mogel napisati igre z vsem mogočim razkošjem, če se ne bi bil oziral baš na to okolnost.

V prikazani polemiki pride do jasnega izraza vedno spet načeta problematika koroškega ljudskega odra. Igre, ki jih ljudstvo želi, naj so vedrega značaja, ostaja pa vprašanje, če sme to biti vodilo pobudnikov in režiserjev uprizoritev na ljudskih odrih. Ali se ni nekaj podobnega dogajalo desetletja poprej na ljubljanskem odru, ko je Fran Govekar želel uprizarjati le take igre, ki so ljudstvu blizu?

V svojem pojasnilu k igri Zadnji vitez Reberčan našteva Jaka Špicar tudi svoje ostale koroške igre. Najprej omenja *Cesarski ukaz* — igra obravnava kapeljski punt, ko je šlo za Marijino obleko v Trnju za časa Jožefa II. Gre za »ljudsko zgodbo«, kakor jo avtor sam imenuje, v petih dejanjih s prologom in predigro. Spisana pa je bila »v težkih časih vsestranske preizkušnje«, v jesenskih mesecih leta 1942.

Jaka Špicar se je pred pisanjem igre pripravil nanjo s temeljitim študijem obsežne zgodovinske literature. Zlasti omenja tele knjige: Stefan Singer, *Kultur- und Kirchengeschichte des Jauntales*; P. R. Čebulj, *Janzenizem na Slovenskem in frančiškani*; Dr. Josip Gruden, *Zgodovina slovenskega naroda*; Josip Mravljak, *Kmečki stan do jožefinskih reform* idr. V škofijskem arhivu v Ljubljani je še posebno temeljito študiral uredbe Jožefa II.

V igri gre za uredbo z dne 9. 2. 1784, da mora biti iz cerkvá odstranjen ves nepotreben okit, zahvalne table romarjev, darovi, tudi razkošen Marijin plašč. — V igri je jasna tendenca, da je bodočnost le v sodobnem, liberalnem gledanju na svet. Mladi, napredni kaplan Janez Tofan to nedvoumno izreče: »Zdi se mi, da stojimo na pragu svobode duha in vstajenja človekovih pravic. Da se ne bo bohotil samo plemič in bogataš, ampak tudi naš oratar in ponižani delavec bosta našla mesto na soncu.« Ta kulturna svoboda preveva celotno igro. Japelj in Kumerdej sta postavljena kot močna simbola tega novega sija.

S še večjo prizadevnostjo se je Jaka Špicar lotil študija zgodovinskih virov za igro *Loški gospod ali Zlato iz Jepe*. Gre za ljudsko igro v 5 dejanjih, nastalo ob začetku leta 1943. Študij virov pa sega, kakor sem razbral iz avtorjevih osebnih beležk, nazaj vsaj do leta 1937. Jaka Špicar je študiral vrsto razprav o cerkveni in posvetni zgodovini 18. stoletja, Singerjevo knjigo Kultur- und Kirchengeschichte des oberen Rosentales, Cefarinovo knjigo Kärnten und die Freimaurerei, pregledal je zapiske v mrtvaških matrikah loške župnije ter beležke loškega župnika dr. Josipa Ogrisa.

V ospredju drame stoji loški župnik Janez Lajčahar. Doma iz Kotmare vasi, rojen ok. leta 1716 ali 1717, dobi kot rožeški kaplan nalog, da ustanovi loško faro. Kot župnika ga inštalirajo 18. 10. 1752. Med 1753 in 1762 nastane nova cerkev; ker gre pri zidavi cerkve in pokopališkega zidu za izredne izdatke, župniku ljudstvo kmalu pripisuje zvezo s hudičem, ki da mu daje denar. Z Lajčaharjevim življenjem se spoji kaj kmalu legenda o nekem Italijanu iz Vidma, ki da nabira v Jopi zlato. Pastirica, ki to vidi, izda tajnost gospodarju Ižniku, ki nato Italijana prisili, da mu izda skrivni vrelec bogastva. Ta Ižnik se je spojil v ljudski fantaziji z Lajčaharjem. Dukati, ki jih dobi za zlato v Italiji, mu dovoljujejo brezhibno zidavo cerkve. V to obskurno zgodbo so vpletene še srednjeveške predstave o alkimiji, in Lajčahar sam je napisal knjigo o kemiji; rokopis bi moral biti po Špicarjevi informaciji v celovškem muzeju. Te trditve nisem mogel preveriti.

Naj bo v tem sklopu omenjena še docela domačijska igra *Nmav čez izaro*. Gre za ljudsko igro s petjem v 5 dejanjih. Dogajanje se vrši okrog leta 1870 v Bačah ob Baškem jezeru. Neki tujec, ki ga ljudje spoznajo kot Štefana, pastirja, ki je odšel v mladih letih v tujino, se vrne v jeseni življenja v domačo vas. V igro so vpletene številne slovenske pesmi. O nastanku igre nam avtor pripoveduje tole:

»Tako sem v mrzli sobi in pod muziko krulečega želodca dne 31. 11. 1942 začel pisati »Nmav čez izaro«. Delo mi je vrelo iz duše tako lahko, kakor da mi ga kdo narekuje in 11. 12. 1942 je bila igra nared. Sam se čudim, da je šlo tako hitro. Ko sem igro prinesel težko bolni ženi v Slajmerjev dom, jo je med vsem trpljenjem prečitala. Ko mi jo je vrnila, se mi je zdelo, da se počuti dokaj bolje, ker je bila vse drugače razpoložena, kakor prej. — Pustil sem igro nekaj časa, da se malo vleži, jo vzel čez nekaj časa ponovno v roke in jo med prepisovanjem na stroj še popravil. Ker je bila pisana preveč v koroškem narečju, sem pozneje predelal tako, da jo lahko igrajo povsod. Ker se mi ni posrečilo, dobiti glasbenika, ki bi bil napravil spremljavo, je igra ležala do jeseni 1950. leta v miznici. Moji znanci na Javorniku pa so se zanimali za mojo spevoigro »Spominska plošča«, ki je bila pred vojno večkrat igrana, ki je jim pa nisem mogel dati,

ker je imelo ves material društvo, ki jo je nameravalo uprizoriti. Povedal sem jim, da imam igro »Njav čez izaro«, ki ji pa manjka godbeni part. Oni so obljubili, da bode ta part preskrbeli, kar se je tudi zgodilo, ker ga je napravil Jože Bernard, star, rutiniran godbenik na Jesenicah. Tako je prišla igra prvič na oder SKUDA France Mencinger na Koroški Beli 3. 2. t.l.«

Naj zaključim. Ostane upanje, da se bo kdo lotil natančne analize Špicarjevega obsežnega dela. Lok njegove umetniške izpovedi je razpet med mitični in alegorični svet Kralja Matjaža pa tja do močnih zgodovinskih impulzov historije koroških Slovencev: turških vpadov, kmečkih puntov itd. Zelo pogosto zahaja tudi v domačnost slovenske kmečke hiše, kjer naravnost nostalgčno zadiši po ajdovih žgancih in zavrelem mleku. Prepričan sem, da bo njegovo delo, vsaj njegova »Miklova Zala«, še živelo na koroških odrih.

ZUSAMMENFASSUNG

Jaka Špicar (1884—1970) zählen wir in der slowenischen Literatur zu den bedeutendsten und schaffensreichsten Volksdramatikern. Er hinterließ über 80 Bühnenwerke, zahlreiche Hörbilder und Szenen für den Rundfunk und eine Reihe von Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträgen. Außerdem hat er seine Bedeutung als Regisseur und Darsteller.

In Gottestal in der Nähe von Villach zu Hause, übersiedelte er schon vor dem Ersten Weltkrieg nach Jesenice bzw. Radovljica, später nach Ljubljana. Einen Gutteil seines reichen Schaffens aber widmete er dem heimatlichen Kärnten.

Zu den bedeutenden und mehr oder weniger häufig aufgeführten Stücken gehören folgende Bühnenspiele: *Miklova Zala*, bereits 1907 nach Dr. Skets gleichnamiger Erzählung, die von den Türkeneinfällen in Kärnten handelt, dramatisiert; *Kralj Matjaž*, eine mythische Allegorie vom Glauben an die erlösende Kraft des in der Petzen schlafenden Kriegers; *Drabosenjak*, eine ansprechende szenische Biographie unseres bedeutenden Volksdramatikers; *Der kaiserliche Befehl* — ein Stück, das in die historische Zeit der josefinischen Reformen zurückreicht; *Ein wenig über den See...*, ein Volksstück mit Gesang, das die heimliche slowenisch-kärntnerische Hymne gleichen Titels in den Mittelpunkt des Geschehens stellt. Das Lied ist in der Nähe des Faaker Sees entstanden; *Gold aus dem Mittagskogel oder der Pfarrherr von Latschach* — ein Stück, das von alten Zeiten in Latschach am Faaker See berichtet.

Jaka Špicar ist in seiner ganzen literarischen Vielfalt noch nicht wissenschaftlich gesichtet. Sein reiches Lebenswerk wird zur Gänze von der Studienbibliothek Ravne in Slowenien aufbewahrt.

ZUR ERFORSCHUNG DER SLOWENISCHEN DIALEKTE KÄRNTENS

To je kratek pregled dialektoloških razpravljanj o slovenskih narečjih Koroške od začetka slovenske dialektologije do leta 1975.

This is a short survey on dialectological investigations dealing with Slovene dialects of Carinthia from the beginning of Slovene dialectology up to 1975.

Im Rahmen dieses Referates kann weder eine vollständige Bibliographie der Arbeiten über die slowenischen Dialekte Kärntens noch eine Beschreibung der Mundartgruppen selbst gegeben werden, sondern es soll vielmehr versucht werden, einige Ergebnisse der bisherigen Forschung aufzuzeigen. Einen umfassenden Bericht über die Erforschung der Gesamtheit der slowenischen Dialekte bis 1960 verdanken wir J. Toporišič.¹ Die wesentlichen Aspekte der Geschichte der Erforschung der slowenischen Dialekte Kärntens sind dort enthalten. Wir wollen versuchen, die schon anderswo gemachten Angaben zusammenzufassen und zu ergänzen.

Damit man zu einer gemeinsamen Literatursprache finden kann, muss man sich zunächst einmal der dialektalen Differenzierung bewusst sein. Die Tätigkeit der slowenischen protestantischen Schriftsteller des 16. Jahrhunderts ist stark von diesem Bewusstsein geprägt, welches besonders anschaulich im »Register« der Bibelübersetzung J. Dalmatins (1584) zum Ausdruck kommt. Die Dialektunterschiede, deren sich der naive Sprecher einer Sprache am ehesten bewusst ist, betreffen in erster Linie das Lexikon. Lexikalische Unterschiede sind am leichtesten zu beschreiben, während die Abstrahierung systemhafter phonetischer Unterschiede bedeutend schwerer fällt. Kärntner-slowenisches Wortgut ist reichlich vertreten in der Klagenfurter Auflage von Megisers Dictionarium aus dem Jahre 1744. Diese Auflage hat spätere Wörterbuchautoren beeinflusst, so z. B. M. Pohlin (*Tu malu besedishe*, 1781) und O. Gutschmann (*Deutsch-windisches Wörterbuch*, Klagenfurt 1789). Übrigens hat auch Gutschmanns Windische Sprachlehre, Klagenfurt 1777, zahlreiche Kärntner-slowenische Elemente, besonders aus dem Jauntal.

¹ Die slowenische Dialektforschung, *ZfSlPh* 30 (1962), 383—416. Siehe ergänzend dazu J. Ferrell, *The Study of Slovene Dialects Since the Second World War*, *Oxford Slavonic Papers*, New Series 6 (1973), 113—132.

Die eigentliche slowenische Dialektologie setzte erst mit der aufgrund eigener Feldforschung entstandenen Arbeit von I. I. Sreznevskij,² die für den damaligen Stand der Forschung ein gewaltiger Schritt nach vorne war, ein. Sie löste die bis dahin üblichen Klassifizierungen der slowenischen Dialekte ab. Etwa gleichzeitig erschien auch die erste Arbeit, deren Ziel die Beschreibung und Abgrenzung der Kärntner-slowenischen Dialekte war.³ Jarnik unterscheidet bereits die drei Hauptdialekte, den Jauntaler, den Rosentaler und den Gailtaler Dialekt. Die gemeinsamen Merkmale der Kärntner Dialekte sind nach Jarnik (S. 46) folgende: Der Dat. sg. f. der Adjektive auf *-ej*, der Übergang des weichen *l'* in ein mittleres *l*, der Übergang von *l* in *u* in bestimmten Positionen, das offene *o* aus dem entsprechenden Nasalvokal, die Existenz der Diphthonge *ie* *uo*, der allgemeine akustische Eindruck und die grössere Zahl von fremden (meist deutschen) Ausdrücken. So wichtige gemeinsame Elemente wie die Entwicklung der Halbvokale, die Abhängigkeit des Vokalismus von der Akzentuation sowie die Akzentuation selbst werden aber noch nicht genannt.⁴

Bedeutend ausführlicher, wenn auch nur mit einem der drei slowenischen Hauptdialekte Kärntens, nämlich mit dem Rosentaler Dialekt, beschäftigte sich Janez (Johann) Scheinigg.⁵ Bei der Arbeit in Kres handelt es sich nicht um eine Beschreibung des gesamten Rosentaler Gebiets, sondern um eine Beschreibung der Mundart des unteren Rosentales wie sie in der Gegend von Ferlach/Borovlje gesprochen wird. Hier werden ausführlich die für das Rosental so charakteristischen Züge besprochen wie: das System der Velarkonsonanten mit den Palatalisierungen (*g* → *h* bzw. *x*, die Alternation *h* : *j*, z. B. *havób* = golob, *briex*, *nóha*, Gsg *nóje*, pl *nojé*, *k* → *q*, die Alternationen *q* : *č*, *q* : *c*, z. B. *qaqú* = kako, *trápnčə* = travniki, *otróče* = otroke, *taščá* = težkega, *na róci*, *na trápnčə*, *h* → *š*, z. B. *šítr*, *šíša*), dann das vordere *a* in langen Silben (*caláq*), ferner der Übergang von *e* *o* *i* in *a* in kurzen Silben (*snahá* — *sniex*, *hlab* — *hléba*, *na hríbrax* = hríbih), weiters der Übergang des *Jat* in den Diphthong *ie* (bzw. *i* im oberen Rosental), wobei aber die Bedin-

² O slavjanskix narečijax, Žurnal ministerstva narodnago prosvěščenija 1841: 9, 133—164. Vgl. auch Toporišič, op. cit., 386 ff.

³ U. Jarnik, Obraz slovenskoga narčja u Koruškoj, Kolo 1 (1842), 41—57.

⁴ Vgl. auch Toporišič, op. cit., 389.

⁵ Obraz rožanskega razrečja na Koroškem, Kres 1 (1881), 412—415, 459—465, 525—527, 561—563, 617—621, 663—667, 2 (1882), 427—431, 475—479, 529—532, 582—585, 628—630; Die Assimilation im Rosenthaler Dialect, XXXII. Programm des k. k. Staats-Gymnasiums zu Klagenfurt, 1882, 5—27; vgl. Toporišič, op. cit., 398.



gung noch nicht erkannt wird (*hníezdo*, *diévam*, *míesenc* gegen *mesto*, *sreča*), dann das Verhältnis *nóha* : *nohó* : *na nūeho*, dann der Übergang des langen auslautenden (zirkumflektierten) *o* in *u* (*bvahú* = *blago*, *nóbú*) usw. Über die Intonationsoptionen wird bei Scheinigg nichts ausgesagt, obwohl er sich ihrer bewusst gewesen sein muss.⁶ Zumindest wird aber die Akzentstelle bezeichnet. Er gibt erstmals auch vollständige Paradigmen, aus denen Vokal-, Konsonanten- und Akzentstellenalternationen ersehen werden können.

In seiner Arbeit *Die Assimilation* teilt Scheinigg den Rosentaler Dialekt in drei Untergruppen (die Mundarten des Klagenfurter Beckens, das Untere und das Obere Rosental). Hier wird erstmals die Akzentstelle als Kriterium für die Dialektgliederung eingeführt, obwohl Scheinigg nicht imstande ist, Regeln dafür aufzustellen.

Die erste eingehende Untersuchung des prosodischen Systems einer Kärntner-slowenischen Mundart, und zwar der Mundart von Egg/Brdo im westlichen Gailtal, blieb Ivan Grafenauer vorbehalten.⁷ Das prosodische System der westlichen Gailtaler Mundarten kennt Quantitätsoppositionen sowie Intonationsoptionen, die im Gegensatz zu den meisten übrigen slowenischen Mundarten sowohl in langen als auch in kurzen Silben auftreten können, z. B. *kəríto* X pl *kəríte*, unbest. Form *niska* X best. Form *nĩska*. Ursprünglich handelte es sich bei den Intonationsoptionen auf kurzen Silben wohl um Positionsvarianten der Intonationen auf langen Silben, heute scheinen sie aber phonologisiert zu sein.

Seit den zwanziger Jahren beginnen die wichtigen Arbeiten von Fran Ramovš zu erscheinen.⁸ In ihnen wird, erstmals seit Jarnik, eine Synthese der Kärntner-slowenischen Dialekte gegeben. Neben den drei Hauptdialekten werden noch der Obir-Dialekt, der Miesstaler Dialekt und der Remšnik-Dialekt als der Kärntner Dialektbasis zugehörig genannt. Als das wichtigste Kriterium, das Ramovš in die Dialektklassifizierung bringt, kann wohl das akzentologische angesehen werden. Die Abhängigkeit mancher vokalischer Reflexe von der Intonation und die relative Chronologie der Akzentverschiebungen wurden von ihm klar

⁶ Vgl. in »Assimilation« S. 13: »...mór'm, welches bei etwas verschiedener Nuancierung des Accentes morem und moram bedeutet.«

⁷ Zuerst als Wiener Dissertation, welche aber leider nicht erhalten ist. Gedruckt wurde die Arbeit unter dem Titel »Zum Accente im Gailthalerdialecte« im AfSIPh 27 (1905), 195–228, vgl. auch Toporišič, op. cit., 404.

⁸ Historična gramatika slovenskega jezika, II, Konsonantizem, Ljubljana 1924; VII, Dialekti, Ljubljana 1935, Dialektološka karta slovenskega jezika, Ljubljana 1931, Kratka zgodovina slovenskega jezika, Ljubljana 1936, u. a.

gesehen.⁹ Die Vokale *e* *ě* und *o* haben sich in langen Silben auf gleiche Weise entwickelt: sie wurden diphthongiert bzw. weiter angehoben und verengt. In allen Kärntner Mundarten wurde die Dehnung nichtletzter akutierter Silben später durchgeführt als in den zentralen Mundarten, weshalb wir in Beispielen wie *dôbār* X *bûex*, *člověka* X *grîex* verschiedene Reflexe finden. Die meisten anderen Merkmale, die bei Ramovš als Kärntnerisch angesehen werden, werden auch schon bei den älteren Autoren genannt.

Die Tätigkeit von N. S. Trubetzkoy in Wien gab Anlass für die ersten strukturellen Beschreibungen zweier der Hauptdialekte Kärntens. Er war Gutachter für die Dissertationen von A. Issatschenko (Isačenko) und V. Paulsen.¹⁰ Beide Arbeiten, die von Bedeutung für die Erforschung grösserer Areale sind, bringen zwei neue Aspekte in die Forschung: die Phonologie und die Methode der Sprachgeographie.¹¹ Die Jauntaler Mundarten werden von Isačenko in drei Gruppen geteilt, nämlich die Vršane, Dravci und Poljanci. Als wichtige Merkmale des Jauntaler Dialekts können die (gebietsweise) Bewahrung der urslawischen Nasalvokale¹² gelten, ferner der offene Reflex des gedehnten Halbvokals in Fällen wie *dan*, *max*, dann die Akzentverschiebungen, die bei Isačenko nicht sehr klar beschrieben werden, weiters das System der Velarkonsonanten (wie in der Literatursprache) u. a. Paulsens Arbeit, die auch nicht auszugswise gedruckt worden ist, ist leider weitgehend unbeachtet geblieben. Bei ihm finden wir eine recht zuverlässige Beschreibung (synchron und diachron) der phonetischen und phonologischen Seite des gesamten Gailtalerdialektes. Die Einteilung in Untergruppen erfolgt aufgrund der Vokalsysteme, Akzentuation, Palatalisierung u. a. Dabei werden von Westen nach Osten folgende Mundartgruppen unterschieden: der Egg-Görtschacher (Brdo-Goriče) Dialekt, die Ponagorci, der Vordernberger (Blače) Dialekt, der Saaker (Čače) Dialekt, der Feistritzer (Bistrica na Zilji) Dialekt und der Radendorfer (Radnja vas) Dialekt.

⁹ Siehe auch: Relativna kronologija slovenskih akcentskih pojavov, SR 3 (1950), 16—23.

¹⁰ A. Issatschenko, Die Dialekte des Jauntales in Kärnten. Diss. Wien 1933. Résumés dieser Arbeit liegen gedruckt vor in RES 15 (1935), 53—63 und 16 (1936), 38—55; V. Paulsen, Lautlehre des slowenischen Gailtalerdialektes in Kärnten. Diss. Wien 1935.

¹¹ Vorher hatte schon L. Tesnière ausgedehnte sprachgeographische Studien zum Dual im Slowenischen, die auch das Kärntner-slowenische Dialektgebiet mit einbeziehen, unternommen (Les formes du duel en slovène. Atlas linguistique pour servir à l'étude du duel en slovène. Paris 1925).

¹² Für die Nasalvokale im Slowenischen hatte sich wiederholt L. Tesnière interessiert, vgl. zuletzt: Les voyelles nasales slaves et le parler slovène de Replje, SR 3 (1950), 263—265 (über Replach im Jauntal).

Isačenko war es auch, von dem die erste und bisher einzige Kärntner-slowenische Dorfmonographie¹³ stammt. Die Mundart von Zell-Pfarre rechtfertigt eine eigene Untersuchung schon allein deshalb, weil die Mundart Intonationsoppositionen in kurzen Silben ohne jede Distributionsbeschränkung, also auch in der einzigen Silbe eines Wortes, kennt. Die Funktion der Endungen, die häufig völlig reduziert werden, übernehmen in dieser Mundart vielfach Stammalternationen.

Die Erweiterung unserer Kenntnisse von den slowenischen Dialekten Kärntens verdanken wir nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst T. Logar, der eigene Feldforschung in verschiedenen Gebieten Kärntens betrieben hat.¹⁴ Die Mundart von Köstenberg/Kostanje, die an der Peripherie des Rosentaler Dialekts gesprochen wird, unterscheidet sich von der Mehrzahl der Rosentaler Mundarten dadurch, dass hier akutisiertes *ě* und neoakutisiertes *è* zu *ę* zusammengefallen sind, z. B. *lětò* wie *mělām*. Das System der Plosive hat den stimmlosen Velar *k* bewahrt, während *g* wie auch sonst im Rosental in *h* übergegangen ist. Für den westlichsten Gailtaler Dialekt von Pottschach/Potoče fand Logar im wesentlichen alles bestätigt, was seinerzeit Grafenauer darüber berichtet hatte. Die Mundart von Grafenbach/Kneža, einem der nördlichsten slowenischen Dörfer des Jauntaler Dialekts, wird durch die bekannten Jauntaler Akzentverschiebungen gekennzeichnet (*nəbā, məhwa, vedēli*). Was den Konsonantismus betrifft, so liegt diese Mundart innerhalb der *q-h-x-i*-Isoglosse, die sonst für das Rosental charakteristisch ist. Auffallend sind die Alternationen vom Typ *dwóqa* : pl *dwóqja* (dlake), *múxa* : *múxja, nəha* : *nəja*.

Von Logar stammen übrigens auch die jüngsten synthetischen Überblicks über die Kärntner slowenischen Mundarten.¹⁵

Weitere Anstöße zur Erforschung des Kärntner Slowenischen sind von der Universität Wien ausgegangen. Hier seien zunächst die beiden

¹³ Narečje vasi Sele na Rožu. Ljubljana 1939 (= Razprave znanstvenega društva v Ljubljani, 16, Filološko-lingvistični odsek, 4), vgl. Toporišič, op. cit., 412 f.

¹⁴ Sistemi dolgih vokalnih fonemov v slovenskih narečjih, SR 14 (1963), 111–132 (über Kärntner Mundarten 121–130), Dialektologische študije XII: Govor vasi Kostanje nad Vrbskim jezerom, SR 15 (1967), 1–19, Vokalizem in akcent govora Potoč v Ziljski dolini, ZFL 11 (1968), 137–143, Dialektologische študije XIV: Govor vasi Kneža pri Djekšah na Koroškem, SR 16 (1968), 395–412. Ausserhalb Kärntens liegt der slowenische Dialekt des Kanaltals, der dem Gailtaler Dialekt zuzuordnen ist: Govor Slovencev Kanalske doline v Italiji, SR 19 (1971), 113–123.

