

letnik X
številka
6-7

**jezik
in
slovstvo**

1965

Jezik in slovstvo

Letnik X. številka 6-7

Ljubljana, oktober-november 1965

Revija izhaja od januarja do decembra (osem števil)

Izdaja jo Slavistično društvo v Ljubljani

Glavni in odgovorni urednik France Bezljaj, Ljubljana, Aškerčeva 12

Uredniški odbor: Janez Sivec, Aleksander Skaza, Boris Urbančič, Franc Zadavec

Tiska tiskarna ČP »Celjski tisk« v Celju

Opremila inž. arh. Jakica Acceto

Naročila sprejema Slavistično društvo Slovenije, Ljubljana, Aškerčeva 12,
tekoči račun pri NB 600-11-608-4 v Ljubljani

Letna naročnina 1000 din, polletna 500, posamezna številka 125 din;
za dijake, ki dobivajo revijo pri poverjeniku, 500 din;
za tujino celoletna naročnina 1500 din

Vsebina šeste in sedme številke

Jakob Rigler Osnove Trubarjevega jezika	161
Franc Zadavec Srečko Kosovel (1904—1926)	171
dr. Alois Jedlička Teorija Praške šole o knjižnem jeziku	186
Emil Štampar Ivan Goran Kovačič	193
Tomo Korošec Iz ribiške terminologije	202

Zapiski, ocene in poročila

France Bezljaj Václav Machek	208
Jože Toporišič Popravljen slovenska slovnica	209
dr. Janko Jurančič Mihajlo Stevanović: Savremeni srpskohrvatski jezik	217
Oton Berkopec Dve pismi Petra Bezruča	222
F. Bezljaj Od kod ime Jereka	224
F. Bezljaj Gibanica in beganica	224

Jakob Rigler

OSNOVE TRUBARJEVEGA JEZIKA

Brez dvoma bi Trubar kot začetnik kontinuirane slovenske književnosti in utemeljitelj slovenskega knjižnega jezika zaslužil podrobno monografijo o svojem jeziku. Razen tega bi bil študij Trubarjevega jezika močno hvaležno področje, saj bi raziskovalec lahko prišel do zelo zanimivih zaključkov. In vendar take monografije o Trubarjevem jeziku nimamo. Tudi sam bom opozoril samo na nekatere stvari, ki bistveno osvetljujejo Trubarjev koncept knjižnega jezika, zlasti na njegov odnos do rodnega dialekta v glavnih fonetičnih značilnostih. Te nam najbolj jasno kažejo, kaj je Trubar uveljavljal v knjigi in katero narečje se mu je zdelo vredno povzdigniti, seveda s primernimi korekturami, v knjižni jezik.

V tem članku ni mogoče navajati dokumentacije, zato bom v glavnem podal samo nekaj rezultatov iz študije *Začetki slovenskega knjižnega jezika*, ki bo v kratkem pripravljena za tisk.¹

Doslej je bil Trubarjev jezik res razmeroma malo raziskan. Levec skuša v študiji o jeziku Trubarjevega Matevža² predvsem opisati jezikovne značilnosti v tem delu; nekatere posamezne stvari dobro pojasnjuje, kakih globljih zaključkov pa ne izvaja. A jih tudi ne bi mogel, kajti študija je že metodološko zgrešena: Levec se je namreč naslonil na Matevžev evangelijski v CNT leta 1582, ta pa je zaradi nedoslednega spreminjanja jezika iz prvih dveh izdaj jezikovno res precej mešan; zato iz same te izdaje niti ni mogoče razbrati kakih zakonitosti Trubarjevega jezika. Škrabcu je Trubar pogosto služil kot vir za začetke našega knjižnega jezika, ki ga je hotel postaviti na zgodovinske osnove 16. stoletja. V svojih študijah so seveda tudi vsi drugi lingvisti, ki so se ukvarjali z razvojem slovenskega jezika, posebno še Ramovš, upoštevali Trubarja. Že zgodaj so opazili, da Trubarjev jezik v fonetičnem pogledu ni povsem enoten. Oblak pravi,³ da je že v Trubarju in tistih slovenskih pisateljih, ki radi in večinoma pišejo *ei* za naglašeni *ě* mnogokrat najti *e* in izjemoma tudi *o* namesto *u* iz dolgega *o*. Ramovš pa piše v razpravi *Delo revizije za Dalmatinovo Biblijo*,⁴ da ima Trubar za *ě* poleg *ei* tudi *e* in da je že pri Trubarju omahovanje med *o* in *u* za cirkumflektirani *o*. V *Kratki zgodovini*⁵ pa meni, da je vsaj v prvih Trubarjevih delih še vedno pravilno menjavanje med *u* in *o*, odvisno od tega, v kakšnem