¹⁵ Slovenska koroška narečja v Avstriji, IX. Seminar slovenskega jezika, literature in kulturi. Ljubljana 1973, 29–44, Slovenska narečja — zgodovinska vez med Slovenci tostran in onstran Karavank, Koroška in koroški Slovenci, Maribor 1971, 276–280, Slovenska narečja — zgodovinska vez med Slovenci tostran in onstran Karavank, Koroški kulturni dnevi, I, Maribor 1973, 66–71. Siehe auch die Kärnten betreffenden Abschnitte in Slovenska narečja. Ljubljana 1975.

unter Professor E. Kranzmayer an der Universität Wien approbierten lexikographischen Dissertationen von Zerzer und Nogradnik¹⁶ genannt. Ein wachsendes Interesse an den slowenischen Dialekten Kärntens hat etwa in den letzten zwölf Jahren auch die Wiener Slavistik gezeigt. Hier sei zuerst die breit angelegte Dialektmonographie zur Mundart der Poljanci des südöstlichen Jauntales von P. Zdove,¹⁷ die 1968 als Dissertation eingereicht wurde, angeführt. Sie umfasst einen synchronen und einen historischen Teil und enthält ausserdem zahlreiche Dialektkarten und phonetisch transkribierte Mundarttexte. Sie übertrifft an Genauigkeit der Beobachtung und Fülle des Materials alle bisherigen Beschreibungen slowenischer Dialekte Kärntens. Es ist Zdove gelungen, manche Ergebnisse Isačenkos zu berichtigen bzw. zu präzisieren. Es ist zu hoffen, dass Zdove seinen Plan einer umfassenden Beschreibung der Mundarten des südöstlichen Jauntales in absehbarer Zeit wird verwirklichen können.¹⁸

Eine zweite Wiener Dissertation beschreibt die sich heute schon stark im Rückzug befindlichen slowenischen Mundarten des Klagenfurter Beckens.¹⁹ Die Autorin bestätigt im wesentlichen das, was Scheinigg seinerzeit festgestellt hatte, nämlich, dass diese Mundartgruppe, die dem Rosentaler Dialekt zugeordnet wird, die konsonantischen Merkmale des Rosentaler Dialekts, die akzentologischen Merkmale aber des Jauntaler Dialekts aufweise. Als Besonderheit dieser Gruppe kann der Übergang des silbischen *l* in *u* (wohl über *ou*) erwähnt werden, z. B. *dūx* (dolg).

Schliesslich seien noch die experimentalphonetischen Arbeiten des Verfassers am Material slowenischer Mundarten Kärntens erwähnt. Die erste betrifft die phonetische Realisierung des laryngalen Plosivs (glottal stop) und seine Zuordnung innerhalb des Konsonantensystems,²⁰ weitere

¹⁶ J. Zerzer, Die deutschen Lehnwörter in der slowenischen Mundart von Suetschach. Diss. Wien 1962, Ch. Nogradnik, Die deutschen Lehnwörter in der windischen Mundart von Möchling im Jauntale. Diss. Wien 1965.

¹⁷ Die Mundart des südöstlichen Jauntales in Kärnten. Lautlehre und Akzent der Mundart der »Poljanci«. Diss. Wien 1968, 328 + LXXXII S. Die Arbeit wurde in gekürzter, überarbeiteter Form unter demselben Titel in den Schriften der Balkankommission, Ling. Abt., 20, Wien 1972, 191 S., gedruckt.

¹⁸ Neben einer kleineren phonetischen Arbeit (Vokalna redukcija v podjunkskih govorih, Koroški kulturni dnevi, I, Maribor 1973, 82–86) hat er eine Arbeit zum Aspektgebrauch in den Mundarten des südöstlichen Jauntales verfasst, in welcher gezeigt wird, dass die Aspektkorrelation trotz zahlreicher Lehnprägungen nach dem Deutschen völlig intakt ist (K vprašanju glagolskega vida v slovenščini, Bereiche der Slavistik. Festschrift zu Ehren von Josip Hamm, Wien 1975, 559–555).

¹⁹ St. K. Sturm-Schnabel, Die slowenischen Mundarten und Mundartreste im Klagenfurter Becken. Diss. Wien 1973.

²⁰ G. Neweklowsky, Der laryngale Verschlusslaut im Slovenischen, WSIJb 16 (1970), 104–111.

Arbeiten befassen sich mit der phonetischen Realisierung und linguistischen Interpretation der Toneme.²¹ In den untersuchten Mundarten kann beobachtet werden, daß die wortprosodischen Verhältnisse im allgemeinen auch auf satzprosodischer Ebene nicht neutralisiert werden.

Am Institut für Slawistik an der Universität Graz ist derzeit unter der Leitung von Herrn Professor Stanislaus Hafner ein breit angelegtes Projekt »Inventarisierung der slowenischen Volkssprache in Kärnten« im Gange. Bisher wurde die gesamte dialektologische Literatur zum Kärntner-Slowenischen ausgewertet und verzettelt, zahlreiche Feldaufnahmen archiviert und teilweise ausgewertet, Fragebögen ausgearbeitet und eine Reihe von Dialektkarten fertiggestellt. Es ist zu hoffen, dass die Ergebnisse des Grazer Projektes bald veröffentlicht werden. Dabei wird man sehen, wie unterschiedlich in territorialer Hinsicht die slowenischen Mundarten Kärntens bisher behandelt worden sind. Das Grazer Projekt verfügt über ein sehr dichtes Netz von Informationspunkten, so dass man hoffen kann, dass auch die letzten »weissen Flecken« auf der dialektologischen Landkarte verschwinden werden. Dennoch wird auch in Zukunft noch Vieles auf dem Gebiet des Kärntner-Slowenischen zu erforschen sein, besonders auf dem Gebiet der Morphonologie. Wünschenswert wäre die Ausarbeitung einer Reihe von Dorfmonographien aus verschiedenen Gebieten Kärntens, die von der Phonetik bis zum Lexikon alle sprachlichen Ebenen umfassen, sowie eine wissenschaftliche Untersuchung der typisch Kärntnerischen Situation der Diglossie und des Bilinguismus.

²¹ Zur Wortintonation in slowenischen Mundarten Österreichs, *Acta Universitatis Carolinae-Philologica* 1, *Phonetica Pragensia* 3 (1972), 179–183, Silben- und Morenzählung, *SR* 20 (1972), 87–94, *Slowenische Akzentstudien. Akustische und linguistische Untersuchungen am Material slowenischer Mundarten aus Kärnten*, Schriften der Balkankommission, Ling. Abt., 21, Wien 1973.

POVZETEK

Referat poskuša dati kratek pregled zgodovine raziskovanja slovenskih koroških narečij. Delitev na tri glavne skupine je izpeljal že Jarnik 1842. Prvi opis ene skupine narečij, rožanske, imamo pri Scheiniggu 1881 in 1882, medtem ko sta bili preostali narečni skupini podrobneje opisani šele v disertacijah Isačenka in Paulsena (1933 oz. 1935). Ramovševe zasluge so predvsem v njegovi sposobnosti za sintezo in klasifikacijo. Prva vaša monografija (Isačenko 1939) do danes še ni našla posnemovalca. Po drugi svetovni vojni je terensko raziskovanje na Koroškem gojil Logar, od katerega imamo prispevke k nekaterim narečjem, kakor tudi Zdovc in Sturm-Schnabel, ki sta v svojih disertacijah dala dragocene raziskave večjih narečnih skupin. Eksperimentalnofonetične raziskave o besednem in stavčnem naglasu je izvedel zlasti Neweklowsky. Glede bodočega raziskovanja slovenskih koroških narečij zasluži posebno pozornost predvsem graški projekt Inventarizacija slovenskega ljudskega jezika na Koroškem; ta projekt je dal že pomembne rezultate.

K IZRAŽANJU MODALNOSTI V RUŠČINI IN SLOVENŠČINI

Konfrontacija izražanja modalnosti nujnosti in možnosti prek tako imenovanih modalnih ali naklonskih predikativov kaže, da ruščina povezuje izražanja modalnosti z glagolom *byť*, in tako spada med t.i. BITI-jezike, medtem ko slovenščina uporablja tako *biti* kakor tudi *imeti*, in spada v »mešani« tip, v t.i. BITI-/IMETI-jezike.

The confrontation of the expression of the modalities of necessity and possibility by so-called modal predicatives demonstrates that in Russian modal expressions are linked with the verb *byť*, thus assigning Russian to the group of the so-called BE-languages. Slovene, however, uses *biti* as well as *imeti*, thus being assignable to the »mixed« type of the so-called BE-/HAVE-languages.

Obširna problematika modalnosti se je v zadnjih letih razrastla v eno izmed najzanimivejših vprašanj jezikoslovja. Toda kljub številnim razpravam je v celotnem kompleksu modalnih pojavov ostalo nerešenih še veliko problemov. O nastanku modalnosti ne vemo nič natančnejšega, toda tudi njena struktura in skladijske vloge v knjižni ruščini in slovenščini še niso vsestransko pojasnjene. V svojem prikazu izražanja modalnosti se omejujem na knjižno ruščino in slovenščino ter poskušam orisati najvažnejše pomenske in skladijske odlike, ki jih kaže slovenščina v primerjavi z ustreznimi ruskimi konstrukcijami. V naši raziskavi nam gre za bistvene skladijske in pomenske razlike med ruščino in slovenščino v zvezi z uporabo dveh osrednjih glagolov *biti* in *imeti*. Na kratko: gre za poskus, približati se bistvu kategorije modalnosti dveh sorodnih, vendar tipološko v tem pogledu prav različnih jezikov na podlagi so- očenja ene od njunih možnosti izražanja tako imenovanih modalnih ali naklonskih predikativov. V osnovi tega tipološkega prikaza je Isačenkova razprava On 'have' and 'be' Languages.¹ V svojem predavanju Glagoli *biti* in *imeti* je na Filozofski fakulteti v Ljubljani 15. maja 1975 Isačenko skušal pokazati, da slovenščina v bistvu spada k t.i. IMETI-jezikom, medtem ko je ruščina tipični t.i. BITI-jezik. Naša naloga bo prikazati, da v okviru naše teme slovenski jezik uporablja tako *biti* kakor *imeti*, in spada k BITI-/IMETI-jezikom.

¹ Isačenko, A. V., On "have" and "be" Languages, SLAVIC FORUM, Essays in Linguistics and Literature, Mouton. The Hague-Paris, str. 43—77. Prim. tudi Birnbaum, H., To Be Or Not Have: Some Notes on Russian Surface Data and Their Typological and Universal Implications, Studia Linguistica Alexandro Vasiliu Filio Issatschenko A Collegis Amicisque Oblata, The Peter De Ridder Press, Lisse 1977, str. 27—33; Chvany, V., On the Syntax of BE-Sentences in Russian, Slavica Publishers, Inc., Cambridge (Mass.) 1975; Mrázek, R., Funkční distribuce habere a esse v slovanské větě, Československé přednášky pro VII. mezinárodní sjezd slavistů (Varšava 1973), 1973, str. 175—182.

Preden si dovolim spregovoriti o izražanju modalnosti v knjižni ruščini in slovenščini, morda ne bo odveč, če dodam nekaj uvodnih informacij, ki naj služijo za orientacijo k širšemu okviru stvari.

Pod pojmom modalnosti, kot jo izražajo modalni ali naklonski glagoli (MV) in modalni ali naklonski predikativi (MP), razumemo način, kako se oblikuje razmerje med stavčnim osebkom in dejanjem, ki ga izraža nedoločnik. Ruski knjižni jezik pozna samo dva naklonska glagola *xotet'* (hoteti) in *moč'* (moči), medtem ko slovenski knjižni jezik razlikuje *hoteti*, *moči*, *morati*, *smeti* in *imeti* + nedoločnik. Večina modalnih pomenov se v obeh jezikih izraža s t.i. modalnimi ali naklonskimi predikativi.

Naklonski predikativi so besede, ki se rabijo samo kot povedkova določila. Zaznamujejo naklonske izraze nujnosti ali potrebe, hotenja, možnosti, ukazovanja, dopustnosti itd., torej to, kar v nemščini ali angleščini izražajo t.i. pomožni naklonski glagoli (v nemščini: *dürfen*, *können*, *mögen*, *müssen*, *sollen*, *wollen*, (nicht) *brauchen*, *haben* + *zu*, *sein* + *zu*; v angleščini: *can* (could), *must*, *may* (might), *need*, *ought to*, *shall* (should), *will* (would), *to have to*, *to be to*). Pod pojmom modalnosti, kakor jo izražajo modalni glagoli in modalni predikativi, razumemo način, kako se oblikuje razmerje med stavčnim subjektom in dejanjem, ki ga izraža nedoločnik. V naši razpravi bomo raziskovali samo modalnost nujnosti in možnosti.

Za izražanje modalnosti nujnosti in možnosti uporablja ruščina naslednje modalne glagole oz. modalne predikative:

nado (ne *nado*), *nužno* (ne *nužno*), *neobxodimo*, *nadobno* (ne *nadobno*), *dolžno* (ne *dolžno*);

dolžen (-a, -o, -y), *ne dolžen* (-a, -o, -y), *objazan*, *vynužden*;

možno (ne *l'zja*);

(ne) *moč'* — (ne) *smoč'*, (ne *l'zja*) *možno*.²

Slovenščina izraža modalnost nujnosti in možnosti z naslednjimi modalnimi glagoli oz. modalnimi predikativi: *dolžan*, *lahko*, *moči* (*morem*), *morati* (*moram*), *naj*, *smeti*, *treba je*, *imeti* + nedoločnik. — Medtem ko ruščina v okviru mojega pristopa k temi kaže težnjo, da povezuje izražanja modalnosti nujnosti in možnosti z glagolom *byt'*,³ uporablja slovenski knjižni jezik tako *biti* kakor tudi *imeti*.

² Prim. Isačenko, A. V., *Die russische Sprache der Gegenwart*, VEB Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale) 1968, str. 194—205.

³ Prim. Salnikow, N., *Der Ausdruck der Modalität im Russischen*, RUSSISCH. Zeitschrift für eine Weltsprache, Hueber-Verlag, München 1979, I, str. 4—16.

V ruskem knjižnem jeziku imajo vse modalne konstrukcije nujnosti in možnosti naslednjo skladenjsko strukturo:

$$\left\{ \begin{array}{c} N_{\text{nom}} \\ (N_{\text{dat}}) \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{c} MV \\ \text{Cop} + MP \end{array} \right\} + V_{\text{inf}}$$

Cop : byt'

V sedanjiku: Cop $\rightarrow$ o

- (1) *Vam nado obratit'sja k vraču*
- (2) *Tebe nužno bylo prinjat' lekarstvo v šest' časov*
- (3) *Zatmenie solnca dolžno nastupit' v tri časa*
- (4) *Vse graždane strany objazany vypolnjat' eë zakony*
- (5) *V laboratoriju možno vxodit' tol'ko sotrudnikam instituta*
- (6) *Možno bylo dogadat'sja, čto on ne govorit pravdu*
- (7) *S ètim nel'zja ne soglasit'sja (= S ètim nado soglasit'sja)*
- (8) *Bol'nomu nel'zja bylo est' mjasa*

Ruščina ne pozna modalnih konstrukcij z glagolom *imet'*:

- (9) **Vy imeete govorit' pravdu $\rightarrow$ Vy dolžny govorit' pravdu*
- (10) **Vse učastniki seminaru imejut sobrat'sja u glavnogo vxoda*
 $\rightarrow$ *Vse učastniki seminaru dolžny sobrat'sja u glavnogo vxoda* ali
 $\rightarrow$ *Vsem učastnikom seminaru sobrat'sja u glavnogo vxoda*

V slovenščini bi mogli iskati začetek izražanja modalnosti nujnosti in možnosti z glagoloma *biti* in *imeti* že v Brižinskih spomenikih:

- (11) Brižinski sp. I, 9—10:

*Imeti mi je život po sem, imeti mi je otpustak mojih grehov*⁴

- (12) Brižinski sp. II, 58—61:

*Tako, sinci, i nam se modliti tomuje vrhnemu otcu gospodi...*⁵

Naj bodo znanstvene razlage Brižinskih spomenikov še tako različne, vendar bo najbrž težko zanikati njihov slovenski in cerkvenoslovanski izvor. Osrednje vprašanje posrednega ali neposrednega deleža cerkvenoslovanskega slovstva v Brižinskih spomenikih sicer še ni rešeno,⁶ toda vsekakor lahko trdimo, da so »Brižinski spomeniki prvi dokument kulti-

⁴ Pogačnik, J., *Freisinger Denkmäler*, Dr. Dr. Rudolf Trofenik, München 1968, str. 210.

⁵ V opombi 4 navedeno delo, str. 212.

⁶ Prim. Pogorelec, B., *Nahtigalova Freisingensia v luči novejših študij*, Nahtigalov zbornik, Ljubljana 1977, str. 400.

viranega slovenskega jezika⁷ in najstarejši slovanski zapisi v latinici sploh. — Tudi v prvi slovenski slovnici, Bohoričevi,⁸ ki je bila temelj vsem slovnici slovenskega knjižnega jezika, najdemo dosti gradiva za izražanje modalnosti z glagoloma *biti* in *imeti*:

(13) *Enimu dobrimu pastirju slishi, oli dostoji, shibino, briti, nikar odrejti*
Boni pastoris est tondere pecus non deglubere⁹

(14) *Mladih ludi ima grehov sram biti*
Debet adolescentiam delictorum pudere¹⁰

Iz zgornjih primerov so razvidne nekatere zakonitosti, ki jih je nujno treba upoštevati pri analizi izražanja modalnosti v slovenskem knjižnem jeziku.

Tudi v sodobnem slovenskem knjižnem jeziku se izraža modalnost nujnosti in možnosti kakor z glagolom *biti* tako tudi z *imeti*. Modalni predikativi kot izrazitelji modalnih pomenov so stavčni členi, ki tvorijo povedkovo vez z najsplošnejšim pomožnikom *biti*. Tukaj je treba poudariti, da je Jože Toporišič uveljavil v slovenski jezikoslovni tradiciji predikativ kot samostojno besedno vrsto.¹¹ Primerno bo sedaj navesti preglednico skladijske strukture modalnih konstrukcij nujnosti in možnosti v slovenskem knjižnem jeziku:

$$\left\{ \begin{array}{c} (N_{\text{nom}}) \\ (N_{\text{dat}}) \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{c} \text{MV} \\ \text{MP} + \text{Cop} \\ \text{IMETI} \end{array} \right\} + V_{\text{inf}}$$

Cop : biti

- (15) *Moram* vam povedati, da ste odpuščeni
(16) *Dolžan sem* vam povedati, da ste odpuščeni
(17) *Treba* vam *je* povedati, da ste odpuščeni
(18) *Imam* vam povedati, da ste odpuščeni¹²

⁷ Paternu, B., *Razvoj in tipologija slovenske književnosti*, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1974, str. 133.

⁸ Bohorič, A., *Articulae horulae* ..., Wittenberg 1584.

⁹ V opombi 8 navedeno delo, II, str. 47.

¹⁰ V opombi 8 navedeno delo, II, str. 52.

¹¹ Toporišič, J., *Slovenska slovnica*, Založba Obzorja, Maribor 1976, str. 336, 347, 470. — Zanimivo je, da je Toporišič ob Isačenkovem ljubljanskem predavanju ugovarjal misli, da bi slovenščina šla med BITI-jezike, in navajal primere za IMETI.

¹² Večina primerov je citirana po J. Toporišiču, *Slovenska slovnica*, glej op. 11. — Lista (in primeri rabe) naklonskih izrazov pri Toporišiču še v SKJ 3, 1967, 161—162.

V naslednji preglednici so skladenjske strukture razvrščene po vrstah predikativov:

Skladenjska struktura (I):

(N_{nom}) + dolžan + Cop + Inf

(19) *To sem ti bila dolžna povedati*

(20) *Vsi smo dolžni skrbeti za red*

Skladenjska struktura (II):

(N_{nom}) + lahko + V

(21) *Gospodar pravi, da lahko gremo čez travnik*

(22) *Lahko vas spremim, če vam je prav*

Skladenjska struktura (III):

(N_{nom}) + naj + V

(23) *Prispevki za Slavistično revijo naj bodo pisani v slovenščini...*

(24) *Naj tudi led se staja Hipokrene!*

Skladenjska struktura (IV):

(N_{dat}) + (ne) treba + Cop + Inf

(25) *Treba je govoriti resnico*

(26) *Treba vam je povedati, da morate končati...*

(27) *Jutri ti ne bo treba iti v šolo*

(28) *Tebi se ni treba za vse tako truditi kot meni*

(29) *Mislim, da bi bilo treba končati predavanje*

Skladenjska struktura (V):

(N_{nom}) + imeti + Inf

(30) *Zdaj se imaš učiti!*

(31) *Vlak ima vsak čas odpeljati*

(32) *Takoj mi imaš priti domov!*

(33) *Imam vam povedati, da jutri ne bodo smeli uporabljati vozil in motornih koles, katerih registrske številke se končujejo z 1, 3, 5, 7 ali 9.*

Primerjanje dveh jezikov, ali pomerjanje enega ob drugega, lahko veliko prispeva tudi k oznaki posameznega jezika. »To se dogaja ali tako, da se na podlagi v drugih jezikih obstoječih dejstev evidentirajo taka neodkrita dejstva tudi za drug jezik, bodisi tako, da se določen jezik karakterizira z ugotovitvijo praznih mest, ki so v drugem zasedena.«¹³ Tako primerjanje bomo skušali prikazati na podlagi nekaterih enostavnih pretvorb.

¹³ Toporišič, J., *Slovenski jezik v Nahtigalovih Slovanskih jezikih — imensko oblikoslovje*, Nahtigalov zbornik, Ljubljana 1977, str. 465.

Deliberativna pretvorba:

	k/č	+	(N _{nom})	+	V	→	k/č	+	(N _{dat})	+	(Cop)	+	Inf
r.:	čto		ja		delal?	→	čto		mne		bylo		delat'?
sl.:	kaj		ø		sem storil?	→	kaj		mi		je bilo		storiti?

Nikalna pretvorba:

	N _{dat}	+	NE-k/č		+	(Cop)	+	Inf	
r.:	emu		nekuda			bylo		idti/pojti	
	(N _{nom})	+	NI	+	IMETI	+	k/č	+	Inf
sl.:	ø		ni		imel		kam		iti

Primeri:

- (34) r.: *Mne nekuda idti*
sl.: *Nimam kam iti*
- (35) r.: *Ej nečego bylo skazat'*
sl.: *Ni imela kaj povedati/reči*
- (36) r.: *Mne nekuda sest'*
sl.: *Nimam kam sestiti*
- (37) r.: *Nam (s toboj) ne o čem govorit'/razgovarivat'*
sl.: *Nimava se o čem pogovarjati*
- (38) r.: *Al'pinistam tri dnja nečego bylo pit'*
sl.: *Hribolazci tri dni niso imeli kaj piti*

Lahko bi še nizali zanimive primere, vendar zaključimo: Iz zgornjih primerov jasno sledi, da slovenščina uporablja za izražanje modalnosti nujnosti in možnosti tako glagol *biti* kot *imeti*. Iz povedanega dalje sledi, da slovenščina v okviru našega pristopa k temi spada v »mešani« tip, v t. i. BITI-/IMETI-jezike, medtem ko je ruščina prepričevalen primer t. i. BITI-jezika. Iz primerjevalne analize modalnosti v obeh jezikih nadalje izhaja, da je vsak IMETI-jezik lahko obenem tudi BITI-jezik, vendar vsak BITI-jezik ni tudi IMETI-jezik. Iz povedanega pa tudi sledi, da konkretna tvorba načelno identičnih skladenjsko-pomenskih kategorij lahko pokaže bistvene razlike celo v zelo sorodnih jezikih.

Poučno bi bilo podati tudi informacijo o omejitvah, stilni in jezikovni vrednosti, zvrstnosti itd. slovenskih skladenjsko-pomenskih konstrukcij izražanja modalnosti nujnosti in možnosti. A to presega okvir tega prikaza.

РЕЗЮМЕ

Предлагаемая статья является попыткой вскрыть различие между русским и словенским языком в выражении модальности. Теоретической основой настоящего исследования служат работы А. В. Исаченко, согласно которым все европейские языки можно подразделить на т. н. БЫТЬ-языки с одной стороны, и т. н. ИМЕТЬ-языки с другой, в зависимости от того, при помощи какого из вышеуказанных двух глаголов образуются определенные конструкции в данном языке.

Классификационным признаком данного сопоставительно-типологического исследования является выражение модальности необходимости и возможности в исследуемых нами языках. Под понятием модальности выражаемой модальными глаголами и модальными предикативами, подразумевается соотношение между подлежащим предложения и действием, выраженным неопределенным наклонением.

Как известно в современном русском литературном языке модальность необходимости и возможности выражается, главным образом, предикативными конструкциями при помощи связки **быть** (в настоящем времени — нулевой). Таким образом, русский литературный язык относится к т. н. БЫТЬ-языкам.

В современном словенском литературном языке, в отличие от русс. данные конструкции выражения модальности находят свое выражение в конструкциях, в состав которых входят оба глагола *biti* (быть) и *imeti* (иметь). Такое положение вещей можно проследить с самого начала возникновения словенской письменности; так в Фрейзингенских отрывках — древнейшем памятнике словенского языка модальность необходимости и возможности выражается как глаголом *biti*, так и глаголом *imeti*. Этот факт подтверждается также и материалом современного словенского литературного языка. На основании синтаксических структурных схем выражения модальности и в результате трансформационного анализа русского и словенского языков вскрывается различие в выражении модальности. В то время как в современном русском литературном языке для выражения модальности возможности и необходимости употребляются конструкции, в состав которых входит исключительно только глагол **быть**, отличается современный словенский литературный язык тем, что в состав соответствующих модальных конструкций входит глагол **быть**, как и **иметь**.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что современный русский литературный язык является т. н. БЫТЬ-языком, в то время как современный словенский литературный язык принадлежит к т. н. «смешанному» типу, т. е. к БЫТЬ-/ИМЕТЬ-языку.

KOMENTAR K NAČRTU PRAVIL SLOVENSKEGA PRAVOPISA

V

V petem delu tega komentarja* je komentirano poglavje o pisavi skupaj in narazen ter deljenje. S tem je sicer nekako zaključen pravopisni del v ožjem pomenu besede, vendar se čisto pravopisna problematika pojavlja tudi še v naslednjih poglavjih. V rokopisu sledijo še poglavja o glasoslovju, kjer je obravnavano poleg izgovorjave tudi še zapisovanje in kombinatorika glasov, oblikoslovje, kjer so obravnavane tudi premene osnov, pregibanje tujih besed, raznospolne in nepopolne sklanjatve, sklanjanje večbesednih poimenovanj in naglas v oblikoslovju, besedotvorje s premenami v besedotvorju in nekatera priponska obrazila ter pisava tvorjenk iz tujk in tujih lastnih imen. Nato je še nekaj besed o zvrsteh slovenskega jezika.

Pisava skupaj in narazen ter deljenje je v rokopisu Načrta obravnavano na straneh 116 do 133 — to se pravi, da je ves ta del že v drugi polovici rokopisa. V naslednjem je ta del Načrta spet citiran in nato komentiran; pripombe na koncu pojasnjujejo zlasti novosti, ki so tu uvedene.

Zaradi primerjave v odgovoru na Jurančičevo kritiko navedenih strani s tukajšnjim tekstom opozarjamo, da ustreza str. 118 v rokopisu str. 461 v tej številki SR, str. 120 = 463, str. 131 in 132 = 472.

PISANJE SKUPAJ IN NARAZEN¹

Glasovje posamezne besede v slovenščini pišemo načeloma skupaj, obenem pa ločeno z razmikom od glasovja druge besede, npr.: *drevo*, *človek*, *kdor*, *kaj*, *zelen*, *tak*, *delati*, *doma*, *povsod*, *celo*, *pred*, *in*, *oh*. Primeri, ko del kake besede pišemo ločeno od drugega, so omejeni na nekatere kategorije; taki so npr. glagoli tipa *smejati se*, pri katerih se se nikoli ne piše skupaj z glavnim delom besede.² Sorazmerno pogosti so primeri, ko ni prav jasno,³ ali gre za eno ali dve besedi in jo/ju je torej treba pisati skupaj ali narazen; večinoma se v takih primerih dopušča obojno pisanje: *brutoteža*, *pedenjčlovek*, *Slovenijales*, *pešpot*, *sivozelen*, *tadva*, *kdorkoli*, *redkokdo*, *bogve*, *čeprav*, *četudi* — *bruto teža*, *pedenj človek*, *Slovenija avto*, *peš pot*, *sivo zelen*, *ta dva*, *kdor koli*, *redko kdo*, *bog ve*, *če prav* (prim. *Če je prav/tudi star*, je še zmeraj

* Prvi štirje deli so izšli: I v SR 25/1977, 69—106; II v SR 25/1977, 311—358; III v SR 27/1979, 81—150, IV v SR 27/1979, 231—261. Glede avtorstva citiranega besedila iz Načrta pravil SP gl. SR 25/1977, 69. V pričujočem komentarju je uvodni del (459) Riglerjev, opombe (474—476) so Toporišičeve, oba pa sta celotno doslej objavljeno besedilo pregledala, dala k njemu pripombe in se z njim strinjata.

delaven). Poleg tega imamo še primere, ko glasovno gradivo besede pisno ločimo/povezujemo z vezajem: *črno-bel*, *le-ta*, *Kveder-Jelovšek* ipd., in primere, ko je jasno, da pišemo skupaj dve različni besedi, npr. *ne* + samostalni, pridevnik ali prislov: *nemoč*, *neslan*, *nemalo* proti *ne delam*, *ne vedoč*, ipd. (Če je nikalnica del vezniške besede, seveda lahko ohranja svojo samostojnost: *Dal ti je ne malo, ampak vse*. — *Bil si ne človek, ampak zver*.)

Merilo za to, ali je del govornega gradiva treba obravnavati kot eno ali več besed (in ga torej načeloma pisati ali skupaj ali pa narazen), je nerazdružljivost in prostorsko-časovna nezamenljivost delov danega glasovja. To pomeni dvoje: če se v dano glasovje ne da vrniti glasovje kake znane besede ali pa delu tega glasovja ni mogoče spremeniti zaporednosti, imamo opraviti z enoto, ki jo je treba pisati skupaj; in nasprotno: če med dano glasovje lahko vrinemo kako besedo ali/in lahko spremenimo njegovim delom medsebojni položaj, imamo opraviti z enotami, ki jih je treba pisati narazen. Prim.: *neumen*, *nočem*, *nemoč*, *avtocesta*, *Slovenijales* — *smejem se*, *ne delam*, kjer je mogoče reči tudi *se smejem ali se jaz smejem*, *delam ravno ne* ipd.

Razdružnosti in zamenljivosti glasovja pa ne moremo uporabiti zmeraj kot merilo pisanja skupaj in narazen. Odpove namreč pri stalnih besednih zvezah, t. i. frazeologemih, z ustaljenim zaporedjem sestavin, kakor npr. *kar se da*, *kaj vem kdo*, *lahko noč*, *bog ve*, *sto tri*, *milosti poln*, *čim bolj*, *po malem*, *pred kratkim*, *na lepem*, *do kod*, *od kod* ... Tu uporabljamo načelo določljivosti samostojnih sestavin na podlagi pomena in oblikoslovja: kjer posameznim sestavinam lahko pripišemo običajni pomen in imajo poleg tega tudi sodobno oblikoslovno podobo — take sestavine pišemo narazen. Pri tem si lahko pomagamo z dopolnitvami (kar bi potem gotovo pisali narazen), npr.: *pred kratkim (časom)*, *po malem (po majhnih obrokih)*, ali z vzporednostmi: *do kod* (ker *do doma*).

Naša pisava skupaj ali narazen je deloma kompromisna in nedosledna tudi iz zgodovinskih razlogov; zaradi tega se nekatere besede pišejo skupaj, druge narazen, tretje pa skupaj ali narazen enostavno zato, ker se je uveljavila taka pisava: *pikapolonica*, *brucmajor*, *Josip-dol*, *Slovenijales* proti *angora volna*, *buffo opera*, *Slovenija avto*, *vikend hišica* — *brutoteža* ali *bruto teža*, *minigolf* ali *mini golf*, *žiroračun* ali *žiro račun*.

V naslednjem je pisava skupaj oz. narazen obravnavana po posameznih besednih vrstah oz. besednih zvezah, ki ustrezajo besednim vrstam. V okviru posamezne besedne vrste so (kolikor je v dani besedni

vrsti mogoče) obravnavane zmeraj najprej zloženke, nato izpeljanke, na koncu pa sestavljenke in sklopi.

Zloženke so besede, napravljene iz dveh (ali več) polnopomenskih besed (samostalnik, pridevnik, glagol, predikativ, prislov) na naslednje načine:

1. odvisni besedi kake besedne zveze navadno odvezamemo slovnične lastnosti (npr. končnice) z vmesnim samoglasnikom *-o-*, *-e-* ali *-i-*, neodvisni pa ali dodamo priponsko obrazilo ali pa jo ohranimo nespremenjeno: *kdor dela na polju* → *poljedelec*, *zdravnik živine* → *živino-zdravnik*;

Pomni:

Nekatere zloženke imajo kot vezni samoglasnik neimenovalniško končnico: *hlepeč po časti* → *častihlepen*, *vedoč vse* → *vsegaveden*, *vseveden*.

2. odvisni besedi besedne zveze damo imenovalniško obliko, neodvisno pa tej dodamo na koncu: *polonica s pikami* → *pikapolonica*; *major brucev* → *brucmajor*;

3. samostalniku ob količinskem izrazu v tožilniku odvezamemo slovnične lastnosti, oba izraza združimo in novo besedo na koncu opremimo s priponskim obrazilom: *pet let* → *petletka*, *dve leti* → *dveletka*, *več dni* → *večdneven*, *mnogo pove* → *mnogopoveden*;

4. priredno zvezo dveh samostalnikov ali pridevnikov združimo v zloženko z veznim samoglasnikom *-o-* ali *-e-* ali z *-ø-*, za tem pa pišemo vezaj: *črn in bel* → *črno-bel*; *marksizem in leninizem* → *marksizem-leninizem*; nekatere take tvorjenke se vendar pišejo tudi brez vezaja: *gluhonem*.

5. zloženke s črkami ali številkami kot prvo sestavino se delajo po vzorcu 2, med sestavinama pa se piše vezaj: *linija c* → *c-linija*, *vitamin C* → *C-vitamin* ali *C vitamin*; po tipu 3 prim. *5-letka*. (Podrobnosti o uporabi tega vezaja ob črkah in številkah gl. SR 1979, str. 249.)

Izpeljanke se delajo iz ene polnopomenske besede, pred njo je lahko še predlog ali predslonka (proklitika), z desnim priponskim obrazilom: *miza* → *mizica*, *na rokah* → *naročje*, *ne ve* → *neveden*.

Sestavljenke so napravljene tako, da se besedi doda levo obrazilo (predpona): *oficir* → *podoficir*, *babica* → *prababica*, *delec* → *antidelec*, *vitaminozen* → *avitaminozen*, *sila* → *supersila*, *napet* → *prednapet*.

Sklopi so besede, ki nastanejo z mehanično strnitvijo dela besedila: *kdo ve* → *kdove*, *kar se da* → *karseda*, *se ve da* → *seveda*, *ne bodi ga treba* → *nebodigatreba*.

SAMOSTALNIK

Zloženke⁴

Podredne zloženke se pišejo tako:

1. Zloženke z veznim samoglasnikom *-o-* (za govornimi *c, j, č, ž, š* ali *dž* z *-e-*) in glagolskim *-i-* se pišejo skupaj: *črvojedina, jugovzhod, severovzhod, poljedelec, strojevodja, geografija, trigonometrija, jajcevod, smrdokavra, samouk, hudournik, svojeiglavca, rdečerepka, dvoglasnik, tromostovje, srakoper, volkodlak, drevored, avtogaraža, elektrotehnika, fotoaparati, kinooperater, avtocesta, kinodvorana, avtopromet — kašipot, trinog, cvilimožek, najdihojca.*

2. Zloženke z vezavnim (rekijskim) samoglasnikom *-i-, -e-, -a-, -o-* se prav tako pišejo skupaj: *trizob, trikotnik, dveletka, dvatisočak, petletka.*

3. Zloženke z imenovalniškim veznim samoglasnikom *-a-, -o-* se pišejo ali skupaj, ali narazen, ali skupaj in narazen: *pikapolonica, brucmajor, Josipdol, violončelo, Slovenijales — angora volna, vikend hišica, Slovenija avto — figamož/figa mož, pedenjčlovek/pedenj človek.* Pod vplivom angleščine v zadnjem času prevladuje pisava narazen.

Pomni:

1. Narazen se lahko pišejo take zloženke z *-o-*, katerih ena sestavina je imenovalni imenovalnik: *slog imenovan belkanto → belkantoslog* ali *belkanto slog* (prvi del take zloženke se da prestaviti kot samostojna beseda za odnosnico: *slog belkanto*, prim. še *folioformat — folio format*).

2. Če vezni samoglasnik ni *-o-*, se zloženke z imenovalniškim veznim samoglasnikom pišejo tako, kakor je zaznamovano v slovarju (torej brez pravila): *alfa žarki* proti *pikapolonica* ipd.

4. Skupaj ali narazen se pišejo zloženke iz nesklonljivega pridevnika + samostalnika: *brutoteža, minigolf, pešpot, ekstraprofit* ali *bruto teža, mini golf, peš pot, ekstra profit*. Kadar ne gre za zloženko, ampak za zvezo nesklonljivega pridevnika + samostalnika, se besede take zveze seveda pišejo narazen: *fejst fant, seksi film*.⁵

Pomni:

Zloženke s količinskim izrazom v prvem delu, v drugem pa z zaimkom *-kdo, -kaj, -kam...* se pišejo ali skupaj ali narazen: *malokdo* ali *malo kdo* itd. Če se predlog rabi med sestavinama, se zloženke pišejo seveda samo narazen: *malo s kom*.

Priredne zloženke se pišejo z vezajem: *Breznik-Ramovš, Baden-Württemberg, Schleswig-Holstein, Anglo-Američani*. Tako seveda tudi izpe-

ljanke iz priredne pridevniške zloženke: *črno-belost*.⁶ Vezaj ostane tudi pri izpeljankah iz prirednih zloženek: *schleswig-holsteinski*, *Breznik-Ramovšev* (pravopis).

Sestavljenke

Sestavljenke se pišejo samo skupaj: *nadkuhar*, *pododbor*, *razkralj*, *prababica*, *superčlovek*, *ekskralj*, *ultramontanec*; tako še *nevolja*, *nevojak*, *Neslovenec*, *nekovina*, *antidelec*, *amoral*, *protidelec* ...⁷

Sklopi

Sklopi se pišejo skupaj: *nepridiprav*, *pridanič*, *nemanič*, *bognasovaruj*, *očenaš*, *posilživo*, *nebodigatreba*.

Pomni:

1. Priložnostno posamostaljeni deli besedila se navadno pišejo narazen: *bog si ga vedi kdo* (prim. *Tvojih »daj mi že mir« mi je dovolj*), individualno pa tudi z vezajem: *Tvojih daj-mi-že-mir mi je dovolj*.⁸

2. Nekateri sklopi se pišejo skupaj ali narazen v glavnem glede na to, ali čutimo pomensko samostojnost njihovih sestavin ali ne: *nebodigatreba* — *ne bodi ga treba*.

3. Na sklope spominjajo zveze zadnjih dveh sestavin kitajskih osebnih imen: *Sun Jat-sen* ali *Sun Jatsen* (manj priporočljivo *Sun Jat Sen*).

PRIDEVNIK

Zloženke

Podredne zloženke pišemo skupaj, najsi so njihove sestavine povezane z veznim samoglasnikom -o- ali -e-, z vezavnimi končnicami ali pa si slede brez vsake glasovne povezave: *bistroglav*, *bledoličen*, *bosonog*, *dobrovoljen*, *golobrad*, *hudouren*, *vsakoleten*, *velikonočen*, *zlatopoljski*, *južnoslovanski*, *maloštevilen*, *literarnozgodovinski*, *narodnogospodarski*, *izokromatičen*, *tostranski*, *socialnodemokratski*, *poljudnoznanstven*, *cerkvenoupraven*, *starocerkvenoslovanski*, *temnozelen*, *sivozelen*, *občečloveški*, *rdečelas*, *svojeglav*, *vročekroven*, *škofjeloški*, *vraževeren*, *peterokrak*, *vseobčen*, *vsemogočen*, *vsesplošen*, *vseviden*, *vseveden*; *bojaželjen*, *ukaželen*, *unipolaren*, *častihlepen*, *častilakomen*, *častiljuben*, *vsegaveden*; *dvoleten*, *trileten*, *štiriperesen*, *petlitrski*, *šestmilijonski*, *večuren*, *večodstoten*, *nekajdneven*, *kolikoodstoten*, *stoodstoten*, *cisalpinski*, *socialdemokratski*, *ekvivalenten*; *C-vitaminski*, *50-leten*, *B-duroovski*.

Pomni:

1. Iz zveze prislova in deležnika se delajo zloženke (in se torej pišejo skupaj) le tedaj, če prve sestavine ne občutimo kot prislov (ki odgovarja na vprašanje *kako/na kateri način*), ampak z drugo tvori enoten nov izraz *mladoporočen* oz. *novoporočen* v pomenu 'pravkar poročen' ali 'pred kratkim poročen'; preneseno sta lahko rabljeni obe besedi prvotne zveze, npr. *visokoletič* 'ambiciozen'. Prim. nasprotno: *ново* (= na novo) *zapadel sneg* poleg *novozapadel sneg*.

2. Izrazi za barve, katerih prva sestavina pomeni barvo ali njen odtenek, druga sestavina pa je izraz za barvo, se pišejo skupaj ali narazen: *sivorjav* ali *sivo rjav*, *temnomoder* ali *temno moder*, *kalnorjav* ali *kalno rjav*, *bledordeč* ali *bledo rdeč*, *modrikastobel* ali *modrikasto bel*. Samo narazen se pišejo taki izrazi, če se dajo opisati po obrazcu s *kot* ali *da*, npr. *čokoladno rjav* — *rjav kot čokolada*, *kričeče rdeč* — *rdeč, da kriči*.⁹

3. Skupaj pišemo tudi pridevnike na *-ski*, tvorjene iz večdelnih imen, tudi če se ne zavedamo pomena posameznih njihovih sestavin *Van de Velde*, *Dos Passos*, *von Essen*, *Mac Divitt*, *De Amicis*, *Ben Gurion*, *Mao Cetung*, *Aix-les-Bains*, *Franc Jožef* → *vandeveldjevski*, *dospassosovski*, *vonessnovski*, *macdivitski*, *deamicisovski*, *bengurionski*, *maocetungovski*, *aixlesbainski*, *francjožefovski*. Če so taka imena povezana s t. i. prirednim vezajem, vezaj ostane: *Avstro-Ogrska* → *avstro-ogrski*.

4. Če je prva sestavina zloženega pridevnika izražena s črko ali številko, se med sestavinama piše vezaj: *B-diplomski*, *C-vitaminski*, *b-linijski* (*kmet*), *100-leten*, *100-odstoten*, *50-basen*, *50-kilski*, *20-tonski*. Tako se pišejo tudi samostalniki in prislovi, izpeljani iz njih: *100-letnik*, *100-odstotno*. Če prvo sestavino izpisujemo po izgovoru, se to piše skupaj: *dvajsettonski*, *stoleten*, *cevitaminski*. Nezborne so zloženke tipa *dr. Prešernove* (*Poezije*), *J. Stritarjevi* (*Dunajski soneti*).

5. Vezaj uporabljamo tudi v primerih, ko zloženki s podrednim razmerjem njenih sestavin izpustimo drugi del zato, da ga v drugi zloženki ne ponovimo: *literarno- in političnozgodovinski*, *bio- in bibliografski*, *severno- in južnoslovanski*.¹⁰

Prvotno prirejena pridevnika¹¹ (ali pridevniška izpeljanka iz takega samostalnika) sta povezana z vezajem: *črno-bel*, *belo-modro-rdeč*, *pedagoško-znanstveni*, *ozgojno-izobraževalni*, *delavsko-kmečki*, *rusko-japonski*, *Breznik-Ramovšev*. Ta vezaj ostane tudi pri izpeljankah iz teh zloženek, npr. *črno-belost*.

Sestavljenke

Sestavljenke pišemo skupaj: *nadpovprečen*, *nerjaveč*, *neslan*, *negotov*, *nepripravljen*, *prastar*, *paobel*, *nekakšen*, *nikakršen*, *prevroč*, *prednapet*, *sokriv*, *najlepši*, *amoralen*, *abnormalen*, *anorganski*, *antifašističen*, *protirevolucionaren*, *postdiplomski*, *ilegalen*...

Pomni:

1. Predponski členek *le-* se pred kazalnimi zaimki in prislovi piše z vezajem za sabo: *le-ta*, *le-tak*, *le-tam*... Če je ta členek za zaimkom, se piše skupaj: *tale*, *takle*, *tamle*, *tolikšenle*.

2. V priredni zvezi se popredponski del prve sestavljenke lahko nadomesti z vezajem za predpono: *nad-* in *podpovprečen*.

ZAIMKI

Zloženke

Zloženke pišemo skupaj: *redkokdo, malokdo; redkokateri, malokateri, mnogokateri; redkokam, malokam; marsikdo, marsikateri, marsikam; vsakdo, vsakteri*.

Pomni:

Zloženke, pri katerih predlog lahko uporabljamo tudi med sestavinama, pišemo tudi narazen: *redko kdo*, ker lahko rečemo tudi *redko s kom*. Po teh primerih potem lahko pišemo narazen tudi ustrezne prislovne zaimke: *redko kam*.

Sklopi

Sklope s *koli* lahko pišemo ali skupaj ali narazen: *kdorkoli* ali *kdor koli*, *kakršenkoli* ali *kakršen koli*, *kjerkoli* ali *kjer koli*, tako tudi frazeološke zaimke, npr. *kdor si bodi* ali *kdorsibodi*; *bogve kdo* ali *bogvekdo*, *bogve kateri* ali *bogvekateri*, *bogve kam* ali *bogvekam*; *kdope kam* ali *kdopekam*. Samo narazen zveze s *kaj*: *kaj vem kdo, kaj vem kateri*.

Pisava predloga + osebnega zaimka za 4. sklon

Skupaj pišemo enozložne predloge z vezavo v 4. sklonu in ustrezne kratke oblike osebnega zaimka, če je naglas na predlogu: *náme, náte, nánj/nánjo/nánj; nánje; nánju*; tako še *váme, nádme* ipd. Če naglas ni na predlogu ali pa se namesto kratkih tožilniških oblik uporabljajo dolge, se take zveze pišejo narazen: *na mé/mêne, v té/têbe, pred té/têbe, na njih/njé*.

Pomni:

Samo skupaj se pišejo zveze s predložno obliko *va-* (*váme, váte* ...) in zveze z obliko *nj* (*vánj, nánj, prédenj*).

ŠTEVNIKI

Sklopi

Skupaj pišemo:

1. glavne števnike do 100 in stotice: *enajst, petindvajset, sedeminšedemdeset; dvesto, devetnajststo*. Druge glavne števnike pišemo narazen: *sto enajst, dva tisoč, sedem milijonov, tristo tisoč sto* (300100), *tristo en tisoč sto* (301100), *devetnajststo šestindvajset*.

Pomni:

Iz tehničnih in podobnih razlogov vse glavne števnike pišemo tudi skupaj, npr. na položnicah.

2. Vrstilne, ločilne in množilne števniko pišemo skupaj tudi tam, kjer glavne pišemo narazen: *stoenajsti*, *dvatisoči*, *sedemmilijonti* — *stodvajseter*, *desettisočer* — *pettisočeren*.

Pomni:

1. Skupaj seveda pišemo tudi vse, kar je iz teh števnikov tvorjeno: *desettisoči* (ljudi), *na desettisoče* (ljudi je bilo), *stotisoči* (umirajo od gladu), *osemtisočak*, *stotisočica*, *dvestotisočin(k)a*, *stomilijonina* — *šestmilijonski*, *petmilijarden* — *stotikrat*, *pettisočkrat*, *stomilijonkrat*, *tristotisočkrat*, *stopetnajstič*, *dvatisočdrugič*, *petmilijontič*.

2. Glede pisave števnikov s številkami (npr. *100-letnica*, *5-tonski*) gl. SR 1979, str. 249 in str. 000.

PRISLOVI, ČLENKI IN ZVEZE Z NJIMI¹²

Pisava skupaj

1. Skupaj pišemo vse sestavine prislovnih sklopov,¹³ katerih vsaj ena se ne uporablja več kot samostojna beseda ali pa pomen sklopa ni enak vsoti pomenov posameznih njegovih sestavin: *bržčas*, *bržda*, *bržkone*, *čedalje*, *dandanašnji*, *dandanes*, *kajne*, *kajneda*, *kajpa*, *kajpada*, *kajpak*, *karseda*, *količkaj*, *malone*, *malodane*, *morebiti* 'morda', *nemara*, *obakraj*, *obenož*, *oberoč*, *ondan*, *onkraj*, *onkrat*, *onstran*, *pravkar*, *pravzaprav*, *prejkone*, *ravnokar*, *resda*, *seve*, *seveda*, *skorajda*, *takrat*, *tokrat*, *tolikokrat*, *tostran*, *večidel*, *vešda*, *vsaksebi* 'narazen', *vseeno*, *vsekakor*, *vsekdar*, *vsepovsod*, *vseskozi*, *vseoprek*, *zanalašč*.¹⁴

Pomni:

1. Narazen pišemo priredne in podredne stalne zveze, tj. z veznikom ali predlogom povezane prislove in proste ponovitve prislovov in členkov: *bolj in bolj*, *gor in dol*, *kratko in malo*, *naprej in naprej*, *noč in dan*, *okoli in okoli*, *okrog in okrog*, *sem in tja*, *sem ter tja*, *zdaj pa zdaj*, *prej ali slej*, *bolj ali manj*, *več ali manj* — *slej ko prej*, *dan na dan*, *samo po sebi*, *malo po malo* — *tako tako*, *še še*, *že že*. V časovnem pomenu se piše tudi *semtertja*, *tupatam*, *tuintam*.¹⁵

2. Narazen pišemo tudi zveze dveh samostojnih prislovov ali členka in prislova ali več členkov: *malo več* — *prav tako*, *prav tam*, *prav tod*, *ravno tako*, *ravno tam* — *že že*.