¹ V njej obravnavam poleg Trubarjevega jezika tudi odklone drugih protestantskih piscev od tega jezikovnega tipa, kako se je jezik protestantov vključil v začetno obdobje katoliške protireformacije in razvoj grafike pred Bohoričem (o vsem tem sem tudi že predaval v lingvističnem krožku Filozofske fakultete v Ljubljani 22. marca 1965).

² Die Sprache in Trubers »Matthäus«, Jahresbericht der Staats-Ober-Realschule in Laibach 1878, 3—43.

³ LMS 1887, 266, 267.

⁴ CJKZ I, 1918, 119, 139.

⁵ Str. 196—197.

zlogu se o nahaja, in da je tudi v predložnih zvezah pravi dolenski razvoj večinoma ohranjen; vendar trdi, da so tudi grafična izenačevanja.

Trubarjevo odstopanje od govora na Raščici, kolikor niso mislili kot Oblak pri refleksu za *ě* na nekaj prehodni glas, ki bi ga zdaj označeval z *ei*, zdaj z *e* so razlagali večinoma z vplivom drugih govorov, ki jih je Trubar spoznal med svojim službovanjem, zlasti ljubljanskega.⁶ Kasneje je Ramovš⁷ postavil tezo, da je Trubar zavestno odstranjeval nekatere narečne posebnosti, med drugim refleks za *ě*. Po Ramovšu naj bi Trubar v tautosilabičnih zvezah s sonorniki *l, ł, u, r* sicer govoril za *ě* monoftong,⁸ vendar bi bil po njegovem to premalen-kosten razlog, da bi mogli v tem videti vzrok za mešanje med *ei* in *e*. Ramovš navaja statističen pregled iz odlomka ene Trubarjevih poznejših knjig, *Katekizma z dvema izlagama* iz leta 1575, kjer je, če preračunamo v odstotke, v 65 % primerov pisan *ě* z *e* in le v 35 % z *ei*. Po Ramovšu je v prvih Trubarjevih knjigah razmerje obratno. Tudi po Ruplu⁹ je spočetka Trubar pisal za dolgo naglašeni *ě* po svojem govoru *ei* (*meistu, leitu, veiditi*), pozneje pa v številnih primerih sprejel gorenjski *e* (*meštu, letu, vediti*),¹⁰ tako da je pisava *ei* : *e* v razmerju 1 : 2.

Vsi ti avtorji so samo ugotavljali neenotnost Trubarjevega jezika, M. Molè¹¹ pa je šel dalje in skušal ugotoviti, v katerih primerih je Trubar opuščal pisavo svojega domačega narečnega *ei* za *ě*. Ugotovil je, da se javlja pisava z *e* največkrat le pri petih besedah: *greh, večen, reč, človek- in beseda*, medtem ko se drugod pojavlja *e* le sporadično in sicer v skladu s splošno razvojno črto literarnega jezika, ki se je prilagajal govoru gorenjske Ljubljane, glavnega kulturnega in literarnega središča Slovencev. Dosledno pisavo z *e* v primerih *greh, večen, reč, človek- in beseda* razlaga s tem, da so ti izrazi v zvezi z religioznim življenjem. Zato so bili za Trubarja element religioznega jezika, znanega mu iz Ljubljane. Toda po Moletu bi se pojavljal *e* v teh izrazih samo v prvi knjigi, v poznejših bi bil tudi v njih pretežno *ei*. Z izdajo prve knjige naj bi Trubar ustvaril novo tradicijo, močnejšo od nepisane ljubljanske cerkvene tradicije. S tem bi dolenske oblike ne bile več nižje in manj spodobne od gorenjskih in bi postale dopustne tudi v navedenih petih primerih. Deloma je te Moletove ugotovitve uporabil Ocvirk,¹² ko je obravnaval vpliv družbe na razvoj slovenskega knjižnega jezika, in tudi Bezljaj¹³ pravi, da Trubar samo v štirih besedah tipa *vera* ni rabil dolenskega *ej* za stari *ě* in da je bila to verjetno posledica njegovega šolanja in potovanja, kjer se je seznanil z ustnimi obrazy nekaterih preprostih verskih tekstov iz drugih narečnih območij.