3. Narazen¹⁶ ali skupaj se pišejo: *malo kdaj*, *malo kje*, *malo kod*, *tja v dan*, *ta čas*, *toliko da ne*, *bog ve*, *kdo ve*, *čim bolj*, *čim dalj*, *čim brž*, *čim prej*, *čim več*, *kratko malo* — *malokdaj*, *malokje*, *malokod*, *tjajdan*, *tačas*, *tolikodane*, *bogve*, *kdove*, *čimbolj*, *čimdalj*, *čimbrž*, *čimprej*, *čimveč*, *kratkotam*.

2. Tudi prislovi iz prvotnega predloga (ali več predlogov) in kake besede¹⁷ se pišejo skupaj v naslednjih primerih:

a) če nepredložna sestavina (ali vsaj ena izmed sestavin) ni več samostojna beseda ali oblika, ali pa nima predlogu ustrezne sklonske oblike;

b) če pomen takega sklopa ni enak vsoti pomenov posameznih njegovih sestavin.

Med takimi skupaj pisanimi sklopi so značilne naslednje strukture:

- predlog + pridevniška beseda + obrazilo -a: *iz-/scela, iz-/zlahka*;
- predlog ali predpona + pridevnik ali samostalničnik ali glagol + obrazilo -oma ali -aj: *nanagloma, zviškoma, naskrivoma* — *zgoraj, naskrivaj*;
- po dva prvotna predloga + prislov: *navzgor, navzdol*;
- zveze s *po-*, ko pomenijo 'v teku': *ponoči, pozimi, poleti*;
- zveze predloga + prislova: *odruči, naenkrat*.

Glavni sklopi te vrste so naslednji (razporejeni po abecednem zaporedju predpon):

- do-* *docela, dočista, dodobra, dosita, dokaj, doklej, domala, donedavna, dopoldan, dopoldne, doslej, dotlej, dosihdob, dosihmal, dotehmal, dosorej*;
- h-* *hkrati*;
- iz-* *izcela, izčista, izhuda, izlahka, izlepa, izmlada, iznenada, iznova, izprva, iztežka, iztiha* (sedaj večinoma s predpono *z-/s-*);
- k-* *kvečjemu, kvišku*;
- med-* *medtem* 'tedaj, takrat';
- na-* *nadalje, nadrobno* 'podrobno', *naenkrat, nagodoma, nahitroma, nanagloma, naredkoma, naskrivoma, natesnoma, natihoma*; *nakrižem; naskrivaj; nakljub, navkljub, nakrat, nakvišku, nalašč, naokoli, naokrog, naposled, napošev, napoti* (biti *napoti* 'ovirati'), *naravnost, narazen, nared, narobe, nasproti, natanko* 'natančno', *nato* 'potlej', *navdan, navprek, navzdol, navkreber, navzkriž, navpik, navprek, navrh* 'dodatno', *navsezadnje, navsezgodaj, navzdolž, navzgor, navznoter, navzpred, navzven, navznak*;
- o-* *opoldan, opoldne, opolnoči, osorej, otorej*;
- ob-* *obenem* 'hkrati', *obklej, obkorej, obsorej, obtorej*;
- od-* *oddavna, oddavnaj, odkar, odklej, odslej, odtlej, odsihdob, odsihmal, odveč*;
- po-* *poblize, poceni* 'cenó', *počasi, povšeči, pokonci, poleti, pozimi, ponoči, podnevi, podolgoma, ponevedoma, poredkoma, potihoma, pogodu, pogosto, pokaj* 'čemu', *ponajveč, ponekod, popoldan, popoldne, popred, poprej, poprek, poredko, polahko, potiho, posamič, posihmal, posihdob, poslednjič, poslej, pošev, potehmal, potem* 'potlej', *potemtakem, potlej, povprek, povrh, povsem* 'popolnoma', *pózlu* (toda *po zlù*);

- s-* scela, sčista, shuda, skraja, skratka, sprva, stežka, stiha; sčasoma, sparoma, spotoma, skoncema, skrajema; skupaj, spodaj; sproti;
- v-* vbogajme, včasih, včasi, vdručič, vnovič, vtretjič, venomer, vkraj 'proč', vkraju 'končan, opravljen', vkreber, vkup 'skupaj', vnaprej, vnamar, vnic, vobče, vprek, vpričo, pred, vstran 'proč', vtem 'tedaj, takrat';
- z-* zgrda, zlahka, zlepa, zmlada, znova; zdavnaj, zdolaj, zgodaj, zgoraj, zjutraj, zmeraj, znotraj; zdoma (biti zdoma), zviškoma, zorhoma; znovič; zmerom; zdaleč, zgolj, zvečer;
- za-* zaman, zamlada, zarana, zaživa, zamož, zapored, zapovrstjo, zastonj, zategadelj, zatorej, začasa 'zgodaj', zares.

Pomni:

Nekatere istoglasne enote besedila se pišejo narazen glede na drug pomen. Take zveze so:

- do-* dopoldne 'od jutra do poldneva' — *do poldne* 'do 12h';
- k-* večjemu 'ne več kot' — *k večjemu* (dobičku), kvišku 'navzgor' — *k višku* (moči);
- med-* medtem 'med tem časom' — *med tem* (časom); *med tem* 'med temi stvarmi';
- na-* napoti 'ovirati' — *na poti* (domov), nato 'potem' — *na to* (zadevo), navrh 'povrh' — *na vrh* (gore), nazadnje 'končno' — *na zadnje* (besede), natanko 'natančno' — *na tanko* (narezati), nadrobno 'podrobno' — *na drobno* (nasekljati);
- nad-* nad vse 'zelo' — *nad vse* (druge);
- ob-* obenem 'hkrati' — *ob enem* (primeru);
- od-* odspodaj (stoji) — *od spodaj* (navzgor), odspredaj (je bel) — *od spredaj/od odspredaj* (nazaj); odzadaj (stoji) — *od zadaj/od odzadaj* (naprej); odzunaj (je mraz) — (*priiti*) *od zunaj*;
- po-* potem 'nato, potlej' — *po tem* 'po teh dogodkih'; pojutrišnjem 'čez dva dni' — *po jutrišnjem dnevu*;
- pred-* predpoldne 'od jutra do poldneva' — *pred pol dne* 'pred polovico dneva'; predočerajšnjim 'pred dvema dnevi' — *pred očerajšnjim dnevom*, predlanskim 'pred dvema letoma' — *pred lanskim letom*, predtem 'pred tem časom' — *pred tem časom*, predsinočnjim 'pred dvema večeroma' — *pred sinočnjim večerom*;
- v-* vtem 'v tem času' — *v tem* (času), *v tem času*;
- za-* začasa 'zgodaj' — *za časa* 'v času'; zatrdno 'gotovo' — *za trdno* (steno); zatem 'nato' — *za tem* (časom), *za tem časom*.

Pisava skupaj ali narazen

Skupaj ali narazen pišemo primere kot so *naglas/na glas*, *napol/na pol*, *naposodo/na posodo*, *nasploh/na sploh*, *naprodaj/na prodaj*, *nastran/na stran*, *ponavadi/po navadi*, *povečini/po večini*, *postrani/po strani*, *zagotovo/za gotovo*, *zamalo/za malo*. Tako pišemo še nekatere pri-

mere, tvorjene z *na* + prvotna pridevniška oblika *na -o*, ki kažejo že določen pomenski premik ali imajo vzporednice s *po-* ali *na -oma* (pri tonemskem naglaševanju pa imajo ti primeri večkrat namesto akuta cirkumfleks): *nagosto/na gosto*, *nahitro/na hitro*, *nalahko/na lahko*, *nalahno/na lahno*, *nanaglo/na naglo*, *nanovo/na novo*, *narahlo/na rahlo*, *naredko/na redko*, *natiho/na tiho*. Bolj priporočljiva je pisava *narazen*; ker imajo sodobno obliko ali pa je med predlog in samostalniik mogoče še kaj vriniti: *po večini* — *po veliki večini*, *na glas* — *na ves glas*, *po navadi* — *po stari navadi*.

Pisava *narazen*

Narazen pišemo frazeološke zveze predlog + beseda s sodobno obliko:

- do čistega, dobrega, kdaj, kod, koder, konca, kraja, malega, sem, sitega, tja, tod*;
iz celega, novega, proega, večjega;
k letu;
na čisto, dolgo, drobno, veliko, lepem, moč, mah, pamet, skrinem, suho, široko, tesno, tesnem, tihem, videz, znotraj, zunaj;
ob kratkem, svojem;
od blizu, danes, davnaj, doma, kdaj, kod, konca, kraja, nekda, nekod, nekoč, rok, tedaj, tod, včera, zdavnaj;
po čem, dolgem, gostem, krivem, malem, nesreči, polnoči, pravem, pravici, pravišnjem, resnici, tihem, večjem, vsem tem, zlu (toda pôzlu);
pod kraj, noč, večer;
pred kratkim, nedavnim;
pri kraju, priči, vsem tem;
s časom, hudo, tiho;
v nič devati, pustiti iti;
z grdo, lepo;
za čudo, zdaj.

Pomni:

Če taka zveza dobi predponsko obrazilo *pre-* ali *naj-*, se piše vse skupaj: *na dolgo* — *prenadolgo*, *na samem* — *prenasamem*, *na skrinem* — *najna-skrinem*.¹⁸

Veznik

1. Skupaj pišemo dopustne veznike, ki sestojijo iz preprostega veznika (ali prislova) in kakega členka: *akoravno, bodisi, čeprav, čeravno, četudi, dasi, dasiprav, dasiravno, dasitudi, najsi, ...*

Pomni:¹⁹

Sestavine nekaterih izmed teh veznikov (npr. *čeprav*, *četudi*) so v besedilu razdružljive: *Če je prav bogat, vljuden bi moral biti vseeno. — Tudi če je sedaj bogat, poznal bi me vendar lahko še zmeraj.*

2. Narazen pišemo:

a) dvodelne veznike: *ne — ampak/temveč/marveč*, *ne samo/le — ampak/temveč/marveč tudi*, *ne — ne, niti — niti*, *čim — tem*, *tako — kakor*, *bolj ko — bolj*, *dalj ko — dalj* ...;

b) večbesedne enodelne veznike, sestoeče iz prislova + veznika: *manj ko*, *brž ko*, *medtem ko*, *potem ko*, *vtem ko*, *kljub temu da*, *zato ker* ...

Predlog

Predlogi se pišejo samostojno pred besedo ali besedno zvezo, na katero se nanašajo: *pred šolo*, *za našo hišo*, *od včeraj*.

Frazeološki predlogi se pišejo narazen, npr. *glede na*, *s pomočjo*, *v zoezi z*, *z ozirom na* ...

Pomni:

1. Enozložni predlogi s tožilniško vezavo se pišejo skupaj z navezno obliko osebnih zaimkov; ti predlogi so naglašeni: *náme*, *náte*, *nánj/nánjo/nánj*; *prédme*, *prédte*, *prédenj/prédnjo/prédenj*; *prédnju*; *prédnje*; *prédse* itd.; *v-* ima v taki zvezi obliko *va-*. Kdaj se take zveze pišejo narazen (npr. *na mé* itd.), gl. v oblikoslovju.²⁰

2. O pisavi prvotnega predloga kot predpone prislova (npr. *zamož*, *potem*, *zakaj*, *dokaj*) gl. pri prislovu, str. 000

OBLIKOSLOVNI ČLENKI

1. Oblikoslovna členka *le* in *li* se pišeta skupaj s prvino, kateri se dodajata: *tale*, *take*, *tistile*, *tule*, *tamle*, *takole*, *tjale*, *semle*, *takšenle* — *vendarle*, *prejle* — *ali*, *jeli*, *kali*.

Pomni:

1. Členek *le* se loči od preostalega dela besede z vezajem, če ni zapostavljen: *le-ta*, *le-oni* ..., *le-tam*.

2. Kadar *li* stoji namesto *ali*, se seveda piše sam zase: *Je li res* — *Veš li?*

2. Členek *koli* se piše skupaj z besedo, na katero se nanaša, ali pa posebej; prav tako členek *si* bodi: *kdorkoli*, *karkoli*, *kjerkoli*, *kakršenkoli* — *kdor koli*, *kar koli*, *kjer koli*, *kakršen koli* ...; *kdor si* bodi, *kar si* bodi, *kjer si* bodi — *kdorsibodi*, *karsibodi*, *kjersibodi* ...

3. Členek *ne* se piše:

a) skupaj s samostalnikom, pridevnikom, deležnikom, prislovom: *nemoč, nevolja, nevojak, Neslovenec — negotov, neslan, neumen — nerjaveč, nezaslišan, nedorečen, neumit, neporasel — nedavno, nemalo, nevede, nevedoma;*

b) narazen ob osebni glagolski obliki in deležju ter nedoločniku in namenilniku: *Nič ga ne opravičuje. — Ne bo se rešil. — Ne bi želel povedati. — Ne govoriti takih stvari! — Ne še spat. — Ne vedoč, kaj se dogaja, je ... (= Ne da bi vedela, kaj se dogaja, je ...). — Ne glede²¹ na to, kaj si misliš ... — Ne boječ se nikogar, so ... — Ne rekši ne bev ne mev, je ...*

Pomni:

1. Skupaj se pišejo premenjene nikalnične oblike v zvezah *nisem, nimam, nočem/nečem*, proti *ni imel, ne bo imel, ni hotel, ne bo hotel, ni imel, ne bo imel, ne biti, ne hoteti, ne imeti* itd. V primerni zvezi se nikalnica sprosti tudi ob sedanjiku (t. i. zapostavljena nikalnica): *Hočem ne* ali *Imam ne, pa kaj*.²²

2. V dvodelnem vezniku *ne — ampak/temveč/marveč* se *ne* seveda piše narazen, kadar ne zanika glagola: *Prišel je ne oče, ampak sin. — Prišla sem ne vesela, temveč žalostna.* (Proti: *Ni prišel oče, ampak sin. — Nisem prišla vesela, temveč žalostna.*)

MEDMETI²³

Medmeti se navadno pišejo skupaj: *hopla, jojmene, juhej, tralala, hahaha*. Narazen se pišejo: ponovljeni medmeti (*joj joj*), stopnjevani (*joj prejoj*), zveze različnih medmetov (*oh jejna*), imenskega izvora (*križ kraž*), figurativni (*bim bam*), včasih tudi z zaimenskim končnim delom (*joj mi*). Nekateri dolgi »ponavljalni« medmeti se pišejo tudi z vezajem (*ha-ha-ha*) ali tudi narazen (*ha, ha, ha*), glede na to, kako jih izgovarjamo.

DELJENJE²⁴

Besede delimo na koncu vrste (tudi stolpčne), ko ni več prostora, da bi jih izpisali v celoti v isti vrsti. Pri tem veljajo za domače in prevzete besede naslednja pravila (strnjena citatna besedila tujih jezikov se delijo po pravilih za deljenje ustreznih jezikov):

1. V obeh delih deljene besede mora biti vsaj po en zlog (ta zlog je lahko tudi samo pisen). Zložnost je nakazana ali s črko za samoglasnik ali z *r l lj m n nj*, ko niso ob samoglasniku. Črke *r l m* in *n* ter dvočrkji *lj* in *nj* kot znamenja za izgovor polglasnika + *r l m* in *n* ter *lj* in *nj* se pri deljenju obravnavajo kot zlogi s pisanim samoglasnikom in se torej

delijo: *ma-ti*, *o-troci*, *Shakespea-re*, *r-deč*, *tr-den*, *hm-kniti*, *Vl-tava*, *smise-ln*, *N-krumah*, *M-boja*, *fi-lm*, *fi-lmski*, *film-ski*, *ža-nr*, *ža-nrski*, *žanr-ski*, *radi-o*. Besede z dvema polglasnikoma, ki se ob zvočnikih ne pišeta, se med tema zvočnikoma ne morejo deliti: *trn*, *čmrlj*, *ve-trn*, *sre-brn*, *čmrlj-ček*. Če črka *v* zaznamuje glas *u*, se pri deljenju obravnava kot navadni soglasnik. Nemogoče je torej deliti: *sklj-učen*, *ozorno-st*, *stati-stk*, *fil-m*, *žan-r*, *bar-v*, *ba-rv*, *v-zvraten*, *predo-sem*.

Pomni:

1. Ločil, ki spadajo k besedilu na koncu vrstice, ne moremo prenesti na začetek nove vrstice (izjemi sta pomišljaj in vezaj).

2. V tiskanih besedilih po ene črke ne puščajo na koncu vrstice in ne prenašajo v naslednjo.

2. Soglasnik med dvema samoglasnikoma (ali dvoglasnikoma) prenašamo v naslednjo vrstico: *de-lovati*, *domo-vina*, *no-coj*, *Dacha-ua*, *Pisto-ia*, *fi-lmski*.

Pomni:

Če se zavedamo sestavin besed, navadno puščamo na koncu prve vrstice tudi celo predpono: *iz-uriti* ali *i-zuriti*, *pod-orati* ali *po-dorati*, *pod-očnjak* ali *po-dočnjak* (vendar samo *po-denj* ipd.).

3. Soglasniški sklop med dvema samoglasnikoma (ali dvoglasnikoma), ki je izgovorljiv tudi na začetku besede, prenašamo ves v naslednjo vrstico ali pa le en njegov del: *do-sti* ali *dos-ti*, *plo-šča* ali *ploš-ča*, *pra-ksa* ali *prak-sa*, *te-mna*, ali *tem-na*, *po-lje* ali *pol-je*, *so-ljo* ali *sol-jo*, *ko-nja* ali *kon-ja*, *kore-nje* ali *koren-je*, *klo-pca* ali *klop-ca*, *Mari-čka* ali *Marič-ka*, *klo-bko* ali *klob-ko*, *stati-stka* ali *statis-tka* ali *statist-ka*, *se-tra* ali *ses-tra* ali *sest-ra*. V zgornji vrstici ne smemo pustiti sklopa, ki ne bi bil izgovorljiv: delimo torej lahko le *ze-mlja* ali *zem-lja*, ne pa tudi *zeml-ja*.²⁵

Soglasniški sklop med dvema samoglasnikoma (ali dvoglasnikoma) obvezno delimo na dva dela, če na začetku besede ne bi bil izgovorljiv v celoti. V prvi (zgornji) vrstici mora ostati tisti njegov del, ki na začetku druge vrstice ne bi bil izgovorljiv, ter zveze samoglasnik + *u* (tj. črke, ki ga zaznamujejo): *maj-hen*, *nocoj-šen*, *kr-tina*, *vetr-nica*, *Vl-tava*, *N-krumah*, *jer-bas*, *valj-čast*, *var-stvo* (seveda tudi *vars-tvo* in *varst-vo*), *stol-ni*, *son-ce*, *dlan-mi*, *sfin-ga*, *son-čna* (pa tudi *sonč-na*), *Fran-cka* (pa tudi *Franc-ka*), *maj-čken* (pa tudi *majč-ken*), *prav-da*, *bol-ha*, *slav-čev*, *pol-zeti*, *pol-otrok*.

Pomni:

1. Sklope *t/d/c/č + s/z/š/ž/c/č/dž* zmeraj delimo: *kmet-ski, pod-se, pod-zidek, pod-šivek, pod-žagati, vrat-ca, peč-ca, pod-cureti, pred-džungla*.²⁶

2. Sklope iz dveh enakih soglasnikov (tudi če postanejo enaki zaradi prilikovanja) načeloma delimo: *od-dati, od-točiti, post-diplomski, iz-zvati, iz-srkati, Rob-bov, Schil-ler, Les-sing, Rous-seau, Scot-tov, Boc-caccio, Cor-regio*. Če je taka beseda sestavljena, zložena ali sklopljena, jo lahko delimo po točki 3 (npr. *Stutt-gart*).

3. Pri sestavljenkah, zloženkah in sklopih predponam oz. nezadnjim sestavinam na soglasnik (ali soglasniški sklop) teh soglasnikov navadno ne jemljemo v naslednjo vrstico, predponam in nezadnjim sestavinam sploh na samoglasnik pa navadno ne dodajamo soglasnikov preostalega dela sestavljenke, zloženke ali sklopa: *od-preti, čez-meren, po-vzeti, po-drezati, pod-rezati, Josip-dol, pedenj-človek, peš-polak, bog-ve*.

Soglasnike predpon oz. nezadnjih sestavin tvorjenk lahko jemljemo v naslednjo vrstico le, če je soglasniški sklop nove vrstice pisno in izgovorno preprost (npr. *če-zmeren*); v prvo vrstico pa pod istimi pogoji lahko pritegujemo soglasnike drugega dela tvorjenke *po-vzeti* ali *pov-zeti*) ali če se zloženosti malo zavedamo (*zah-levati, pov-sod*).

4. Sklopi črk, ki zaznamujejo po en glas ali tuji dvoglasnik, se ne delijo (izjema so dvojni soglasniki in samo pisni zlogi): *Coo-per, Bourgeois, Jea-na, Pau-la, Au-schwitz, Goe-the, Bae-decker, Haas, Aa-chen, Hei-ne, Hey-se, Bourgeoi-sa, François-se, Mar-shall, Ma-cha, Fou-ché, Hacqueta/Hacque-ta, To-gliatti, Ri-chard, Fi-scher, Smi-thov, Mickiewicz/Mickiewi-cza*. Ta načela veljajo tudi za stare slovenske pisave: *Bla-she, Juri-zhizh*.

Pomni:

1. Tuji dvoglasnik pred slovensko končnico lahko delimo: *Dacha-ua* [dáha-va].

2. Zveze soglasnika in nemega samoglasnika se delijo: *Shakespea-re*.

5. Zaporedne črke, ki zaznamujejo samostojne samoglasniške glasove, lahko delimo: *Le-on, Di-ana, ide-al, te-orija, Rafa-el, radi-o, re-agens*.

Pomni:

Kadar *i* ali *u* zaznamujeta glasova *j* ali *y*, ju obravnavamo, kot da gre za črki *j* ali *v*: *Pisto-ia, celuloi-da, Dacha-ua, nau-ka*.

6. Če delimo besedo, ki se piše z vezajem, ravno na mestu, kjer je vezaj, vezaj prenesemo na začetek druge vrstice: *le- -ta, črno- -bel, c- -linija*.

7. Številke ne delimo.

1 V SP 1950 je ustrezno poglavje naslovljeno z O pisavi sestavljenih besed (str. 37), v SS 1956 imamo poglavje Pisava sestavljenih besed (str. 54) in enako je v SP 1962 (str. 75—80), v SKJ 2, 1966, pa imamo naslov Pisanje skupaj in narazen (str. 121—124). — Ker izraz *pisava* pomeni tudi *črkopis*, je za naš namen boljši izraz *pisanje*; izraz *sestavljena beseda* je manj primeren, ker nam sestavljena beseda oz. sestavljena načeloma pomeni samo ene vrste tvorjenko, tj. tisto, v kateri predpona zamenjuje polnopensko besedo (*obkrožiti*, *neutemeljen*, *sostanovalec*).

2 Kako utemeljujejo novejši jezikovni priročniki pisanje skupaj in narazen? — Načeloma postavljajo to vprašanje v glavnem pri tvorjenkah (SP 1950, SP 1962, SS 1956, SKJ 1966); v smislu tukajšnjega pojmovanja pa je to zajeto v SS 1976, str. 90 do 92.

3 Ta misel odraža zavest, da besedotvorje ni tako trden sestav, kot v resnici je; besedotvorni algoritem nedvomno kaže, da sta *avtocesta* ali *Slovenijales* (prvo imamo lahko za zloženko z veznim nevtralizacijskim *-o-* ali pa z nevtralizacijsko imenovalniško končnico, na kar nedvomno kaže primer *Slovenijales*) zares zloženci in da bi ju torej morali pisati skupaj, če bi hoteli biti dosledni. Pri sklopih je to bolj zapleteno, vendar ne pri vseh: prim. *tadva* razrešuje rodilnik *teh dveh* jasno kot skupaj pisani dve besedi, kjer se zdi nesmiselno ustvarjati pisno paradigmo bodisi tipa *tadva teh dveh tema dvema*... bodisi *tadva tehdeh temadvema*...

4 Tu je po novejši literaturi marsikaj novega: Z izjemo (sicer večjega) dela zloženek z imenovalniškim prvim delom se vse zloženske lahko pišejo skupaj. To pisanje zloženek močno poenostavlja in dela zares obvladljivo. Še preprostejša bi bila seveda rešitev, da bi se vse to pisalo enostavno skupaj, ne pa, kot sedaj Predlog pravil stvar imenuje s pravim imenom: »brez pravil«. Dvojnice pa za prehodno dobo omogočajo nesprenjanje uveljavljene, četudi manj ustrezne rabe. — K posameznemu: SP 1962 je še zahteval ločitev med *avtogaražo* in *avtocesto*, SSKJ I, 1970 piše drugo že tudi skupaj. V kritiki določitev SP 1962 (ko so izšle v SS 1964) je J. Toporišič zapisal naslednje (JiS 1965, str. 215): »bi bilo dobro pisati *avtocesta* samo skupaj, ne pa tudi narazen. /.../ Priporočljivo bi bilo pisati kot *h-mol* tudi *H-bomba* z vezajem, in enako tudi *alfa-žarki*. /.../ Tako kot *avtocesto* bi bilo treba pisati tudi sklope *pešpot*, *figamož*, *pedenčlovek*, *laketbrada*.«

5 Tu bi bilo treba pravzaprav reči, da se izrazi kot [mínigólf] lahko razlagajo ali kot zloženske (in se potem pišejo skupaj), ali pa kot zveze pridevnika in samostalnika (in se potem pišejo narazen).

6 O prirednih zloženkah je govor v JiS 1965, str. 215—216; v SP 1962 je tako obdelano pri vezaju (str. 89) s formulacijo »med dvema različnima besedama, če sta tesno povezani: *postaja Šmarje-Sap*, *Videm-Krško*, *Breznik-Ramovčev*, /.../ *Karel Destovnik-Kajuh* /.../«. Primeri niso samo priredni.

7 V opombo bi sodilo, da to velja tudi za predpono *super-*, tj. v primerih, ko *super-* nekako pomeni *nad-*: *superčlovek*, *supersile*. Iz nevednosti ali zaradi naslonitve na pridevnik ali samostalni *super* (prim. *ti si bil vedno super*, *dajte mi 10 l supra*) pišejo novinarji to predpono tudi ločeno, tj. kot *super* (*sile*).

8 Tako večkrat npr. v filozofskem ali publicističnem pisanju.

9 K reševanju te problematike prim. J. Toporišič, Popravljen slovenski slovnica, JiS 1965, str. 215—216; Pravopis, pravorečje in oblikoslovje v SSKJ I,

SR 1971, str. 67—68; J. Rigler, H kritikam pravopisa, pravorečja in oblikoslovja v SSKJ, SR 1971, str. 453—456.

10 Na slabotnost vezi med temi morfemi opozarja SS 1976, str. 91, sicer pa imamo v SP 1962 (pri Vezaju) opombo: »Pišemo navadno: *dvo-* in *večzložne besede, paleo-, mezo- in neolitik* ipd. Ustrezni primerov za predpone ni, pač pa: »vendar toliko in tolikokrat, sto in stokrat«. V bistvu tudi tu ni razloga proti pisavi *toliko-* in *tolikokrat*.

11 Prim. prvi članek, naveden pod 9: »Priporočljiva rešitev bi bila tu v pisavi *ideološko-estetska (kritika)*, kakor imamo *belo-modro-rdečo (zastavo)*, tj. zastavo, ki je bela, modra in rdeča.«

12 V SP 1962 posamezna poglavja: Sestava z nikalnico *ne*, Prislovi, Predložne zveze, Členki (str. 77—80).

13 SP 1950, str. 40 pisanja teh sklopov nič ne komentira niti jih ne imenuje, med njimi pa ima obravnavane tudi »zloženske prislovov z nikalnico *ne*, kakor: *nedaleč, nedavno* /.../.« (med poslednjimi ni primera *neglede*). SP 1962 ima za to skupino pravilo, da »/s/kupaj pišemo, kadar so sestavine okamnele v prislov z enim poudarkom: *bogve, bržčas* /.../.« — Sedanje pravilo se naslanja na A. Bajca članek Pred novo izdajo SP (JiS 1957/58, str. 145—148), kjer na str. 146 piše: »Beseda, ki nima več samostojnega življenja, vsaj ne v današnji obliki, se piše skupaj /.../ *dodobra, poleti, pokonci*. Kadar čutimo besedno skupino za enoten prislov, radi pišemo skupaj. Edino to bi imel pripomniti k pisavi sestavljenih besed, da bi pač kazalo dovoliti še malo več svobode.« — Na te misli se je v JiS 1963, str. 216 odzval J. Toporišič (Popravljen slovenska slovnica, str. 209—217): »/P/išemo skupaj vse, kar se ne sklada z normo sodobnega knjižnega jezika, in sicer bodisi z oblikoslovne bodisi s kongruenčne strani.« Nato navaja primere *dodobra* proti *do dobrega, poredkoma — po dolgem, na gosto* (izjema *nalahno*), *na pamet, na videz, od rok*. In glede variantnosti: »Človek bi mislil, da bi bilo bolje dopustiti več variant. Tako rezoniranje ni pravo, ker se z variantami še podvoji število enot, ki si jih je treba zapomniti.« V tem smislu so formulirana tudi pravila v SKJ 2, 1966, str. 120.

14 Na opozorilo recenzenta B. Čopa sta iz tega spiska sedaj črtana primera *onod* in *ondod* (prim. SR 1979, str. 93).

15 SP 1950 (str. 40) te primere samo navaja, SP 1962 (str. 78) ima zanje naslednjo formulacijo: »Narazen pišemo tudi, kadar so besede ohranile prvotni pomen in poudarek: *bôlj in bôlj* /.../.« Pisanje skupaj v primerih kot *semtertja* je malo upravičeno.

16 Pisanje narazen je tu po praksi in iz načel o enotnih merilih istovrstnih besed (prim. z *malokom/z malo kom* oz. *malo s kom*, torej še *malo kod* in *malokod*). Pisava *čimbolj* ipd. je dejansko malo primerna: prim. *čimbolj hitro* = *čim hitreje*, kar dokazuje, da se *bolj* ne nanaša na *čim*, ampak na *hitro* (*hitreje* = *bolj hitro*).

17 V SP 1950 (str. 40—42) in 1962 (str. 78—80) so to Predložne zveze, kar pa zavaja, saj so predložne zveze le tipa *na lepem*, tj. ko se predlog piše kot svoja beseda. Novo formulacijo je predlagal J. Toporišič (na podlagi zgoraj navedene Bajčeve misli) že v JiS 1963, str. 216: »/P/ri samostalniku in pridevniku pišemo skupaj tiste predložne zveze, ki nimajo sodobne morfološke in sintaktične strukture ali (in) imajo s stališča sodobnega stanja knjižnega jezika docela ne-

predvidljiv pomen sicer znanih sestavin. Če imajo zveze sodobno morfološko in kongruenčno strukturo, jih pišemo skupaj samo izjemoma, da lahko izrazimo nasprotja kot *pozimi* — *po zimi*, *ponoči* — *po noči*, *poceni* in *po ceni*. — Ostalo bi potem samo majhno število primerov, ki bi si jih bilo treba kar zapomniti. (Izraz *kongruenčen* v zgornjih formulacijah stoji za *vezaven* (reakcijski).)

18 Na razmerje *na dolgo* — *prenadolgo* je opozoril Rigler.

19 Za to prim. SKJ 4, 1970, str. 76.

20 SP 1950 (str. 38) ima to formulirano tako: »Skupaj pišemo /.../ enozložne predloge z naslonskimi tožilniškimi oblikami osebnih zaimkov in povratno-osebnega zaimka«; v SP 1962 (str. 76) je razlika ta, da je izrecno rečeno »z naslonskimi tožilniki osebnih zaimkov, kadar je poudarek na predlogu«, zaradi jasnosti pa pristavlja še, da »n/arazen pišemo predloge in osebne zaimke, če poudarek ni na predlogu: *na sebe* /.../. Pripombe k pojmovanju naslonskosti zaimkov v zvezi z enozložnimi predlogi sem navedel v JiS 1978/79, str. 297—301: O osebnih zaimkih v SSKJ, konkretno 298—299.

21 Frazeološki predlog *glede na* je ob nikalnici bolje pisati narazen: *Ne glede na to poudarjanje*, je... Literatura o tem pri J. Toporišiču in J. Riglerju v SR 1971 v oceni (in polemiki nanjo) Slovarja slovenskega knjižnega jezika I, str. 72 in 460.

22 Predlagal za navedbo J. T.

23 V SP 1950 in 1962 medmeti niso obravnavani; predlog za Načrt J. T.

24 Tudi to poglavje je reformuliral J. Toporišič, vsebuje pa tudi novost, ki jo je predlagal J. Rigler, tj. da bi se delilo tudi *bi-rmski* pa tudi *fi-lm*, *fi-lmski* (zaradi možnega izgovora *filəm*, *filəmski*). — Verjetno bo — to nakazuje že Jurančičeva opomba v recenziji Načrta pravil (SR 1979, str. 104) — o tem kaj govora še v javni razpravi, če bo do nje prišlo. Primeri z govorjenim polglasnikom pred zvočnikom ali z zložnim zvočnikom v prvem delu besede niso nič dvomni (tip *Vl-tava*, *N-krumah* ipd.).

25 V skladu z dejstvom, da se pisna *lj* in *nj* v zbornem jeziku pred samoglasnikom izgovarjata kot *l* oz. *n + j*, je odpadlo prejšnje pravilo (SP 1962, str. 32), da sta *lj* in *nj* nedeljiva. Staro pravilo je bilo med drugim napačno zaradi tega, ker pri pisnem *lj* in *nj* ni ločilo tipov z mehkima (vsaj prvotno) *lj* in *nj* (*polja*, *konja*) in zvezama *l + j* oz. *n + j* (*soljo*, *dlanjo*). — Rigler je opozoril še na izgovorljivost dela soglasniškega sklopa, ki ga puščamo pred deljajem: zaradi tega pravila ne moremo deliti npr. *zempl-ja*.

26 V SP 1962 (str. 33) je bilo pravilo, da v »sestavljjenkah delimo predpono od osnovne besede: *brez-glav* /.../. To pravilo v deljenje neupravičeno uvaja načelo morfemskosti, za katero se sicer ne brigamo (prim. *do-mo-vi-na*, *ja-sna*, *son-čna* ipd.). Pač pa velja, da potencialno dolgih soglasnikov (*podžagati* ipd.) ne prenašamo celih v novo vrsto, tj. da bi delili tudi *po-džagati* (ali *po-dtakniti*).

Se bo nadaljevalo.

Jože Toporišič, Jakob Rigler

Filozofska fakulteta v Ljubljani, SAZU Ljubljana

KNJIGA SLOVENSKE FONOLOGIJE

Sto osem let po znameniti razpravi O glasu in naglasu našega knjižnega jezika v izreki in pisavi, ki jo je napisal S. Škrabec, utemeljitelj slovenskega glasoslovja, je pri mariborski založbi Obzorja izšla knjiga s podobnim naslovom: Glasovna in naglasna podoba slovenskega jezika (1978, 341 str.; dalje Gnp), ki predstavlja tako po obsegu in bogastvu problematike kot po tehtnosti raziskav in argumentiranosti rešitev vrh sodobnega slovenskega raziskovanja in sistematiziranja knjižnega glasoslovja z naglasoslovjem. Njen avtor, Jože Toporišič, ki je ne le eden najpomembnejših in najcelovitejših slovenskih jezikoslovcev druge polovice 20. stoletja, temveč tako rekoč edini slovenski strokovnjak za celotno fonološko problematiko knjižne slovenščine, je v Gnp pod 34 naslovi zbral svoja najpomembnejša besedila s tega področja, v knjigo pa je vključil tudi tehtno razpravo o narečnem vokalizmu rojstne vasi Mostec pri Brežicah. Besedila so bila objavljena od 1957 do 1977 po različnih revijah in zbornikih: v JiS in SR, v Filologiji in Radovih slavenskog instituta (oboje Zagreb), v kopenhaski Scandoslavici; v Dolenjskem zborniku, v informativnem zborniku Slovenski jezik, literatura in kultura, v zborniku radijskih predavanj Jezikovni pogovori. Več del je bilo branih na seminarjih za tuje slaviste v Ljubljani ali na slavističnih kongresih in sestankih, tako v Beogradu, Varšavi, Pragi, Budašinu. Članki iz tujih revij so v slovenščini objavljeni prvič, dvojice predavanj pa do zdaj še ni bilo natisnjenih. Vse to povečuje vrednost knjige; samo dejstvo, da so članki zbrani v eni knjigi, pa vabi k pregledu in ocenitvi T-evih znanstvenih dosežkov na področju in v okviru slovenskega glasoslovja.

Knjigo je uredil avtor sam po problemsko-časovnem načelu. Od člankov, ki so v prvi objavi obsegali tudi pravopisno, oblikoslovno ali kako drugo slovnično področje, je objavil samo naslovu pričujoče knjige ustrezni del. Tako so npr. v Gnp objavljene kritike pomembnih slovenskih jezikoslovnih knjig zadnjih dveh desetletij: Ss 1956, Sp 1962 in Sskj 1970. Nekatere problemsko sicer enotne, vendar obsežne raziskave, npr. o formantih slovenskih samoglasnikov ali študiji o slovenskih tonemih, je T. nekoliko skrajšal tako, da je opustil del obsežnih meritvenih podatkov, uvodna splošna pojasnila ali del sicer res bogatega slikovnega in grafičnega gradiva. Te skrajitve so s stališča nepreobsežnosti knjige razumljive, toda kdor se bo hotel temeljito seznaniti z osrednjimi T-evimi raziskavami, bo vendarle moral brati prvotne revijske objave. Na preureditve, ki delajo knjigo enotnejšo in samostojnejšo, opozarja T. sam na koncu vsakega članka, kjer navaja tudi bibliografske podatke ter včasih še pojasnila o nastanku članka, objavi in o spremnih težavah.

Besedilo kritik, poljudnoznanstvenih člankov in znanstvenih raziskav je ostalo v bistvu nespremenjeno. Avtor je tekst na nekaterih mestih le dopolnil z eno ali nekajbesednimi popravki v oklepajih, da bi se povečala jasnost, večinoma pa je besedilo v oklepajih le stilno izboljšal tako, da je npr. tuji izraz zamenjal z domačim (*alternationi* → *premenilni*). V Spremini besedi T. sam pravi, da »/je/ poenotil v glavnem le strokovno izrazje ter tu pa tam slabšo formulacijo ali primer nadomestil z boljšim (kar pa je zmeraj nakazal s poševnim oklepajem)«. Knjiga torej želi biti formulacijsko delno izboljšana, terminološko pa poenotena, vendar ne na škodo zgodovinske verodostojnosti besedila, obenem pa vsebuje drobce zgodovinsko pozitivističnih ter polemičnih pojasnil. Dobro bi bilo, ko bi imela kazalo stvarnih pojmov in morda še seznam imen, da bi se povečala njena

uporabnost; še zlasti, ker so pri posameznih problemih vidni določeni razvojni premiki. Da je ostala zunaj knjige glasovna problematika stavka, ki jo je v slovenščini sistematično razvil prav T., ter naglasna problematika oblikoslovja in besedotvorja, je knjigi v prid, kljub tematični osiromašitvi oz. prav zaradi tega. Na teh področjih sta glasoslovje in naglasoslovje bolj drugotna kot izhodiščna vidika. Izjemo predstavlja mogoče naglas s stališča besedotvorja. Pravilna je tudi T.-eva odločitev, da v Gnp ne objavi pravopisne problematike, razen seveda kolikor le-ta ni zajeta s stališča glasovne vrednosti črk, čeprav je znano, kako vztrajno in zagnano skuša T. na tem področju boljše urejati stvari. Pač pa knjigo lepo izpopolnjujejo članki o glasovih in naglasih s stališča stilistike ter članka o normi in predpisu, ki sestavljata zadnji, najmanjši razdelek Gnp. Tako sestavljena knjiga predstavlja dokaj zaokroženo podobo sodobnega slovenskega glasoslovja, podobo, ki je sama v sebi zelo urejena, skoraj kot da bi bila pisana kot enota.

★

Glasoslovni del knjige obsega naslednja problemska področja: določitev in sistematizacijo knjižnih fonemov in glavnih alofonov; njihovo medsebojno in jezikovno sistemsko razporeditev ter premenjavanje; glasovno vrednost slovenskih ter tujih črkovnih znakov in stilno vrednost glasovnih in naglasnih variant.

Slovenskim glasoslovcem povzročajo od soglasnikov največ težav zvočniki (tj. glasovi srednje odprtozne stopnje, ki jih je prav T. ločil od ostalih soglasnikov, nezvočnikov; ločitev je v slovenskem jezikoslovju splošno sprejeta), med njimi zlasti *lj*, *nj*, *v* in *j*. T. je zavrnil v novejšem času Šolarjevo trditev o mehko-nebnosti dvočrkij v položaju ne pred samoglasniki kot jezikovni resničnosti neustrezno. Dopustil je njihovo mehčanost, zlasti pri nosniku, sicer je pa tudi mehčanost stilno zaznamoval s korektno knjižnostjo oziroma precioznostjo. Pozneje je, logično razumljivo, izvedel možnost razlage *l* in *n'* kot položajnih fonemskih inčie glasovnih sklopov *l_i* in *n_i* (po Bidwellu). V popisu glasovnih vrednosti črk iz leta 1973 je tudi naveden mehčani izgovor obstranskega in nosnega zobnojezičnika kot neobvezna varianta, v popisu slovenskih fonemov iz istega leta pa sta kot fonema seveda navedena le *l* in *n*. To je skrajna rešitev, ki pa je v skladu z dejanskim stanjem v pogovorni inčie knjižnega jezika.

V Ss 1956 so bili *u*, *v* ter *j* (*l*) uvrščeni med soglasnike priporneke. T. je prepričljivo dokazal, da sodijo med zvočnike, saj so pred navedenimi glasovi, tako kot pred preostalimi zvočniki, lahko zveneči ali nezveneči nezvočniki (*tvaj* — *dvaj*, *satje* — *sadje*), v položaju ne pred samoglasnikom pa se ne premenjujejo z nezvenečimi alofoni, medtem ko nezvočniki premeno po zvenečnosti dosledno poznajo. Delna posebnost je *v*, za katerega je prav T. po Ramovšu spet uzavestil še eno premeno, in sicer z (ne)zvenečim dvoustnikom *u/a*, ki ga Sp 1962 ni upošteval. S tem je T. uskladi vse alofone, ki jih zaznamuje črka *v*, z zakoni celotnega slovenskega fonološkega sistema. Pri alofonu *ai* se sklicuje tudi na Brocha. T. utemeljuje ustničnostni izgovor *v*-ja pred vsemi zvenečimi soglasniki, tudi pred *l* in *r* (*gleči*, *urezati*; manj prepričljiv je za skupino *roj*), in sicer s stališča jezikovne resničnosti oziroma možnosti, jezikovne sistemskosti in predpisne gospodarnosti. Pred »zložnim« *r* ostaja seveda ustničnostni izgovor, npr. *ort* /*vərt*/. T. sprva piše o fonemu /*v-w-m-u*/ in enako o fonemu /*j-i*/,

pozneje pa glede na porazdelitveno pogostnost določi /v/ in /j/ kot osnovni varianti, kar poenostavlja izražanje in ga obenem sistematizira.

V slovenskem glasoslovju povzroča težave tudi določanje razvrstitve nebnika: ožjega, višjega [j] in širšega, nižjega [ɨ]. V prvem tiskanem delu iz 1957 je T. v skladu z novejšim takratnim izročilom v zbornem govoru [j] vezal na položaj ne pred samoglasnikom, [j] pa pred samoglasnikom (str. 23), leta 1973 mu je nezaznamovana varianta fonemskega para /j-i/ le ɨ (str. 175, prim. tudi 118, kjer za *jajce* predvideva le en glas j), leta 1977 pa izrecno zapiše, da se dejansko govori le ɨ (str. 335). V teh rešitvah se odraža določanje glasov na različnih ravninah: zborni — pogovorni oziroma točneje: vse bolj dosledno se jemlje dejansko govorno stanje kot osnova zbornega govora. — Dejstvo samo vendarle kaže na manjkajoče eksperimentalne raziskave alofonov pa tudi glasovnih premen in kombinacij sploh. Tu ostaja za fonologe tudi po T. še nekaj dela. Prim. str. /341/.

T.-ev način fonološkega zapisovanja glasov je sistemski in zato jasen: / / za fonem, [] za alofon, < > za črko; { } za morfem — vendar se ga zaradi različnih vzrokov ni držal povsod, prim. str. 117—121 ali str. 174. Ob poimenovanju dvoglasniški *u*, dvoglasniški *i*, ki ga T. sicer ne uporablja, se je pa uporabljalo pred njim, opozarjam na ne samo logično nejasnost izrazov — drugačnega kot dvoglasniškega *u* sploh ni, zato bi bilo smiselno kvečjemu dvoglasniški (izgovor črke) *u*; *i* pa v resnici sploh ni omejen samo na položaj za samoglasniki — temveč tudi na dejstvo, da je sam izraz dvoglasniški pomensko nejasen, neprikladen, saj gre za glas, ki se kot drugi glasovi povezuje s svojimi sosedi v govornem sklopu. Glas, zaznamovan kot *j*, se izgovarja kot nebnojezični zvočnik manjše, ožje [j] ali večje, širše [ɨ] odprtosti, kar bi lahko poimenovali ožji in širši (glas za črko) *j*. Podobno bi bil *u* opisan kot ustničnoustnični zvoneči zvočnik z večjo ustnično odprtino, *u* in *a* pa ustničnoustnična zvočnika z manjšo ustnično odprtino, in sicer prvi zvoneč, drugi nezvoneč. K takemu opisu primerjaj T.-evo glasoslovje v Ss 1976, zlasti str. 43.

Glasovi, ki jih zaznamujemo s črko *l*, so ena »večnih« tem slovenskega glasoslovja. T. jih v Gnp obravnava s stališča napovedljivosti izgovora znaka *l* kot ustničnoustničnika *u* ali navadnega obstranskega zobnojezičnika. Pravzaprav gleda z naslednjega stališča: *l* se izgovarja v vseh položajih načeloma kot *l*, posebna pravila pa naj povedo, kje se izgovarja kot *u*. Tako je bolj logično, obenem pa bolj gospodarno. Zanimivo, da ga je na tako obravnavanje v slov. slovarjih opozoril A. Bajec (opomba na str. 93). Rešitev za napovedovanje resnično zapletenega dejanskega stanja izgovora znaka *l* pred soglasnikom ali na koncu besede išče T. v štirih smereh: oblikoslovni, besedotvorni, statistični in pomenoslovni. Predvidljivostno najšibkejša se kaže pač besedotvorna; pomenoslovna zahteva, da naj se vršilec dejanja izgovarja zmeraj *u*, imena za orodja itd. pa zmeraj *lc* (z redkimi izjemami) se zdi statistično premalo podprta, obenem pa v imenu sistemske enostavnosti preveč nasilna; oblikoslovna (opisni deležnik m. sp. ed. zmeraj *u*) je sicer absolutno predvidljiva, seveda pa ne zajema vseh primerov končnega *l*. Statistično načelo ugotavlja, da se končni *l* premenjuje z *u* v glagolski obliki na *-l*, pri pridevniki na *-al* ter v sorazmerno malo drugih besedah, ki pa se pogosto rabijo, npr. *vol*, *bel*. Zato T. predlaga sistemsko perspektivno usmerjanje razvoja v odpravo premene z generalizacijo dvojnic *-l/-u*, kjer je le mogoče. Tako leta 1969, str. 84. Ko leta 1971 pregleduje Sskj 1, ob ugotovitvi, da obstaja šest nepredvidljivih možnosti izgovora iste kategorije

(samo *l*, samo *u* in njune variacijske kombinacije z *in* oziroma tudi), slovarnikom lahko očita, da si premalo prizadevajo usmeriti razvojne težnje jezika, vendar je ta očitek dopusten predvsem s stališča jezikovni sistem in gospodarnost jezikovnega učenja poudarjajočega slovničarja. Načelo slovarnikov, da zajamejo »dejansko« stanje, je nedvomno mogoče zagovarjati, še zlasti ob toliko neuspelih poskusih iz preteklosti.

Od ostalih soglasnikov velja omeniti T-evo odkritje slovenskega fonema /ʒ/ z zapisom *dž*, deloma tudi *j*. Dokaz zanj so pomensko razločevalni fonemski pari, npr. *džéz* — *čéz*. Že prej je bil znan *dž* kot položajna varianta glasu *č*. Slovenščina se temu fonemu delno še zmeraj upira (pr. izgovor besede *jumbo jet* [džambo džét] in tudi [jumbo jét]). Tu se odpira problematika zapisovanja prevzetih besed — prvotno ali po podomačenem izgovoru. Zadnjo možnost dosledno in z dokaj dobrimi sistemskimi razlogi zagovarja T.