Nekatere teh ugotovitev držijo samo deloma, večinoma pa sploh ne. Zaradi fragmentarnosti raziskovanja Trubarjevega jezika se določene stvari preveč posplošujejo. (Za pretirano posplošitev in s tem v zvezi za netočnost gre celo pri znani Trubarjevi izjavi,¹⁴ da je pisal tako, kot se govori na Raščici.) Včasih ima človek vtis, da so prav iskali primere, ki so si jih želeli, ali si jih celo

⁶ Prim. zlasti Ramovš, AfsIph XXXVII, 1918, 124, pozneje citiramo Moletovo razpravo ipd.

⁷ KZSJ, 186—188.

⁸ Kar pa ni edino možno (prim. Rigler, Južnonotranjski govori, Ljubljana 1963, 56, in isti, Pripombe, oddano za SR XV). Navajanje *r* v tej zvezi je lapsus, saj pred *r* tudi v heterosilabični poziciji na vsem jugovzhodnem slovenskem področju nimamo regularnega refleksa za *jat*.

⁹ Rupel, Primož Trubar, Ljubljana 1962, 232.

¹⁰ Primeri so ponesrečeno navedeni, ker piše v njih Trubar s skoraj stoddostno doslednostjo *ei* v vseh svojih delih.

¹¹ Z historii praslówiańskiego *ě* w słoweńskim. Rocznik Slawistyczny XVI, 1948, 24—27.

¹² Naša sodobnost III, 1955, knj. 1. str. 390.

¹³ Bliše in beda slovenskega jezika, Tovariš XX, 1964, št. 5, str. 26.

¹⁴ V Prvem delu novega testamenta 1557, glej Rupel, Slovenski protestantski pisci. Ljubljana 1934, 25.

izmišljali. Za frekvenco posameznih refleksov v isti obliki se razen Moleta, ki pa se je tudi omejil na pet besed in prvo knjigo, sploh niso zanimali.

Treba je samo temeljito pregledati gradivo, poiskati logične vzroke za na prvi pogled slučajne posledice, pa se zrušijo celo tako znane in priznane resnice, kot je tista, da je Trubar pisal v dolenjskem narečju z Raščice.

Podrobna glasoslovna analiza Trubarjevih del nas privede do naslednjih ugotovitev.

Trubar sploh ni odpravljal refleksa *u* za cirkumflektirani *o* in tudi mešanja obeh refleksov (niti grafičnih izenačevanj) pri njem ni. Nasprotno mnenje se opira v glavnem na pisanje sufiksa *-ost/ušt*, na pisavo *pokorni/pokurni* in še na izredno redke posamezne primere. Vendar se dajo vse te navidezne nedoslednosti lepo pojasniti. Pri sufiksu *-ost* doslej niso opazili, da gre za ostanke posebnih akcentskih tipov, ki so v slovenščini že v Trubarjevem času začeli izumirati in so že pri Dalmatinu precej izgubljeni, imamo pa zanje popolne paralele še v sedanji sosednji čakavščini.¹⁵ Prav tako nastopa *u* v *pokurni* le v določni obliki, čeprav tudi tam poleg *o*; to pa kaže le, da se je prvotna določna oblika tudi v govoru začela že izgubljati in nadomeščati z novo formo, ki je imela le intonacijsko opozicijo — ta je končno tudi zmagala. Celo razne take posameznosti se dajo razložiti kot npr. oblika *po Sapoueidi* »po zapovedi«, kjer gre za arhaično lokativno akcentuacijo, popolnoma skladno z akcentuacijo, ki jo ima v istem času tudi npr. kajkavec Pergošič ipd.

Pač pa je Trubar res zavestno odpravljal refleks *ei* za *ě*, razen tega pa je v preveliki frekvenci glasu *j* sploh čutil dialektizem. Da je refleks za *ě* odpravljal zavestno, se vidi že iz dejstva, da je, kot bomo videli, to delal po določenem sistemu. Pri tem je šel posebno v začetku ponekod celo predaleč, saj je včasih odpravil *j* tudi v drugih diftongičnih zvezah, kot npr. v besedah *vojskovati, mlajši, hujši, majhen, najdejo, razbojnik* itd.¹⁶

Trubar ni pisal *e* za *ě* samo v petih besedah, ampak znatno pogosteje. Samo v določenih besedah in pozicijah je pisal *ei*, sicer pa je z izjemo zadnjih del refleks za *ě* v Trubarjevem jeziku *e* in ne *ei*. Molè je namreč v svojem članku navedel samo najbolj frekventne besede, medtem ko manj pogostnih ni upošteval, pa čeprav so tudi v prvi knjigi prav tako dosledno pisane z *e*. Verjetno je mislil, da so pač po naključju napisane vedno z *e* in da bi Trubar v njih, če bi jih pogosteje zapisal, uporabljal tudi *ei*. Ali pa se niso skladale z njegovo teorijo o cerkvenem vplivu na Trubarjev jezik. Samo nekaj besed z rednim *e* iz *Katekizma* 1550: *bolezen, dekla, grevati, hoteti, ledig, lep, meniti, potreba, rešiti, reva, slovenski, sosed-, streti, trezev, trpeti, umreti* itd. Iz poznejših del je mogoče nabrati s skoraj popolnoma dosledno pisavo z *e* še številne druge primere, npr.: *beg, bled, breg, cegel, cel, dečla, deklica, devati, dremati, gnezdo, keha, koleno* in še več kot sto drugih.

Glede pisave *ei* za *ě* je imel Trubar izdelan sistem, ki se ga je držal z razmeroma zelo veliko doslednostjo. Diftong *ei* je pisal: 1. kadar je bilo treba ločiti siceršnja homonima¹⁷ (*sveit* »mundus« : *svet* »sanctus«); 2. vedno v izglasju (vendar gre z redkimi izjemami tudi tu za diferenciacijo homonimov);

¹⁵ Prim. Rigler, O akcentuaciji sufiksa *-ost* (oddano za SR XV).

¹⁶ Fonetična razlaga, ki jo je za takšne Trubarjeve oblike postavil Ramovš, HG II § 91, odpade, ker so vezane predvsem na določeno obdobje in so popolnoma v skladu s celotnim sistemom Trubarjevega jezika. Tudi označevanje palatalnega *n* (z *n* ali *in*) je paralelno s pisavo *ei* za *j* in *j*-ja v drugih diftongičnih zvezah.

¹⁷ Kako so ga motili homonimi, vidimo tudi iz nemškega predgovora k Prvemu delu novega testa-menta 1557, kjer pravi: »slovenski jezik je sam na sebi reven in glede mnogih besed pomanjkljiv, ima tudi mnogo aequivoca, to je besed z več pomeni...« (prevod Ruplov, Slovenski protestantski pisci, 20).

3. navadno v tistih internih zlogih, pri katerih pride ē v določeni obliki v izglasje (*vei* — *veiditi* »vedeti«); 4. večkrat tudi v besedah, ki jih je po etimologiziranju naslonil na prvi dve kategoriji — pri teh pa je seveda manj doslednosti; 5. v nekaj primerih v poziciji pred *s(z)* + konzonant (*meistu*, *veist*, *zvezda* ipd.), vendar pri takih primerih ni vedno jasno, če ne gre za posledico etimologiziranja. Poleg primerov, kjer je hotel z *ei* ločiti obliko z ē nasproti obliki z nekdanjim nazalnim ali etimološkim *e* — sem spadata kot najbolj značilna primera *sveit* in *leitu* (proti zaimku *lelu* »le-to«) — so tudi primeri, ko je šlo za homonime celo v njegovem raščiškem govoru. Sem spada zlasti komplicirani primer *dela*, ki obseže kar tri pojme; glagol *delati*, samostalni *delo* in samostalni *del*. Ker gre v vseh treh primerih za ē, se je bilo toliko težje odločiti za pisavo — in res se mu v prvi knjigi pri tem homonimu še ni posrečilo uveljaviti dosleden sistem. Pozneje je *ei* pisal v samostalniku *del*, glagol *delati* in samostalni *delo* pa je pisal z *e*, toda oba je ločil še s tem, da je pri samostalniku pisal dvojni *l* (*dellaj*).