Slovenski samoglasniki na splošno povzročajo manj glasoslovnih težav, čeprav so velike praktične težave v zvezi z razvrstitvijo kolikostnih in kakovostnih lastnosti oziroma premen in s polglasnikom. T. je v Gnp o kolikosti in kakovosti samoglasnikov objavil več zanimivih analiz, najpomembnejša je iz leta 1965. Vse dokazujejo, da se dá v razmeroma enostavna pravila za predvidevanje prozodijskih lastnosti samoglasnikov spraviti malo gradiva (najboljša je povezava z besedotvornimi obrazil), medtem ko ostaja večina najpogostejših besed na spiskih primerov, ki si jih je treba posebej zapomniti. Pomembno je T-evo odkrivanje neuzakonjenih pojavov, pogostejše pojavljanje ozkih kot pa širokih *e* in *o*, pogosto zamenjavanje naglašanih kračin z dolžinami ipd., str. 333—334.

Osrednje mesto med sestavki, ki obravnavajo samoglasnike, zavzema študija z naslovom Samoglasniški formanti slovenskega knjižnega jezika, objavljena 1975 (str. 122—140). V njej je s sonografom določal pomensko razločevalne frekvenčne lastnosti samoglasnikov. Snov je bila že obravnavana (I. Lehiste, R. Lenček), vendar s slabšim informatorjem oziroma brez eksperimentalnih raziskav. Tudi T. opozarja na pomanjkljivosti lastne raziskave (še premalo gradiva, tudi slabši zapis). Ugotavlja v Hz izraženo vrednost štirih formantov (F) na 4000 Hz obsegajočem frekvenčnem področju. T-eva eksperimentalna analiza zanimivo dokazuje aksiom, ki ga je poudarjal tudi Trubeckoj, tj. da se lahko merijo samo konkretni, posamični zvočni pojavi, na osnovi teh meritev pa se dobi njihova popojmovljena, abstrahirana vrednost, ki jo zavest kot tako, to je pomensko ločevalno, tudi sprejema. To pa neposredno dokazuje medsebojno pogojenost pozitivizma in interpretacijske (fonološke) odmislitve. Posledica tega logično paradoksalnega odnosa je, da se tudi v strojno fonologijo vriva nujnost subjektivizacije, z njo pa možnost relativne (ne)resničnosti.

Glavne T-eve ugotovitve — ob ureditvi samoglasnikov po načelu sprednji — srednji — zadnji in visoki — sredinski — nizki, so: F₁ se od *i* do *a* dviga, od *a* do *u* pa niža. F₂ se niža vseskozi, od *i* do *u*. Trditve veljajo za vse kolikostne stopnje: dolge, kratke in nenaglašene samoglasnike. Sistemsko urejenost, čeprav na več posnetkih manj vidno, odkriva deloma tudi pri F₃ in F₄. Za polglasnik pravi, da sodi zaradi večje bližine med F₁ in F₂ k nesprednjim, je torej bližji *a*-ju kot *é*-ju, in ga sploh določa samo zanikano: je neakutski, negravisen, nestrnen in nerazpršen. V razpredelnici je polglasnik prikazan za dolgimi samoglasniki, je pa v slovenščini samo kratek in ga T. v razpravi tudi označuje

s krativcem. Ob sonagramih še majhna terminološka pripomba. Iz zapisov pod njimi se vidi, da se izraz akutski povezuje s sprednjimi, svetlimi, gravisen pa z zadnjimi, temnimi glasovi. Izraza akutski in gravisen v slovenski fonološki terminologiji nista ravno pogosto uporabljana (to je le prilagoditev angl. *acute*, *grave*). Tudi T. ju na str. 123 zgoraj razlaga z nizko- in visokotonalnostjo, v Ss 1976 pa uporablja bolj nazorna izraza svetel in temen.

Kot je iz Gnp razvidno, se je T. zlasti konec petdesetih let ukvarjal s premenami glasov, predvsem nezvočnikov, in raziskoval zlog ter kombinacijske možnosti soglasniških sklopov, to je nepretrgane govorne zveze soglasnikov. Zavrnil je od Sp 1935 do Sp 1962 obstoječo teorijo, da se zvneči nezvočniki na koncu besed izgovarjajo v knjižnem jeziku »nekako polzvneče«, v resnici se namreč v tem položaju premenjujejo s svojimi nezvnečimi pari. T. sonografskih zapisov (s temi je razpolagal šele konec 60-ih let) za ta pojav ni objavil, podpirajo pa ga Škrabec, Ramovš in Nahtigal. Zelo zanimiva so T-eva raziskovanja sestave slovenskega zloga. Temeljno formulo zanj je izrazil v obliki NZSZN, pri čemer sta N in Z lahko po dva, vsak od njih in vsi pa so lahko iz formule tudi izpušteni tja do golega jedra. Jedrni glas je navadno samoglasnik (S), ki je lahko samo eden, v izjemnih primerih pa je jedro lahko tudi nezvočnik (N) ali zvočnik (Z). Zadnjih dveh je jedrnih lahko več, vendar se nobeden ne more uveljaviti kot tak ob prisotnosti S. T. ugotavlja statistične in kombinacijske možnosti sklopov v besednih in govornih enotah. Problema sicer stvarno ni izčrpal in ga je pozneje v svoji magistrski nalogi, pri kateri je bil T. glavni mentor, obravnavala še T. Srebot — Rejec (prim. SR 1975, 3–4) — vendar je že T. odkril osnovne sistemske možnosti kombinacij, kar je pravorečno in prapovpisno pomembno glede na dejstvo, da se v nekatere take sklope vrivajo določeni novojedrni samoglasniki, posebno rad *a*, pred *j*-jem pa *i* ipd. Za sklope tipa *grl*, *tovarn* določa T. na prvem mestu nezložni izgovor (str. 119–120, tudi 335). Menim, da na področju načeloma postavljenega vzorčnega trikotnika Ljubljana–Kamnik–Kranj, s poudarkom na Ljubljani (str. 313), tak izgovor ni najbolj običajen oz. pogost. — Pri besednih ter govornih sklopih prihaja tudi do zlivanja glasov. Pri zlivanju soglasnikov s šumevc, sičniki ali zlitniki, npr. *stric čepi*, kar se izgovarja 1. *stric čepi* ali 2. *stričepi/stričepi*, oziroma *od sestre*, kar se izgovarja 1. *ot sestre* ali 2. *ocestre/očestre*, T. pravilno označuje tudi obveznost oz. neobveznost variant.

Poseben problem odnosov med samoglasniki in soglasniki je v slovenščini zev s formulo *i + V* (v nesestavljenkah), ki se po T-u izgovarja *i + i + V*, kakor naj bi se enotno tudi pisalo. Tako na str. 55 in drugje. T. se pri tej zahtevi lahko sklicuje na pisni sistem moteča dejstva, ko se izgovorno enaki primeri pišejo različno, npr. *hižena* : *higiena*, načelno pa ga podpira zlasti Škrabec, vendar je očitno dvojje: problem zeva v slovenščini ni temeljito raziskan. Sskj pušča izgovor zevov nekako v nemar.

Pomembno problemsko področje T-eve obravnave glasoslovja, h kateremu se znova in znova vrača, so glasovi, prevzeti z besedo iz tujega jezika ali iz slovenskih narečij. T. želi z redkimi izjemami uveljaviti načelo, da se v knjižnem jeziku vsi prevzeti glasovi (in vsi tuji pisni sistemi) nadomeščajo z najbližjimi glasovi oz. črkami našega knjižnega jezika. Izjemo dovoljuje samo za citatne besede, ki jih pojmovno strogo določa. Ker take zahteve posegajo v slovensko jezikovno normo oz. v slovenske pisne navade, doživlja T-eva poslovenjevanje,

ki je sistemsko precej, gospodarno pa še bolj utemeljeno, nasprotovanja in neti polemike. (Zadnja je bila pinjinovska.) Poleg tega želi T. pisno sloveniti po podomačenem tujem izgovoru, praksa pa govorno sloveni, največkrat nedosledno in sistemsko neurejeno, po tujem zapisu; pri tem želi, po breznikovski tradiciji, precej pogosto ohranjati tujo pisno podobo, medtem ko želi T. iz sistemskih, narodnih in demokratičnih razlogov sloveniti tudi pisavo. Do polemik prihaja torej zaradi jezikovno-sistemskih načel, česar se seveda zelo dobro zaveda prav T., saj npr. na str. 337 piše: »To (nepotrebno) nestanovitnost našega knjižnega jezika lahko opazimo skoraj skozi vso njegovo zgodovino.« Vendar T. v takih polemikah, ki se jih po pravilu udeležujejo argumentacijsko nedorasli nasprotniki, navadno prehitro zaide v način, ki je bližji umetniškemu kot znanstvenemu pobijanju nasprotnika. Vendar se načelo, ki ga zastopa T., namreč, naj se tuji glasovi nadomeščajo s slovenskimi ustrezniki, v knjižnem jeziku vse bolj krepi in zmaguje, kar nakazuje delno že Sp 1962, še bolj pa Sskj.

Posebno vrednost in posebno mesto v Gnp predstavlja opis in sistematizacija fonemskega samoglasniškega sestava moščanskega govora. V razpravi se uporabljata sinhrono-opisna in zgodovinsko-razvojna metoda, pri čemer se vidi, kako pomembni in koristni sta obe, seveda če sta jasno ločeni. Študija je zanimiva tudi zaradi praktičnega prikaza pomenske ločevalnega določanja fonemov in zaradi za slovensko dialektologijo pomembnega odkritja metametrije: zgodovinsko tonemsko nasprotje se v sodobnem stanju kaže kot kolikostno: dolgi cirkumfleks se je skrajšal, akut pa je prešel v dolgi cirkumfleks.

Članki drugega razdelka Gnp obsegajo raziskovanja naglasnih prozodijskih tipologij in mesta naglasa, zlasti pri glagolskih oblikah, vprašanja večnaglasnic in brez-naglasnic ter raziskovanje tonemov. Izhodišče T-evega obravnavanja je spoznanje, da naglas v slovenščini še ni tako trden, tako normiran kot npr. oblikoslovje, zato je treba predpisovati veliko dvojnic tipa nezaznamovano — nezaznamovano, zaznamovano — zaznamovano ali celo obe zaznamovani, kar preseneča in kaže zanimiv načelen problem, ki se ga T. seveda zaveda. Na str. 336 npr. piše: »Možno je tudi, da resničnega normativnega stanja (za naglas, op. J. M.) opisovalec sploh ne more odkriti (kar v precejšnji meri velja tudi za problematiko glasoslovja).« Taka problematika naglasa izhaja iz zgodovine slovenskega knjižnega jezika pa tudi hitre spremenljivosti naglasa in naglaševanja, ki prihaja še toliko bolj do izraza pri načelu, da mora biti izražanje naravno in naglasni predpisi čim bolj skladni z normo. T. išče, kot sem že omenil, normo v jezikovno kultivirani plasti našega glavnega mesta oz. osrednjega urbaniziranega področja.

Iz T-evih določil naglasnega mesta, opisanih v Gnp, še bolj pa v Ss 1976, se ponuja sicer tvegana, vendar mogoče uporabna ideja: problem določitve zakonitosti naglasnega mesta bi se mogel prikazati s stališča besedotvorja in oblikoslovja, izhajalo pa bi se iz statistične pogostnosti, ki (predpostavljam) kaže, da je najbolj verjetni naglas v osnovni, to je npr. pri samostalniki v imenvalniški edninski obliki — pri večzložnicah na predzadnjem zlogu. Tipi besed, ki jih to verjetnostno pravilo ne bi pokrilo, se v večini primerov dajo izpeljati iz besedotvorja (*hiša* — *hišica*, *knjiga* — *knjižnica*) ali oblikoslovja (*teló* — *teléša* itd.). Nejasno ostaja vprašanje, koliko besed in katere sploh bi po teh treh merilih še zmeraj ostale na posebnih naštevalnih seznamih. Za besedo-

tvorno merilo posebej opozarjam na T-evo opombo na str. 305, kjer podaja — sicer zelo jedrnato, vendar izredno tehtno — načela za določanje zakonitosti slovenskega naglasa s pomočjo naglasne jakosti morfemov (podstave in priponskega obrazila): pri morfemih z različno naglasno jakostjo »gre« naglas na morfem z večjo vrednostjo, pri enakovrednih morfemih pa ostane na prvem morfemu. Npr.: *mér*-₁ + *-itnik*₂ → *merítnik*; *kóz*-₁ + *-ica*₁ → *kózica*. Te ideje so vredne, da se zapomnijo ter uporabijo pri raziskovanju predvidljivosti naglasa!

Pri določanju večnaglasnic uporablja T. pomenoslovna in besedovrstna merila in pripelje problematiko do dokajšnje jasnosti. Potrebno je poudariti tudi njegovo uspešno dokazovanje večnaglasnih besed v slovenščini sploh (pri čemer ga je podpiral Rigler). Zanimivo je tudi dokazovanje, da v slovenščini nimamo samo edninskih in dvojninskih naslonskih oblik osebnih zaimkov, temveč tudi množinske, ki pa se po črkah ne ločujejo od naglašanih. Množinske naslonke T. prepričljivo dokazuje z nadomeščanjem: *Dàj mi ga* = *Dàj nam ga*. Pri tem se glede evidence naslonskih oblik tipa *nas* itd. lahko sklicuje na Škrabca. S čustvenim naglasom, ki ga ima lahko vsaka beseda v stavku, sega T. že na področje stavčne fonetike, ki jo je obravnaval v drugih svojih delih.

Osrednje mesto v T-evem naglasoslovju zavzema zelo zanimiva in tehtna raziskava pomensko ločevalnih lastnosti tonemov, ki jo spremlja posebna študija s kritičnim pregledom vseh prejšnjih tez in raziskav (str. 225–299). Doslejšnje obravnave se dajo strniti v tri skupine: 1. slovenska tonema temeljita na razliki v tonskem poteku: akut je rastoč, cirkumfleks je padajoč. Ta teorija je najbolj razširjena (M. Valjavec, F. Ramovš, O. Broch). 2. Pri slovenskih tonemih gre za razliko v višini tona: akut je nizek, cirkumfleks je visok. Ta teorija ima močne zagovornike zlasti v zadnjih desetletjih (O. Broch, M. Sovre, B. Vodušek, Toporišič). 3. Razlika med akutom in cirkumfleksom je jakostna: akut je močnejši v prvi, cirkumfleks pa v drugi polovici (mori). Ta teorija je najstarejša, saj se pojavijo njeni znaki že pri Svetcu 1863. Med raziskovalci slovenskih tonemov so bili poleg že omenjenih tudi Škrabec, Bezlaj in drugi, med tujimi pa tudi Isačenko in Jakobson. T. izhaja v raziskavi iz dejstva, da je naglas odvisen od skladenjskega položaja, zato je sestavil premišljene stavčne vzorce, in sicer iz akutiranih in cirkumflektiranih besed, naglašanih na predzadnjem ali zadnjem zlogu v pripovednih in vprašalnih stavkih, pa naštevalne polkadence, premikal pa je tudi stavčni poudarek. Ta material je s strojnimi zapisi proučil s petih vidikov: absolutne višine ars, razlike med akutiranimi in cirkumflektiranimi arsami, razlike med arso in sledečo tezo, višine zapovrstnih ars in tez ter oblike in naklonskega kota ars. Strojne identifikacije je primerjal z ušesnimi in ugotavljal vzroke posamičnih razhajanj. Temeljna ugotovitev te sijajno izpeljane analize je, »da/ o naravi tonema ne more biti dvoma, če se upošteva iztek tonskega poteka arse in prvi zlog njegove teze« (str. 282). Osnovni strojno razpoznavni znaki akuta so: tonsko nizka arsa in relativno višja teza, povečana lega — cirkumfleksa pa: tonsko visoka arsa in nižja teza (ali le malo višja). Oblika arse in njen naklonski kot sta za uho nepomembna, ker ju slušni identifikator ne zaznava.

Najzanimivejša je ugotovitev, da podoba tonskega poteka v mejah samega tonemskega nosilca, to je od začetka do konca tonema, ne more biti v celoti pomensko ločevalna, in sicer zaradi tega ne, ker se pričakovano ista vrsta tonemov realizira različno (glede na tip stavka, mesto v stavku, mesto v be-

sedi), medtem ko se pričakovano različne vrste tonemov rišejo dokaj podobno. In vendar zaznava uho oziroma zavest v prvem primeru toneme kot eno, v drugem primeru pa kot različno. Iz tega fonolog sklepa, da je tonem pojmovni skupek določenih (odbranih) ločevalnih lastnosti, do katerih je T. prišel z razčlenjevanjem poteka tonema na najmanjše možne ločevalne sestavine, ki jih je meril in primerjal v posameznih točkah poteka, ter s pritegnitvijo naslednje teze oziroma pojmovanjem končnega dela oksitona kot teze. Tonski potek se ugotavlja zlasti z višinskim razmerjem med iztekom tonema in naslednjo tezo. Ali to pomeni, da je — v zavesti — tonem pravzaprav le delno vezan na naglašeni samoglasnik? Pojma nizko — rastoče, visoko — padajoče sta v logičnem razmerju. Prvi izraz se nanaša na iztek nosilca tonema, druga oznaka pa na potek tonema od tu do začetka naslednje teze. T-eva teza o dolgih slovenskih tonemih kot nasprotjih v višini tona temelji na točkovnem opazovanju tonema, ker se da le s tako abstrakcijo zajeti večino tonemskih realizacij. Teza o rasti je gledala na toneme kot na pot med določenima točkama, ki pa je — kot je dokazala T-eva raziskava — pri slovenskih tonemih prevečkrat nevtralizirana, da bi mogla biti razločevalna. Vsekakor se kaže T-eva teza bližja resničnosti in v bistvu enostavnejša kot prejšnje, enostavnost pa je v znanosti, ob pravilnosti seveda, tudi eden od dokazov večje veljavnosti. Zdi se, da je pojmovanje slovenskih tonemov kot korelacije tonske višine tudi praktično, pedagoško uspešno, saj se tisti, ki se uči slovenskega tonemskega govora, lažje nauči izgovora »visokih« in »nizkih« tonemov kot pa »padajočih« in »rastočih«. T. jakosti tonemov ne raziskuje, čeprav ob Škrabcu zanimivo pripominja, da je razlika med obema polovicama dolgih tonemov res tudi intenzitetna, čeprav ne v tistem razločevalnem smislu, kot govori Škrabec ali za njim Broch. V sami raziskavi pa postavlja zanimivo podmeno za jakostni naglas knjižnega jezika, češ da morda tudi pri njem ne gre za jakostno, temveč za višinsko razliko med naglašnim in sledečim ponaglasnim zlogom.

V zadnjem, samo dva naslova obsegajočem tretjem razdelku Gnp podaja T. na podlagi pojma pravilnosti, ki ga veže na jezikovno normo in jezikovni predpis, zanimiv strnjen pregled tistih glasovnih, naglasnih in zapisovalnih pojavov ali načel, ki kažejo v knjižnem jeziku odmik od tradicije, negotovost ali povzročajo sistemske težave. Pojmov norma in predpis izrecno sicer ne določa, vendar je jasno, da veže normo knjižnega jezika na jezikovno rabo zemljepisno določene in kulturno primerno izoblikovane družbene plasti, medtem ko veže predpis na zahteve jezikovnih priročnikov, zlasti slovnice, pravopisa in slovarja. Predpis je, skoraj po pravilu, časovno za normo. Kjer se predpis in živa govorna praksa ljudi, katerih govorne značilnosti se v knjižnem jeziku predvsem upoštevajo, razhajata, se T. odloča seveda za prakso, to je za normo. »Fonologija slovenskega knjižnega jezika,« pravi na str. 329, »se opira na naravni (v glavnem praktično sporazumevalni) jezik« slovenskega zemljepisnega središča. Kratki vokalizem in pojavi v zvezi z redukcijo samoglasnikov se uravnavajo po dolgem vokalizmu, kar je hkrati tudi govorica neosrednjih jezikovnih področij. Ob tem upošteva tudi zgodovino jezika ter jezikovno izročilo. Načela glasoslovja so torej živa sodobnost in sistemska funkcionalnost ter enostavnost, obenem pa kultiviranost in narodnost.

Gnp predstavlja zbornik dvajsetletnega teoretično utemeljenega, eksperimentalno razčlenjenega in dosledno načelnega ukvarjanja s slušno-govorno

snovnostjo jezika, ukvarjanja, ki obsega del T-eve jezikoslovne prevedbe diahronične, raznodobne, z zgodovino spremašane mladogramatične jezikoslovne smeri na stopnjo sinhronega, enodobnega, stilistično razčlenjenega strukturalnega raziskovanja. Začetek te prevedbe so njegove kritike Slovenske slovnice 1956 v Filologiji in Scandoslavici. Do svoje Ss 1976 je izdelal tako rekoč celoten sinhroni premik. Sinhrona obdelava zahteva natančno analizo sodobnega stanja in marsikdaj predrugačitev terminologije. T. je odličen strokovnjak za terminologijo. V zvezi s sinhronijo je moral izvesti tudi stilno razčlenbo gradiva, v Gnp predvsem besedne fonetike. Njegova sinhronija se je seveda razvijala dvajset let, zato ima sama že tudi neko zgodovinsko, diahrono dimenzijo, na kar T. sam opozarja pri nekaterih besedotvornih izrazih, npr. str. 222 (sklop). Druga pomembna kvaliteta fonologa T. je njegova sistemskost. Povezava sinhronije in sistema se npr. zelo lepo vidi iz preinterpretacije predloga *s/z*, ki, z zgodovinsko gledanega stališča, ruši sistem premen po zvočnosti, pri sinhronem izhajanju iz zveneče oblike predloga pa se pokaže popolno podrejanje splošnemu sistemskemu pravilu. Sistemskost je ena temeljnih zahtev znanosti, priprave njenega materiala, njene metodologije, interpretacije in ureditve rezultatov ter njihove znanstvene formulacije. Znanstvenik mora imeti razvit jezikovni čut, toda ta čut stoji toliko časa na pragu znanosti, dokler se kritično sistemsko ne razčleni, preveri, uredi, formulira in posploši. T-u je povsem tuje sklicevanje na čut kot na vrhovni in zadnji dokaz pravilnosti v jeziku, sklicevanje, ki je v bistvu nemočno zatekanje v avtoritativnost. Njegovi dokazi so jezikovno formalne narave, zato povsem očitni. Načelo sistemskosti T. pomembno dopolnjuje z načelom aktivnega usmerjanja: v primerih kaotične množice dejanskih variant je treba usmerjati jezikovni razvoj v smer sistemske urejenosti. Včasih se ob takem usmerjanju nakazuje tudi nasilje sistema nad živo stvarnostjo, kar je seveda negativno. Načelo sistemskosti in sinhronije se pri T. povezuje z načelom pedagoške uspešnosti, ki zahteva, da se izhaja npr. pri učenju naglasnih knjižnih sistemov od znanega, danega, imanentnega, kar pomeni, da je treba odkriti in razviti v učencu zavest o vzporednih odnosih med domačim narečjem in slovensko knjižno normo. Vendar je slovenska narečna sistemizacija sorazmerno skromno uzaveščena. Razume se, da je potrebno tako vzporednost uzavestiti tudi med domačim in kakim tujim knjižnim jezikom. Potrebno je torej razvijati sinhrono zasnovano primerjalno jezikoslovje. Iz sistematizacije izhaja neposredno tudi načelo gospodarnosti, kar se kaže pri opisu jezikovnih dejstev in pri uporabi izrazja, npr. funkcionalno ločevanje med poudarkom (vezano na stavek) in naglasom (pri besedi). Pravi oddih je po branju kakega slovenskega jezikoslovca, ki uporablja celo za najbolj splošne pojme, kot so samoglasniki, imena sklonov, besednih vrst itd., tuje izraze — brati T-evo dosledno slovensko izražanje. T. je slovensko jezikoslovje terminološko resnično poslovenil. Seveda pa je mogoče spoznati njegovo izrazje in spremembe v njem le ob določenem naporu, saj so poimenovanja najtesneje povezana s številnimi novimi pojmovanji. Mogoče da je tudi v tem, ne le v doslednem sinhronem opisu, delni vzrok nesorazmerja med T-evo znanstveno kvalitetenostjo in njegovo družbeno strokovno upoštevatenostjo oziroma naklonjenostjo. Sicer pa T. zgodovine nikakor ne odklanja. Do nje je v bistvu zdravo kritičen, in sicer toliko bolj ostro, kolikor bolj je ta zgodovina manj zgodovinska in več še živa (ne)resničnost.

Dokazi za polemično stran T-vega genija so vidni tudi v Gnp. Predmet T-evih razprav niso le gola jezikoslovna dejstva, temveč tudi prodorne analize slovenske kulturne, znanstvene in ljubiteljske srenje. V imenu resnice je brezobzirno odkrit, pa pošten, zato tudi kritizirancu prizna njegove resnične kvalitete in zasluge. Taka je npr. opomba na str. 332 o Janezu Gradišniku. T-ev temperament se sprošča tudi v znanstvenih polemikah, ki mu sicer ne olajšujejo jezikoslovnega dela in jezikoslovnega življenja, vsekakor pa je jasno, da dela čas, prihodnost zanj, to je za njegove znanstvene ugotovitve. Vsekakor T. ni taktik, temveč bojevnik.