Sistem, ki je — če izvzamemo dve tri besede — izdelan že v prvi knjigi, je z razmeroma zelo veliko doslednostjo in le z malenkostnimi odstopi izpeljan v vsem Trubarjevem delu do sedemletnega premora v njegovem pisanju med 1567 in 1574. Pred 1574 ni pri Trubarju niti bistvenega opuščanja *ei* niti bistvenega poznejšega uvajanja *ei* v tiste besede, pri katerih se je že na začetku odločil za eno ali drugo pisavo. Vendar je v dobi svojega začetnega razmaha okrog 1557 najintenzivneje opuščal ne samo diftong *ei*, ampak sploh *j* tudi v drugih diftongičnih zvezah. Po vrnitvi v Ljubljano 1561 je to pretirano izločevanje diftongičnega *j* v primerih, ko ni šlo za refleks *ē*, precej opustil, še nadalje pa se je ogibal diftonga *ei* kot refleksa za *ē*.

Sistem glede pisave ē pa tudi glede drugih odstopanj od govora na Raščici je najbolj dosledno izveden v času Trubarjeve največje aktivnosti. Po sedemletnem premoru 1567—1574 je v tem nekoliko popustil. Razvrstitev *e* in *ei* ni več tako dosledna kot prej, zlasti *ei* začne prodirati v besede, v katerih je prej pisal *e*, manj obratno. Zelo močno pa je v tem pogledu popustil v CNT 1582, kjer je začel uvajati diftong *ei* za *ē* in se sploh v jeziku najbolj približal govoru Raščice. Sprememba po 1574 še ni posebno velika, v primerjavi s spremembo leta 1582 razmeroma zelo majhna, vendar tolikšna, da je precej opazna. Za ilustracijo bi navedel samo »Pričevanje« iz pesmarice 1574, za katerega ni bilo povsem gotovo, ali je že bilo v izdaji 1567 ali ne.¹⁸ Če pa pregledamo jezik tega nekaj strani dolgega Pričevanja, vidimo, da so tam oblike, ki jih Trubar pred 1574 ne bi zapisal. Leta 1582 se prične *ei* pojavljati pogostejše in tudi v večini takih primerov, ki jih tudi med 1574 in 1582 še ni pisal z *ei*, čeprav še vedno ne prav v vseh. Zelo pogosto je popravljal *e* iz prejšnjih izdaj v *ei*. Primeri, v katerih ne nastopi v tem času *ei*, so navadno slabo frekventni in je predvsem to vzrok, da ni zapisov z *ei*. Frekventnejši primeri, za katere nimam izpisov, ki bi potrjevali, da je v njih leta 1582 uvajal *ei*, bi bili zlasti: *beseda*, *cesta*, *dečla*, *leščerba*, *reva*, *senca*, *slednji*, *sosed* (toda ne *soseščina*), *trezev*, *večen*, *vekoma*.

Vzrok za te spremembe je treba iskati v tem, da je po dolgi odsotnosti v močnejši meri izgubil stik z domovino, a zaradi pretrgane kontinuitete v pisanju med leti 1567—1574 mu je toliko lažje začel bledeti njegov prvotni koncept knjižnega jezika. Zaradi staranja mu je začel, posebno ob prirejanju CNT, spet

¹⁸ Glej Rupel, Nove najdbe naših protestantov XVI. stol. Ljubljana 1954, 34—35.

stopati v zavest tisti jezik, ki se ga je naučil v otroških letih. Vsaj do neke mere so pospešili ta razvoj še drugi protestantski pisci, zlasti Dalmatin, ki so pisali *ei* precej nedosledno in vsaj pred *Biblijo* tudi znatno pogostejše kot Trubar.

Druge stvari, ki jih zasledujemo v Trubarjevem jeziku, so bolj posameznosti, ki se ne tičejo toliko njegovega sistema. To so zlasti oblike svojilnih zaimkov, razne labializacije *a*-ja ipd. V teh stvareh je še najbolj navezan na svoj raščiški govor, čeprav vidimo, da se je tudi v raznih drobnostih skušal oddaljiti od svojega narečja. Celo pri besednem zakladu se, kot nam kažejo pleonazmi, ni hotel naslanjati samo na svoj govor. Te stvari so mu bile pač najbolj v mislih pri izjavi, da je pisal v narečju Raščice. Razen tega moramo videti v tej izjavi tudi nekaj skromnosti. Iz glavnih potez njegovega jezika pa se vidi, da oddaljevanje od govora na Raščici ni niti nesistematično niti majhno, kot se je do slej mislilo.

Na Trubarjevo pisavo za *ě* ni mogla vplivati cerkvena tradicija, saj se razvrstitev *e* : *ei* niti najmanj ne ujema s povezanostjo ali nepovezanostjo besede z religioznim življenjem. Že če bi šlo res samo za tistih pet besed, ki jih navaja Molè, bi pri primerih *greh* in *večen* res lahko pričakovali cerkveni vpliv, medtem ko je za primere *beseda*, *človek*- in *reč* razlaga s cerkvenim vplivom nekoliko prisiljena. Povezanost teh zadnjih primerov z religioznim življenjem prav gotovo ni tolikšna, da bi mogel prevladati cerkveni izgovor nad običajno vsakdanjo rabo. Prej bi potem pričakovali *e* v besedah kot: *sveit* »mundus«, *peiti*, *sveteiši*, *veist*, *zveist* ipd., na piše Trubar v njih *ei*. Zdaj, ko vemo, da Trubar ni pisal *e* za *ě* samo v petih besedah, ampak v približno tridesetkrat večjem številu besed, je popolnoma jasno, da na razvrstitev pisave *e* proti *ei* ni mogla vplivati cerkvena tradicija, saj o pripadnosti k religioznemu jeziku ne moremo govoriti pri besedah kot: *beg*, *bled*, *breg*, *cegel*, *cel*, *čevelj*, *čreva*, *devati*, *dolenjski*, *dremati*, *dreti*, *gnezdo*, *gosenica*, *hiteti*, *keha*, *kreg*, *lep*, *leščerba*, *medved*, *mleko* itd. Refleks *e* : *ei* torej ni motiviran niti vsebinsko niti tradicionalno, ampak samo po zgoraj navedenih principih.

Nastane vprašanje, ali lahko predstavlja tak jezik, kot ga je pisal Trubar, približevanje gorenjskemu dialektu. Če bi ga hoteli razlagati na ta način, nam ostane popolnoma nerazumljivo razmerje v njegovem jeziku, ki kaže na $e < \acute{e} : u < \acute{o}$. Zakaj bi s tako vztrajnostjo obdržal *ei*, dosledno pa obdržal drug refleks, ki prav tako predstavlja dovolj opazno značilnost dolenjskega dialekta. Lahko bi kdo trdil, da je šlo za kak nepojasnen psihološki občutek grdosti diftonga *ei*. To bi sicer bilo možno glede na današnje izkušnje iz dialektov, ko vidimo, da se ljudem zazdi en glas grd, drugi prav tako narečni glasovi pa ne. Vendar s tem pri Trubarju ne moremo računati, ker so bile tedaj drugačne razmere: knjižnega jezika namreč ni bilo in s tem tudi ne merila za lepoto posameznih glasov, posebno ne tistih, ki so bili razširjeni na tako velikem področju kot diftong *ei*. Razen tega vidimo, da se Trubar tega diftonga ni sramoval, ker ga je uporabil za ločevanje homonimov. Drugih momentov za to razmerje pravzaprav tudi ne najdemo. Da bi bil *i*-jevski diftongični element slab in bi ga zato včasih ne pisal, kot je mislil Oblak, tudi ne prihaja v poštev, saj vidimo, da ga je 1582, ko se je v celotnem jeziku približal govoru Raščice, dovolj dobro čutil. Razen tega nam kažejo tudi drugi zapiski v dolenjskem dialektu, če so brez vpliva knjižnega jezika, diftong *ei*. Tako ima redno *ei* in le pred istozložnim *m* enkrat *e* Višnjegorčan Radlič v prevodu odlomka evangelija 1573.¹⁹ Isto

¹⁹ Objavila Radics, LZ 1891, 572, in Kidrič, BV 1923, 156—158.

stanje nam izkazuje že zdavnaj prej stiški rokopis, ki ima prav tako *ei*, le v nekaj primerih je fakultativno *e* pred istozložnim *m* in pred palatalnim *l'*. Trubar pa tudi pred istozložnim *m* mirno piše *ei*, če to zahtevajo zgoraj navedena pravila (*poveim* ipd.).