Gnp obsega slovensko fonologijo, glasovno kombinatoriko in razvrstitev ter glasovno stilistiko. Teoretično izhaja iz idej N.S. Trubeckojja oziroma PLK in ameriškega strukturalizma Jakobsonove smeri. Upošteva pa, seveda, in tudi raste iz domačega jezikoslovnega izročila, zlasti Škrabca. Večkrat se sklicuje še na Ramovša, včasih na Bezlaja, kot predhodnike opisne sinhronije pa pojmuje Kopitarja in Metelka. Zlasti z zadnjim ga veže po načelih zelo podobna fonološka osnova z bistveno razliko, da jo T. omejuje na knjižni izgovor, ki v slovenski zgodovini ni bil nikoli dovolj natančno ne zajet v normi ne kodificiran. S svojimi neposrednimi predhodniki, zlasti avtorji Ss 1956 in Sp 1962, med njimi še posebej z glasoslovcem Šolarjem in pravorečnikom Ruplom, opazno pa tudi z njihovim učiteljem Breznikom, je največkrat v kritično nasprotnem odnosu.

S knjigo Gnp je T. potrdil dejstvo, da je vnesel v slovensko glasoslovje veliko novih, boljših rešitev, da je odprl nova problemska področja ter da zna najti nove, boljše razlage za že znana dejstva. Želimo, da bi dobili v podobnih knjižnih izdajah tudi ostala področja T-vega jezikoslovja.

Jaka Müller
SAZU, Ljubljana

POSKUS SLOVENSKE SLOVNICE C. VINCENOTA

5 Četrti del knjige je dinamična skladnja (241—305) z 11 poglavji, naslovljenimi tako: 1. stavek, 2. skladnja v različnih stavčnih vozlih, 3. glagolska valenca (vezljivost) in aktant (dejavnik), 4. kavzativ, recisiv in transfert (vzročnik, okrnjenec, prenesenec), 5. način, 6. splošno o prenosu, 7. kategorijski prenos, 8.—9. funkcijski prenos prve in druge stopnje, 10. sopostava, vriv in junkcija (vezanje) ter 11. besedni red.

5.1 Za slovenske razmere bi bilo treba kot posebnost zapisati, da je V. stavek ves glagolski del, naš povedek pa mu je enostavno glagol (243). Neizražen osebek mu je tudi, če ne obstaja, npr. *Rahlo dežuje*, n.m.). Podredno zloženi (kompleksni) stavek mu sestoji iz glavnega in odvisnega (odvisnih) stavka (stavkov).

5.2 T.i. vozli so naše fraze, prikazane v zelo skromnem obsegu: prislovna samo s *kar dobro*, pridevniška z *lepo oblečen* in *ves raztrgan* (*ves* pojmovan po Tesnièreju kot pregibni prislov); komaj obširneje je obdelana samostalniška fraza: jedro z enim pridevniškim določilom in z enim samostalnikom (*zanimiv časopis*, *Julija Primic*) ter s količinskim »prislovom« (z *dosti ljudmi*).

Na koncu je obdelana glagolska fraza, praktično tudi samo z ujemalnega stališča. Ujemanje povedka z osebkom je omejeno na število in spol (oseba manjka). V primerih kot *Mnogo Judov, ki so bili prišli /.../, je verobalo vanj* ne gre za to, da bi bilo ujemanje v odvisniku množinsko glede na frazo *mnogo Judov*, ampak je tako glede na osebek oziralnega stavka, tj. *ki oni = kateri (oni izpuščen)* (247). *Rad* se enkrat (248) obravnava kot prislov, je pa naklonski predikativ (povedkovnik). Po Toporišiču je brez citiranja povzeta misel, da se pri raznoštevilskem osebkem in povedkovem samostalniku vez ravna po povedkovem (SKJ 1967, 188: *To mesto so Brežice*; V. 248: *To delo niso mačje solze*; SS 1964, 310: »Povedek se pa more ravnati tudi po povedkovem določilu«). Seveda je vse to skromno tudi v primeri s tradicionalno slovensko slovnico, kjer je npr. omenjeno tudi ujemanje v osebi (309).

5.3 V poglavju o glagolski valenci in aktantih je avtor (v istem letu kot pisec te kritike) prenesel v slovensko slovnico to novo jezikosl. gledanje. Drugega aktanta pozna V. le enega (Tesnière tvornega in trpnega stavka), tretji mu je (kot Tesnièreju) vedno le dajalniški. Ali so tudi predložni predmeti drugi aktant, avtor ne pove, prav tako ne, kaj je z istosklonskimi dvojnimi predmeti (*učiti deklico angleščino*) ali z rod. in tož. predmetom (*sram jo je greha*). Pri samostalniku bi bilo bolj prav, ko bi bil prvi aktant vršilec dejanja (nosilec stanja), v diatezi izražen enkrat kot osebek, drugič kot prislovno določilo glagolskega izvora. Misel, da so vsi prehodni glagoli vsaj dvovalentni, bi bilo treba uskladiti s tipom *zebe me*, kjer imamo *me* pač upravičeno za predmet (prim. *Mraz me trese*). Omenimo naj še, da je med daj. aktanti *nesti komu knjigo* in *zehati se komu velika razlika* (pri V. oba 3. aktant).

Sledi nekaka tipologija glagolov glede na število aktantov. Pri enovalentnih (enovezljivih) ima avtor tudi tip *Veliko mu je do tega, da pridete*, a tu sta dva aktanta (prim. *Veliko mu je do vašega prihoda*). Tip *Mraz je bilo*, je nevalenten (prim. *Zmrzvalo je*), *Mraza ni bilo* pa ni neosebno (prim. *Mraz je bil*). Napake so tudi pri dvovezljivih glagolih: primere kot *Kolca se mi je treba obravnavati* kot enovezljive (*se* je samo *izraz* neke procesualnosti), prim. *kolcam*. Primer *Zdi se mi* pa ni dvovezljiv v tem smislu, da bi bil *se* fiktivna valenca, ampak je valenca subjektna (*Ta stvar se mi zdi čudna*). Tak *se (si)* avtorju nagaja tudi pri trovezljivih glagolih (*Lasje se mi belijo*); prim. *Lasje mi postajajo beli* — torej dvovezljivost. Menjave aktantnosti so v slovenščini do V. knjige bile bolj malo obdelana problematika (prim. SS 1964, 209: Menjava prehodnosti), nekaj je tega v Toporišičevem SKJ 3 (117–119), tudi pri vrstah glagolskega dejanja (115–117, npr. *sedam* — *sedem* — *sedim*). Pri trojici *beléti* — *beliti* — *belíti se* avtor zadnjemu članu pripisuje napačen pomen 'devenir blanc' (261).

5.4 Pri recesivih (aktantskih okrnjencih) bi avtor moral ločiti primere tipa *Tod se gre na Triglav* od *Zeha se mi*: nevalentni *gre se* se da zamenjati z enovalentnim (*Tod hodimo na Triglav*), pri *zehati* pa enovalentnost ostane tudi v obliki *Zeham*. Ne gre za zameno aktantov v *Kar dobro živimo* ≠ *No, se že živi*. — Postavlja se vprašanje, ali to spada v skladnjo ali v oblikoslovje. V skladnjo vendar vsi ti glagoli že pridejo s temi lastnostmi.

5.5 Tudi glede načina (262–265) avtor sledi Tesnièreju, v veliki meri v skladu s slovensko tradicionalno slovnico od 30-ih let tega stoletja dalje, ko poleg tvornika loči še trpnik in srednjik (Tesnière pa ima še recipročni način).

To pojmovanje je skrajno nesodobno: saj imamo pri t. i. srednjiku enaka aktanta (1. je vršilec dejanja, 2. cilj glagolskega delovanja), le da je 2. aktant pri srednjiku istoveten s prvim. Prav smešno je govoriti spet o trpnem preteklem deležniku na -l (*nabrekli žile*). Napačno je, da se trpnik s se rabi samo za 3. os. ed. (263); prim. *Knjige se tiskajo*.

5.6 Pri kategorijskih prenosih (268—273) so obravnavane zamene osebnih glagolskih oblik z namenilnikom, nedoločnikom, glagolnikom, deležnikom, prislovom oz. deležjem in medmetom. Mimogrede je omenjen še prehod samostalnika *Bog* v medmet, za drugo pa se bralec pošilja v besedotvorje.

5.6.1 Ni pravega razloga, imeti namenilnik ali nedoločnik za samostalnik. Samostalnik je res glagolnik, nedoločnik v enih primerih (navadno v (redkih) primerih tipa *Tam je bilo dobrega jesti in piti*, eventualno še v tipu *Lepo govoriti je lahko*), namenilnik nikoli. — Imeti namenilnik za predmet (*Mati je poklicala otroke jest*) je narobe, kakor jasno dokazuje pretvorba ..., *da bi jedli*; tudi *k jedi* bi morali razlagati kot prislovno določilo namena. Podobno pri nedoločniku: pri *ni hotela slišati* nedoločnik ni predmet, ampak povedkovo določilo (prim. *ne slišim in nočem slišati*). — Pri glagolniku se besedna zveza *zbiranje učencev* da razumeti ne le kot 'učenci zbirajo' in 'učence zbirajo', ampak še kot 'učenci se zbirajo'. — Pri prenosu v deležnike in deležja se srečujemo s pojmovalnimi napakami, ki smo jih že obravnavali: neločevanje trpnosti od stanja, deležnika od deležja, deležja od deležjskega prislova itd.

5.6.2 Zanimivo bi bilo razpravljanje o prehodu glagolskih oblik (ne glagolov: 272) v medmete in medmetov v glagole, vendar je to tudi pri V. samo na ravni ugotavljanja. Nasproti tradicionalni slovnici V. (sicer necitirano) sprejema Toporišičevo uvrstitev tipa *ná* med medmete (v tradicionalni slovnici prislovi), vendar je tu še zmeraj vprašanje, ali imamo v *ná náte* sploh kak prehod v glagol; tu gre verjetno za okrnjene glagole. — Pri oblikoslovju predlogov bodi omenjeno neupravičeno razlikovanje *z/s* 'de' proti *s/z* 'avec' (279), ko je bilo vendar jasno dokazano, da je nekdanje slovansko *szn* danes pri nas *z*, kakor je *otz* sedaj *od*.

Načelne vrednosti bi bilo spoznanje, da se predlogi lahko nanašajo le na imensko frazo; zato je napačno reči, da stoji predlog pred pridevnikom (276) ali prislovom (275). Za primer si podrobneje oglejmo obravnavo predloga *od*: avtor navaja zaznamovanje 1. izvora, 2. pripadnosti, 3. izvora, vršilca/snovi. Nespretno loči *To imam od strica* (1. pomen) od *Zvedel sem to od strica* (3. pomen), čeprav je eno in drugo isto: *mi je dal stric/mi je povedal stric*. Raba predloga *od* za svojilnost je nakazana z zamenljivostjo z besedo *last* (vendar bi bilo potem prav tudi *To je od brata*, kjer navadno predpisujemo svojilni pridevnik). — Pri predlogu za naj omenimo izrecno omenjeno rabo v prislovnem določilu intervala (Toporišič: količine poti), česar sicer pri V. pri prislovnem določilu ni najti (*Za ped se ne umaknem*); za *domovino umreti* (281) pač ni namen, temveč 'v njeno korist' (*Delu/Za delo živeti*). Pozornost zbujajo za namena (*zamenjati dolarje za dinarje* = *dati dolarje, da bi dobili dinarje*); ali nimamo tu dva predmeta? Predloga *ob* in *o* nista ločena (281).

5.7 Funkcijski prenosni stopnje (283—293) obravnavajo samostalniške, pridevniške, prislovne in prilastkovne odvisnike z ustreznimi vezniškimi besedami (v V. izrazju prenosniki): enovalentna da sta *da, če* (prava veznika), dvovalentni pa oziralni in vprašalni zaimki, trovalentni *vsak, kdor*.

5.7.1 Samostalniški stavki so obdelani kot osebki in predmeti; kaj posebnega se tu ne ugotavlja. Morda bi kazalo opozoriti na dejstvo, da *ali* (285) ni veznik v tistem smislu, kot sta *da* in *če*: ta dva se pri prenosu stavka v odvisniško vlogo dodajata, *ali* pa kar ostane iz vprašalnega (kakor tudi vsi vprašalni zaimki): *Ali je to res?* → *Vprašam te, ali je to res oz. Kdo je prišel?* → *Vprašam te, kdo je prišel.* — Oziralni zaimek je ves čas možen samo v odvisniku (ki se je razvil pač iz samostalniške zveze: *Žejni človek pije* → *Človek, žejen, pije* → *Človek, ki je žejen, pije* → *Kdor je žejen, pije*). V zvezi kot *Držal se je samozavestno, češ jaz se ne bojim nikogar*, bi bilo za češ treba pisati vejico (286); prim. na Mostecu: ... *samozavestno, rekši, jaz* ... Iz tega se vidi, da je češ 'kot bi hotel reči' členek, ne del veznika.

Pri prenosu velelniških stavkov v odvisnik je treba poleg možnosti z (*da*) naj omeniti še prenos železnika v obliki velelnika z *da*: *Rekel je, da pridi ob šestih (da bi prišel).*

5.7.2 Pri pridevniških odvisnikih ni nič posebnega: vezniške besede so *da*, *ali* (na varianto *če* je tu pozabljeno) in oziralni zaimki. Pogrešamo prikaz razmerja v rabi med *ki* in *kateri*.

5.7.6 Prislovni odvisniki so podani kraja, časa, trajanja, načina, primerjanja, posledice, vzroka, namena, dopustnosti, pogoja ter umišljenosti (hipotetičnosti), vsega torej 11. Tradicionalna slovnica od teh ne pozna odvisnikov trajanja ter umišljenosti; zadnje uvršča med načinovne (*Odšel je, ne da bi se bil poslovil*) ali primerjalne (*Govori, kot da bi rožice sadil*), ali pa jih ne obravnava (*Namesto da bi počival, tava okoli*); odvisniki trajanja se podajajo kot časovni. V. pri umišljenih loči nikalne (*ne da bi*), izključevalne (*namesto da bi*) in primerjalne (*z bi*). Pri Toporišču (SKJ) so primerjalni pri načinovnih, ne obravnavajo pa se posledice in umišljenosti, zato pa ozira.

Kaj naj rečemo k temu? — Razdelitev je od prvih dveh boljša. Opozoril bi npr. na odvisnike količine časa (*Dokler lipa cvete, ji ne manjka čebel*), ki pa so nerodno poimenovani kot durativni. Po našem je treba to prisl. dol. imenovati določilo mere, in sicer časa, kraja (dolžine poti) in drugega: *Dokler prosi, zlata usta nosi*; *Dokler raste, si varen*; *Kolikor boš dal ti, bom dal tudi jaz*. Od vezniških besed za kraj nista omenjena *od koder* / *do koder*, ki zaznamujeta količino poti.

5.7.3.1 Pri časovnih odvisnikih V. loči razmerje preddobnosti, istodobnosti ali sopojavljanja in zadobnosti. Zadobnost je podana samo s *potem ko*, pa se da rabiti tudi sam *ko* (*Ko je bilo vse izgubljeno, je opazil zmoto*); če to ni preddobnost, saj je prej 'vse izgubljeno' in šele nato pride spoznanje; in tak *ko* se da rabiti tudi ob prihodnjiku (*Ko bo vse zgubljeno, bo spoznal zmoto*). — Pri istodobnosti ima avtor smolo, da skoraj noben primer ni pravilen: *Ko pa je nehal govoriti, je rekel Simon* je preddobnost v preteklosti; *Ko hodi po templju, pridejo k njemu* pa ni sedanjost, ampak (zgodovinski) sedanjik, tj. preteklost. *Kadar nasproti ko* ne izraža le nedovršenosti (v takem primeru se brez ovir rabi tudi *ko*), temveč predvsem večkratnost, poljubnost (*Kadar se stemni, me je strah*); že tradicionalna slovnica opozarja, da je *kadar* 'kadarkoli'. Preddobnosti avtor loči: splošno, neposredno, istodobno (z vezniki *preden*, *brž ko*, *toliko da*). Tudi tu so poimenovanja napačna: *Premisli, preden zineš* ni preddobnost v odvisniku, ampak v glavnem stavku (*Prej premisli, nato zini*). Vezniški besedi *brž ko* in *toliko da* sta komaj sredstvo za izražanje neposredne predhodnosti.

Gre verjetno za pretvorbo iz *Ko pridete, ne odlašajte, ampak se oglasite*, torej pomeni, naj se to zgodi v kratkem času ali nekaj takega. Pri trajanju (*Medtem ko je spal, sem delal*) odvisnik ne izraža trajanja, ampak istodobnost (*On je spal, jaz delal*); odkar pomeni količino časa od neke točke v preteklosti do danega poznejšega trenutka, dokler pa točko, po kateri pojav ni več trajal.

5.7.3.2 Iz načinovnih odvisnikov bi bilo treba izvzeti tip *Pomagaj rajši, namesto da gledaš*; tu gre za podredno izraženo nasprotje (*Moral bi pomagati, a gleda*). — Pri primerjalnih odvisnikih bi kazalo omeniti neobvezno rabo členka *pa*, da se izrazi neenakost: *Laže piše, kot (pa) govori; To so bolj besede kot pa namere; Je raje sedel, kot pa da bi delal; Je več govoril, kot pa delal*. Tip *Ga je vprašal s takim glasom, kot da bi mu z bičem švknil v obraz* pa ni prislovni odvisnik, ampak prilastkov. — Pri sorazmernostnem odvisniku (z vezniškimi izrazi kot *čim več — tem bolj* in sopomenkami) bi kazalo navesti razen primerov za mero še za pot in čas, torej poleg *Več ko imaš, (več) ... še Dalj ko greš, (dalj) ... , Dalj ko živiš, (manj) ...*. Tipologija sredstev pa je dobro izvedena: 1. *boljši ko — boljši*, 2. *kolikor bolje — toliko večji* (tu bi bilo dobro navesti še *toliko več vreden*), 3. *čim lepše — tem boljše*. Stopnjevanje: *lep lepši najlepši / lep bolj lep najbolj lep / lep manj lep najmanj lep / vreden več vreden največ vreden / veliko dela več dela največ dela*. Pač pa bi bilo tej tipologiji treba povečati preglednost.

5.7.3.3 Pri vzročnih odvisnikih se navedeni *Vesel sem, da si prišel* ne more razumeti vzročno (to je vzhdnoslovensko narečno); pretvorba: *Vesel sem tvojega prihoda*. Manjka tip *z zato ker*: *Sem jezen, zato ker se ne potruđiš* (za drugje bi bili še primeri kot *No, pa sem prišel, zato da vam bo manj dolgčas*). Predmetni, ne vzročni odvisnik imamo v primeru *So prosili Pilata, da bi se jim kosti strle* (prosili česa). Namesto primera *Odšel je, da se ne bi ozrl* (na ne ne more biti naglas) (192) bi bil boljši, manj prisiljen *Odšel je, da se ne bi prepiral*.

5.7.3.4 Pri pogojnih odvisnikih v primeru *Če bi imel denar, bi stanovanje kupil* ne gre za neuresničljivost (ta je značilna samo za pogojna dejanja v preteklosti, torej: *Če bi bil imel denar, bi ...*). Tip *Samo da dobim denar, pa ti bom pomagal* ni pogojen, ampak gre za pomen 'kakor hitro': *Čim bom dobil denar, ti bom takoj ...* (prim. *Takoj ko dobim denar ...*). — Hipotetični stavki so res le ponovitev, zato jim ne pritiče 11. zaporednostno mesto.

5.7.3.5 Sledi en sam (že iz Breznika znan) odvisnik povedkovega določila, tj. *Ščuka je v vodi, kar je volk v gozdu* (volk s krativcem seveda ni prav). Obogatiti bi se dali primeri s tipom *Janez je tak, da se mu je treba izogibati*.

5.8 V X. poglavju je govora o sopostavi, vrivku in vezanju (294—299).

5.8.1 Avtor ima sopostavo za priredni odnos, vendar narobe prišteva k njemu tudi predikacijsko (prisojevalno) sintagmo, če je brez vezi. V tem primeru bi — neustrezno — pisal tudi vejico, npr. *Ljudski glas, božji glas*; dejansko se tu piše pomišljaj, če že kaj. V enem primeru je pri tem še neustrezen naglas na členku *tudi* (*túdi jutri ne pridem*), v drugem avtor, po Zupančiču, čudno rabi narekovaje: »*To je zato, je priznal Ludvik, ker je prvič.*«

5.8.2 Priredni vrsti pozna V. dve: linearno ali vezalno in nalomljeno (brisée): *Oče in mati/Grmelo je in se bliskalo ≠ Vem, saj nisem od včeraj*; pri drugi se smer povedi preusmeri in s pretvorbo iz nje lahko dobimo podredje. — Glede tega je treba pristaviti, da se dobi podredje tudi v prvih primerih: *Sedeli smo za mizo in igrali karte → Ko smo sedeli za mizo, smo igrali*

karte/Sedeli smo za mizo, ko smo ... Prim. še *Oče in mati* → *Oče z materjo/mati z očetom*. Glede na SKJ ni več novo, je pa v nasprotju s tradicionalno slovensko slovnico, da se enotno obravnavajo enakovredne sestavine stavčnega člena (t. i. priredje členov) in stavkov (t. i. stavčno priredje); manjka pri tem le priredje odvisnikov. — K linearni zvezi avtor prišteva vezalno priredje obenem z nikalnim *ne*, kakor tudi ločno — k nalomljenim pa protivno (tudi tip *ne samo* — *ampak tudi*), vzročno in posledično. Avtor torej ne pozna stopnjevalnega razmerja (ki je v enem delu znana pesniška figura — klimaks oz. antiklimaks) niti ne pojasnjevalnega. Potencialno vezalnemu priredju avtor po tradicionalni slovnici pripisuje tudi odtenek namernosti (297): *Pridi ter poglej!* Po našem je to dvoumno: *Je prišel ter* ('nato') *pogledal*. Pač pa sam navajam nekako pogojno rabo: *Reci človeku, da je lep in pameten, pa ti bo verjel* (=Če rečeš...).

Pri protivnem *pa* avtor ugotavlja položaj za 1., 2. ali 3. besedo, s čimer pa ni rečeno nič: položaja sta samo dva — takoj na začetku spremljevalnega dela priredja (*Oči imajo, pa ne vidijo*) s hiazemsko prestavo (*Oči imajo, vidijo pa ne*) in za konfrontiranim delom: *Zetev je velika, delavcev pa malo* (prestava: *Zetev je velika, pa malo delavcev; pa = vendar*). Pripomniti je še, da je *temveč* bolj pogost kot *marveč* in mu torej gre v trojici *ampak/temveč/marveč* drugo mesto. — Ker je bilo priredje pred V. Poskusom natančneje obdelano tudi glede veznikov, avtor ne prinaša kaj novega, tu in tam pa napačno: tako npr., da bi bilo »priredje« *Tedaj so pograbili kamne, da bi jih vanj vrgli* (299) posledično; v priredju je poleg tega veznik zmeraj v prvem delu. Enako napačen je primer za *torej*. — Zelo pogrešamo stilno vrednotenje posameznih istofunkcionalnih veznikov.

Za primere kot *Pride že, toda kdaj* ne moremo reči, da bi (v našem izrazju) enodelni vezniki lahko postali dvodelni. *Že* na levi se da zamenjati npr. tudi *z gotovo, po vsej verjetnosti* itd. To so naklonski izrazi, nepovezani z veznikom. — Čudna je obdelava vezalnega veznika *in* glede na rabo (nerabo) takega ali drugačnega ločila pred njim. Pri *in* se ne obravnava tudi protivna vloga in posledična. Za *ter* V. meni, da se končno rabi samo, ko sklepa stavčno naštevvanje, vendar imamo v slovenskih besedilih tudi drugačne primere, pa tudi sam V. navaja drugje tudi *ter* kot edini veznik z namenskim odtenkom. — Mnogovezja in brezvezja so obdelana komaj kaj.

5.9 K besednemu redu (300–305). Avtor pozna stalni in prosti besedni red. Pri prvem obravnava naslonke, glagol in določila, pri drugem pa nevtralni in posebni besedni red. Pravila so, vendar v zelo skromnem obsegu, povzeta po Toporišiču (celó poved *Naša Marjeta pojde jutri na izlet* je (necitirano) povzeta po njem, le da je *Marjeta* spremenjena v *Ančko*). — Kjer je avtor prevzemal površno, se mu je maščevalo. Na primer, da naslonski niz stoji na drugem mestu (ni povedano, kaj je pred njim). Napačna je misel, da bi prva prвина lahko bila glavni stavek (*Hitro sem stekla, da mi ne bi ušel*), saj je tu naslonka, o kateri je govor, *sem*. Pravilo za te primere se glasi: naslonke sledijo vezniku. Od domnevnih naslonk *da mi ne bi* pa *ne oz. bi* ni naslonka (prav *nê bi/ne bi*) ipd. Glagolski povedek v slovenščini nima stalnega mesta, zato je vse, kar je o tem pisanega, neustrezno; samo za stavke v absolutnem začetku velja načelo, da izhodišču, ki je nekako samostalniška fraza (tudi v prislovni pretvorbi), sledi povedek, nato predmet: *Tone bere časopis/Včeraj je deževalo/Popsod je lepo/Lepo smo se zabavali*. Vse drugo je odvisno od členitve po aktu-

alnosti. — Za položaj naslonskega niza na absolutnem začetku, ko ne gre za vprašalne stavke, avtor ne ve (prim. *Se bo nadaljevalo*). — Stilna izraba besednega reda je pri V. skoraj nedotaknjena, tudi o besednem redu v frazah ne pove skoraj ničesar.

6 V. del knjige obdeluje besedotvorje (309—345), precej obširno. Od besedotvornih vrst so obravnavane: izpeljava (po uvodnih klasifikacijah je obdelana izpeljava glagola, samostalnika (obširno), pridevnika ter prislova, t.i. kompozicija, tj. sestava (glagola — obširno, samostalnika, pridevnika in prislova), nato sestava izpeljava (po naše izpeljava iz predložne zveze) glagola, samostalnika in pridevnika, na koncu zlaganje (samostalnika in pridevnika) ter sklapljanje.

6.1 H klasifikaciji. Deliti pri besedotvorju pripone na eno- in večdelne ni prav smiselno, saj je zmeraj relevantna ena sama: pri *varnost* npr. *-ost*, ne tudi še *-n-* (309). Delitev priponskih obrazil glede na besednovrstno podstavo tvorjenke je seveda do neke mere upravičena, vendar imamo tudi pripone, ki so v tem pogledu nevtralizirane, npr. *-ac*: *starec*, *pisec*, *dedec*. Tudi pri klasifikaciji glede na besedno vrsto tvorjenke bi bilo treba opozoriti na primere nevtralizacije (npr. prislov — predikativ). Mimogrede: *baba je 'bonne femme'* (310) šele v primerni rabi, osnovna barva je zaničljivost, torej *babura* to negativno le še poudarja.

Pri strukturalni klasifikaciji avtor loči prenosniške pripone, ki tvorjenko nasproti govorni podstavi prenašajo višje ali nižje v lestvici: prislov < > pridevnik < > samostalni < > glagol. Drugi naj bi samo modificirali besedo, ki se ji dodajajo, npr. *miza* — *mizica*. — Dejanski problem ni v prevedbi iz ene besedne vrste v drugo ali ne, ampak to, ali obrazilo zamenjuje jedro ali določilo besedne zveze, iz katere se izpeljuje: 'človek s planine' → *planinec* (izpeljava) ≠ 'majhna planina' → *planinica* (modifikacija).

6.2.1 Tvorba glagolov (311) ne prinaša glede na slovensko slovnicaštvo nič novega, celo bolj skromna je obvestilo.

6.2.2 Pri samostalniku so najprej obdelani spolski pari *m* — *ž*, nato skupna imena. Sledijo samostalniške relacijske in ekspresivne (313 sl.) pripone. Relacijske pripone: Iz glagolske podstave za pomen dejanja (in konkretiziranega dejanja), aktantov in cirkumstantov. Pri samostalnikih za dejanje je obdelanih vsega 13 pripon. Pri aktantih se navajajo tvorjenke iz glagola, samostalnika in pridevnika, sledijo na pol konkretizirani oz. na pol abstraktni samostalniki, nato abstraktni; od okoliščinskih pripon pa so obravnavane za imena orodij, krajev. Na koncu (321 sl.) so ekspresivne pripone (slabšalne, manjšalne). — V tem je za slovenščino nova uporaba izraza aktant in cirkumstant tudi v besedotvorju; posebno je tudi zaporedje pomenskih skupin (najprej dejanje, šele nato vršilec dejanja ipd.). Primerno se je na ta način avtorju posrečilo obdelati isto kategorijo za vse vrste podstav, torej npr. *godec*, *hribovec*, *starec*. Ta vzporednost je dosežena tudi pri kategoriji, ki je pri izglagolski tvorbi dejanje, pri izpridevniški in izsamostalniški po lastnost (*igranje* — *starost* — *barabstvo*) — zadnjega pri avtorju nismo našli).

Pomanjkljivosti: Na enem mestu bi bilo treba poleg feminativov in skupnih imen obdelati vso modifikacijsko tvorbo, torej tudi ljubkovalnice ali manjšalnice, kar je avtor postavil na konec. Pripona za dejanje pač ni *-je*, temveč *-nje* ali

-tje. Da bi bila pripona -je, je nekritično povzeto po tradicionalni SS. Izpeljava z -je je eventualno dopustna le pri primerih tipa *žganje* 'žgana pijača', a tudi tu gre dejansko za metonimično tvorbo (prim. *žaganje*). *Kašelj* nima pripone -alj, saj je *lj* del korena, pripona pa končniška; -ka v primeru *bajka* pač ne pomeni dejanja. Pri priponskem obrazilu -ja manjka še -a (*straža*); treba pa bi bilo ločiti -ja, ki se pojavlja v izpeljanki (npr. *staja*), od primerov, kjer povzroča samo jotacijsko premeno predhodnega soglasnika (*hoja*); v *hoja* torej *j* ne spada k priponi; navesti pa bi bilo treba tudi primere tipa *noša*. Manjka tudi končniška tvorba z -ø ž. spola (*lôv -i*). Pač ni prav, da niso obravnavane tudi prevzete pripone.

Natančen pregled celote bi se lahko izvršil s primerjanjem zadevnih poglavij v SS 1976, kjer je npr. za dejanje navedenih kar 10 moških + 20 ženskih + 5 srednjih — vsega 35 pripon, nasproti 13 pri V. Verjetno nimamo pripone -ava, ampak le -va (to je splošna napaka slovenskih slovnice). — Ne vem, če se bo obnesla delitev na polabstrakte in abstrakte (*belina* — *mladost*), gotovo pa je, da pripone za prve nimajo prvega dela, tj. -ø-, -n-, -ov/ev-, -šč- + *ina* (oz. -ov/-ščina). To so pripone pridevnikov, iz katerih so izpeljani: *belina*, *lastnina*, *hrastovina*, *slovenščina*, *fantovščina*. V zadnjem primeru bi moralo biti deljeno -ovšč-ina. — Ustavimo se še pri ekspresivnih izrazih. Zbrano je veliko pripon (več kot v SS 1964 ali SKJ 1966) in večinoma je vse v redu. Vendar se ne pazi dovolj na to, ali je slabšalna res pripona ali pa podstava. Tako se za -ač ne more reči (kljub *blebetač*, *bahač*), da je pejorativna (prim. *nosač*); enako -avec (*smrkavec* — *delavec*), -ež (*sitnež* — *hudomušnež*), -ijan (*grobijan* — *Italijan*), -in (*bogatin* — *domačin*, *Gašperin*), -jak prav -ak (*babjak*) — in še -uška (*debeluška*), -inja (*divjakinja* — *dijakinja*).

6.2.2 Izpeljava pridevnikov (324—328). S pomenskega stališča loči avtor samo razločevalne (z vprašalnico *kateri*) in označevalne (vprašanica *kakšen*). Manjkajo torej svojilni in količinski. Izglagolski in izsamostalniški pridevniki naj bi bili lahko trpni ali tvorni (324). Pri izglagolskih avtor pozna pripono z značilno prvino -l-n-, -en-, -lživ in -av. Iz neznanega razloga naj bi bil *spalen* na -l-n-, igralen pa na -al-n- (niso omenjeni tipa -il-n-, npr. *pletilen*). Kako je mogoče razumeti, da bi bil *nasiten* tvoren, *nenasiten* pa trpen (pretvorba: *ki ga je mogoče/ni mogoče nasiti*). Pač pa bi bilo treba povedati, da izražajo možnost (sem gredo tudi nekatere tvorbe na -lživ (*dosegljiv*); pri pridevniki na -lživ je v priponi prisoten tudi pomen velike mere (*nasitljiv* — *omahljiv*).

Pridevniške tvorjenke iz samostalnikov (325 sl.) so: abstraktnega odnosa (-an, -én, -ov/-ev), pripadnosti (trpne lastnine) posameznega /individualnega/ konkretnega (ov, -ev, -in) in splošnega /skupnega/ abstraktnega (-ji, -ski, -ški) ter značilnosti (possession) realne in dozdevne (*kosmat*, *žuljav*, *ušiv*, *blaten*, *težek* — *otročji*, *cankar(jan)ski*, *očetovski* oz. *drevesast*, *papirnat*, *skalovit*). — S svojilnimi se lahko strinjamo, samo da bi jim lahko dodali še priponski obrazili -an in -én (*državen*, *cerkven*); tip *ladjin* ipd. pa izraža po našem predvsem vrsto. Pri prid. tipa *kosmat* bi bilo večinoma bolje kot o lasti (svojin) govoriti o obilnosti, pri *cankarski* itd. pa o podobnosti. Priponi -at in -ast se dostikrat mešata. V primeru kot *slamnat* imamo pripono -nat (iz *slame*) in *skalovit* ima pripono -ovit, ne -at, -it. — Oddaljitev od slovenskega izročila je avtorju prinesla nejasnost, nič pozitivnega. — Tvorba pridevnika iz pridevnika ne prinaša nič posebnega.

6.2.3 Pri zelo na kratko obdelani izpeljavi prislova (328—329) ni prislovno obrazilo *-sko* ali *-ško*, ampak *-o* (slovensko). Prezrte so tvorbe na *-oma* (tihoma), *-a* (zlepa). V *zjutraj* se čuti pripona *-aj*, ne *-j* (zgodaj, včera); niso obdelani zaimenski tipa *sedaj*, *nikdar/nikoli* ipd.

6.3 Pri kompoziciji (330—339) (po naše sestavi) so obdelani glagoli (330—337), torej precej obširno, in imenske besedne vrste (te krajše); kakor v drugih slovnica slovenskega jezika ni povedano, da gre za posebne vrste modifikacije.

6.3.1 Pri glagolu je obdelanih 18 predpon. Deljene so po slovenskem izročilu na tiste, ki se uporabljajo tudi kot predlogi, in na tiste, ki niso tudi predlogi. V drugi skupini avtor iz nerazumljivih razlogov ne obravnava predpone *vz-*, povsem pa je prezrl predpono *so-*; prezrta je tudi nepredložna predpona *ne-* (*obnemoči*, z opozorilom na *nočem/nimam* ipd.), če se že — morda upravičeno — ne omenja *pa-* (*paberkovati iz paberek*). Variante predpon je pisec lepo zbral na enem mestu, npr. *z-/s-/se-/sn-*, zadnja v neposrednih slovničnih predhodnicah nezabeležena. Pri pomenih, ki se dobivajo s posameznimi predponami, se avtor naslanja na Bajčevo Besedotvorje. Za primer si oglejmo predpono *od-*. Avtor loči pomen ločitve in oddaljevanja (*odrezati*, *oditi*), nato pa iz tega izpeljane pomene prenehanja (*odvaditi*), doseženja (*odslužiti*) oz. vrnitve v prejšnje stanje (*odviti*) in odgovora (*odzdraviti*). Za primer iz SS 1976: 1. oddaljiti, ločiti (se), 2. izvršiti kaj ob premikanju, 3. izvršiti, dokončati dejanje, 4. dostaviti kam, 5. razveljaviti rezultat predhodnega dejanja, 6. vračati dejanje z enakim dejanjem.

Med uvrstitvami primerov pod posamezne nevtralizirane predpone, npr. *z-* s pomenom 'dol' se najdejo tudi neprimerne; *sneti* je danes nepredponski (prim. *nasneti*); za predpono *z-* (in *vz-*) bi bilo dobro navesti tudi kak primer, ko stoji pred zvočniki, npr. *znositi*, *vznesen* (avtor ima le *zbrati*, *vzbuditi*). Glede istomorfemskih predponskih variant bi slovenska slovnica morala natančneje obdelati vprašanje njihove proste oz. položajne razvrstitve. Sedaj pri V. za *raz-/z-/s-* (334), da so variante proste le, če gre za samo perfektivizacijo (*razjokati se*); toda kakor je tu res možno reči tudi *zjokati se*, je isto možno še pri nekaterih drugih primerih (*raztegniti/stegniti*, *razveseliti/zveseliti*).

6.3.2 Pri samostalniških sestavljenkah (337—338) pa se pisec ni dovolj zamislil: poleg večinoma pravih sestavljenk (*nadčlovek* ipd.) navaja tudi izpeljanke iz t. i. predložne zveze: *primorje* ← *kraj pri morju*, *priimek* ← *nekaj* (tj. *ime*) *pri imenu*. Večinoma se prave sestavljenke ločijo od teh tvorb po tem, da imajo dva naglasa, medtem ko imajo izpredložne izpeljanke le enega. Vendar se naglas na predponi sem ter tja (s pomensko demotiviranostjo) lahko zgubi; s tega stališča zbuja pozornost naglaševanje *prêdpôldan* ali *nêmír* (338). Prid. *sôkriv* (338) je po pomoti zašel med samostalnike.

6.4 Predponsko-priponska tvorba (composition-dérivation) (340—342) ima svoje poglavje. Po našem ni prav, da se tu obravnavajo tako primeri, ki v tvorbi res dobivajo po dve prvini (recimo da je tak *po-nov-i-ti*), kakor tudi primeri, ki so nedvomno izpeljani iz predložne zveze (*podstrešje*). — Že pri glagolih si je dostikrat bolje misliti, da gre samo za enoponsko, ne dvoponsko tvorbo: tako bi si *poglobiti* namesto po poti *globok* → *poglobiti* prav lahko razlagali po poti *globok* → *globiti* → *poglobiti*. Nato pa se ta vzorec lahko analogno uporabi tudi pri drugih, nemara pri *poenostaviti* (*popraviti* gotovo ni iz celó) pridevnika *pràv*, ampak iz ne več ohranjenega glagola *praviti*, ohranje-

nega v srbohrvaščini). Samostalnikov tega tipa torej po našem mnenju sploh ni, vsi so le izpredložne tvorbe. Seveda je tudi docela neupravičeno nekaterim takim tvorbam pripisovati dvonaglasnost: konkretno *pòdzglávje*, *prèddvérje*, *prèdhíšje*, *mèdpálubje*, *mèdvládje*, *pòdgórje*, *prèdgórje*, *prèdméstje* (341) ipd. — Kakor ni predponsko-priponskih samostalnikov, tudi ni enakih pridevnikov (342), *nadnaraven* pa je verjetno sestavljenka in bi morala imeti dva naglasa. Malo komično deluje avtorjeva pripomba, da slovenska tradicionalna slovnica (s tem je mišljen pač tudi SKJ) (19) ne loči med sestavljenkami, katerih druga sestavina obstaja prosta, in predponsko-priponskimi tvorbami, katerih druga prvina prosta ne obstaja, ko sam obojnega, kot smo videli, ne loči zmeraj.

6.5 Kot zadnje poglavje slovnice sta obdelani *zlaganje* in *sklapanje* (343–345), prvo veliko preskromno. Pri zloženkah so obravnavani samo primeri z veznim *-o/-e-*, pri samostalnikih pa dejansko samo tisti, ki dobijo še pripono (česar pa avtor ni zaznamoval, kakor je to vsaj delno storil pri pridevniških zloženkah). Tudi samostalniki kot *samopostrežba*, *samomor*, *telo-vadba* so torej priponske zloženke (prim. 'to, da si postrežeš sam', 'to, da sam umreš', 'to, da vadiš telo'). Morda bi take primere kazalo obdelati ločeno od primerov tipa *avtomehanik*, kjer drugi del nastopa tak že v podstavi. Oba tipa se ločita po tem, da imajo zloženke s priponskim obrazilom trobesedno podstavo, tiste brez njega pa dvobesedno: *'kdor vodi delo* → *delo v o d j a* ≠ *mehanik za avte* → *avtomehanik*.

7 Na str. 347–353 je navedena bibliografija: Od periodičnega JiS, JP in SR; knjigam pri splošnem jezikoslovju so avtorji Bally, Garde, Gleason, Martinet, de Saussure, Tesnière — od slovenskih slovnice ipd. so navedene: slovnica štirih, de Bray, Breznik, Gradišnik, Jakopin, Jurančič, Kleinmayr, Kocbek, Kopčavar, Kopitar, Nemi, Svane, Toporišič; nato so navedeni slovarji: SAZU, Glonar, Pleteršnik, Šturm, Kotnik, Pretnar, Kotnik, Pavlica, Tomšič, Grad-Škrlič-Vitorovič, Škerlj-Aleksić-Latković in Kotnik (slov. -it.); pri specialnih delih se našteva 11 enot, avtorji pa so: Bajec, Bezljaj, Breznik, Lenček, Mahnič, Omerza, Patermost, Rupel, Ramovš, Tesnière, Toporišič; v oddelku članki je skoraj 50 enot, nakar so informacije še o bibliografijah. — Zlasti pri katerem avtorju bi bilo treba število navedenih del še povečati, pri drugih pa gotovo zmanjšati; toda očitno spada k »bontonu«, da so ljudje kolikor toliko izenačeni na papirju, saj se avtor enim očitno ni hotel zameriti, pri drugih pa ni tako gledal na to.

8 Tako je tudi te dolge recenzije konec. Za sklep lahko zapišemo, da se je avtor pošteno trudil in mučil in z njim vred pač tudi številni in raznovrstni svetovalci, pomočniki, popravljavci. Kot vem, se je avtor v danem trenutku dobro zavedal, da bi bil za čisto slovenistični del na razpolago človek, ki bi mu bil iz Eseja odpravil tu obravnavane (in še druge) spodrsaljaje in napake in slabše rešitve, a mu slovenska svetovalska srenja ali vsaj njen oficialni vodja tega ni dovolila storiti. Tako je bila zamujena enkratna priložnost, da bi bili namesto poskusa slovnice s premnogimi in premnogimi napakami, slabostmi in nedoslednostmi dobili zanesljivo slovnico slovenskega jezika v francoščini, s čimer bi bila struktura slovenskega knjižnega jezika razkrita tudi tistim, ki ne morejo brati slovanskih jezikov, še zlasti ne slovenščine.

Avtorju poleg velikega truda zlašti lahko štejemo v dobro obširno obdelano morfonemiko, precej pogosto uporabo pretvorbene metode in povezovanje po-

menško enakšnih pojavov v različnih besednih vrstah (prim. prislov — predlog ali medmet — glagol), uporabo pojmovanj s pomenske ravnine stavka, odlično ponazarjalno gradivo. Hvale vreden je tudi že poizkus, uporabiti dependenčno jezikoslovno teorijo pri prikazu slovenščine. Žal ga je pri tem pogosto oviral tradicionalizem (nekaterih) njegovih svetovalcev; prav tako se v Poskusu ni moglo pozitivno odraziti premajhno upoštevanje (in pač tudi poznavanje) dosežkov sodobnega slovenskega modernega jezikoslovja v Sloveniji.

Jože Toporišič

Filozofska fakulteta v Ljubljani



AVTOR JEM

Prispevki za *Slavistično revijo* naj bodo pisani v slovenščini (izjemoma tudi v drugih slovanskih jezikih ali v angleščini, nemščini, francoščini, italijanščini).

Rokopisi, poslani uredništvu v objavo, naj bodo tipkani s širokim razmikom (30 vrstic po 62 črk na eno stran) in samo na eni strani trdega lista belega papirja. Vsak list naj ima na levi strani 3 cm širok prazen rob. Vse pripombe pod črto naj bodo na posebnem listu. Ležeči tisk se zaznamuje z eno črto, polkrepki z dvema, razprti s črtasto črto; navadna + črtasta črta pomeni ležeče razprto. Citati naj bodo zaznamovani z ».....«, prevodi, pomeni itd. pa z '.....'.

V sestavkih, pisanih z latinico, naj se lastna imena (osebna, zemljepisna, predmetna itd.), citati, naslovi in primeri iz jezikov s cirilsko pisavo transliterirajo po naslednjih načelih:

Ukrajinski	р h	Ruski	х x
Makedonski	ѓ g	Srbohrvatski	х h
Srbohrvatski	ђ d	Srbohrvatski	џ dž
Ruski	е e	Ruski	ш šč
Ruski	ѐ è	Bolgarski	ш št
Ukrajinski	є je	Ruski	ъ ' (v)
Ukrajinski	я y	Bolgarski	ъ ä
Ukrajinski	і i	Ruski	ы y
Ukrajinski	ї ji	Ruski	ь " (v)
Ruski	й j	Ruski	ѣ ě
Makedonski	к k	Ruski	э è
Srbohrvatski	љ lj	Ruski	ю ju
Srbohrvatski	њ nj	Ruski	я ja
Srbohrvatski	ћ é		

Rokopis razprave naj ne presega 25 avtorskih strani, kritike 12, poročila 2—4. Jezikovno in tehnično nedognanih rokopisov uredništvo ne sprejema.

Razpravi naj bo priložen povzetek v tujem jeziku (največ 2 avtorski strani) in posebno besedilo (v dvojniku) za sinopsis. To besedilo naj obsega do 9 tipkanih vrstic, informira pa naj o rezultatih razprave.

Avtorji ob prvi objavi v SRL pošljejo odgovornemu uredniku svoj točni naslov (navesti je treba tudi občino) in številko žiroračuna (vse tudi ob morebitnih spremembah). Če jim žiroračuna ni treba odpirati/imeti, pošljejo uredništvu ustrezno izjavo. Nejugoslovanski sodelavci morajo za izplačilo honorarja odpreti poseben žiroračun v Jugoslaviji (ustrezne informacije daje in prejema Založba Obzorja, ne uredništvo).

Če prispevki tem določilom ne ustrezajo, jih uredništvo ne sprejema oz. njihovim avtorjem ne izplačuje honorarja.

Korekture je treba vrniti v 3 dneh.

Prispevke za SLAVISTIČNO REVIJO pošiljajte glavnima urednikoma za jezikoslovje oz. literarne vede (Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana). Roki za posamezne številke časopisa so: 1. december, 1. februar, 1. maj in 1. avgust.

V OCENO SMO PREJELI

- Mirko Peti*, Predikatni proširak, Znanstvena biblioteka Hrvatskog filološkog društva, Izdavački servis Sveučilišna naklada Liber, 1979, 181 str.
- Scando-Slavica*, Tomus 24, Munksgaard, Copenhagen, 1978, 254 str.
- Vlasta Straková*, Ruský přízvuk v přehledech a komentářích, Státní Pedagogické nakladatelství, Praha, 1978, 264 str.
- Umjetnost riječi*, Časopis za znanost o književnosti, XXII/1978, 1—2, 3—4; XXIII/1979, 1, 185 + 79 str.
- Martin Nag*, To Nordmen hos Tolstoj, Meddelelser, Nr. 20, 1979, 34 str.
- Vestnik 2*, Društvo za tuje jezike in književnosti SRS, Ljubljana 1978, 58 str.
- Letno poročilo zvezne gimnazije za Slovence*, XXI/1977—78, 104 str.
- Studie ze slovanské jazykovědy*, I, Kabinet cizích jazyků, ČSAV, Praha 1978, 305 str.
- Rocznik Slawistyczny*, T. XXXIX, cz. 2, Polska akademia nauk, W.-W.-K.-G., 1978, str. 101—427.
- Al-Lisāniyyāt*, Revue Algérienne de Linguistique, Institut de Linguistique et de Phonétique, Université d'Alger, 1973/74, No 4, 104 + 80 str.
- Al-Lisāniyyāt*, Revue Algérienne de Linguistique, Institut de Linguistique Université d'Alger, 1971, Vol. 1, No 2, 80 + 75 str.
- Terje Mathiasen*, Remarks on the slavic comparative, with special reference to the forms of the nom. sing. masc., Meddelelser, Nr. 16, 1978, 9 str.
- Martin Nag*, Turgenjevs gjennombrudd i Norge, Meddelelser, Nr. 17, 1978, 44 str.
- Biuletyn Slawistyczny*, R. III—1978, Polska Akademia Nauk, Instytut Słowianoznawstwa, Warszawa-Łódź, 91 str.
- Rocznik Slawistyczny*, T. XXXIX, cz. I, . . . , 96 str.
- Umjetnost riječi*, Časopis za znanost o književnosti, God. XVIII, 1974, broj 2—4, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 465 str.
- Most*, Croatian Literature Review — 1979/1—2, Zagreb — Yugoslavia, 227 str.
- Erik Egeberg*, Rektor Hans Blom som slavist, Meddelelser, Nr. 18, 1978, 26 str.
- Slavica*, Konferencja Pomorska (1978), PAN, Instytut Słowianoznawstwa, Ossolineum 12, W.-W.-K.-G., 1979, 192 str.
- Čakavska rič*, 2, Split 1978, 185 str.