Po vsem tem je jasno, da je Trubar moral imeti za razmerje refleksov v svojem knjižnem jeziku osnovo v nekem živem govoru. V govoru Raščice te osnove ni imel, kajti še do danes je tam diftong *ei* dosledno ohranjen. Če pregleđamo možnosti, kateri govor, ki bi mogel vplivati na Trubarja, bi bil lahko imel navedena dva refleksa, se nam pokaže, da je bil to lahko samo ljubljanski. Danes ima sicer razmerje *e : u* za *ě* in *ō* obsoteljski dialekt, a ta na Trubarja gotovo ni vplival (razen tega je v tem dialektu *u* še za nekatere druge o-jevske glasove, vendar morda ne istočasno razvit); enako razmerje je bilo lahko že tedaj v katerem belokranjskem govoru in tudi v komenskem govoru kraškega dialekta, vendar ima ta *u* tudi za nazal in sicer istočasno razvit iz *ou* kot *u* za *ō*.²⁰ Pač pa bi prišel v poštev istrski dialekt, ki ima *e* (oz. v severnem delu *ie*) < *ě* in *u* samo za *ō*, torej isto razmerje kot Trubar. Trubar je razen tega živel nekaj časa v Trstu, vsega skupaj kakih šest let, ne vemo pa, do kod je tedaj segal istrski dialekt. Danes sega na severu samo do Žavelj in deloma Ricmanj ter Trsta sploh ne doseže, ker se na črti Škedenj—Kolonkovec—Bazovica že govori notranjščina²¹. Če upoštevamo, da v Trubarjevem jeziku ni nobenih drugih vplivov s tega jezikovnega področja, je verjetno, da ni iskal pobud za formiranje knjižnega jezika v tržaškem govoru, čeprav se je pozneje lahko spomnil, da je tudi v Trstu mogel slišati govorico brez diftonga *ei*.

Kot rečeno, pa bi Ljubljana — če najprej čisto teoretično razpravljamo — lahko predstavljala tak govor, ki je osnova Trubarjevemu jeziku.

V prvi razvojni fazi so se centralni dialekti (dolenjski, gorenjski) po vsej verjetnosti enako razvijali: dolga *ě* in *o* so diftongirali v *ei* in *ou*. Dolenjščina je nato zelo zgodaj monoftongizirala *ou* v *u*. Izoglosa poteka nasproti štajersčini nekako tam, kjer se srečujejo refleksi *a* in *e* za dolgi polglasnik, *i* in *e* za kratki *ě* ipd. Monoftongizacijo *ou* v *u* moramo zato tudi datirati nekam v tisti čas kot te pojave, to je okrog 13. stoletja²². V tej fazi bi Ljubljana spadala pod dolenjski dialekt in zato tudi izvedla to monoftongizacijo.

V tem času bi bila sistema dolgih vokalov v dolenjščini in gorenjščini naslednja:

dolenjski			gorenjski		
i	u(u)	u	i	u(u)	
ei			ei	ou	
e		o	e	o	
	a			a	

Ko se je v gorenjščini (v primeri z dolenjsko monoftongizacijo *ou* v *u* kasneje) začela pojavljati monoftongizacija *ei*, *ou* > *e*, *o*, ki pa je ne moremo primerjati s splošno dolenjskim razvojem *ou* > *u*, ker ni istočasna v vsej gorenjščini, je ta tendenca kmalu zajela še ljubljansko področje. Ker je tu že pred tem prišlo do monoftongizacije *ou* > *u*, se je sedaj monoftongiziral seveda samo diftong *ei*. Da se je v tem času področje okrog Ljubljane začelo odmikati od dolenjščine in inovacijskih valov z juga, nam kaže razvoj bilabialnega praslovan-

²⁰ Glej Rigler, SR XIV, 1963, 67.

²¹ Glej Rigler, Rocznik Slawistyczny XXI, 1960, 27—35.

²² Obravnavo teh problemov z navedbo literature glej v SR XIV, 1963, 32 sl.

skega *w*, ki je prehajal v labiodental v drugih slovanskih jezikih okrog 14. stoletja, v slovenščini pa tudi vsaj pred 16. stoletjem. Okolica Ljubljane (še z južnim obrobjem Barja) je pri tem pojavu ostala vezana na gorenjščino; s tem je v zvezi tudi razvoj švapanja v južni okolici Ljubljane.²³ Drugih pojavov, ki jih je težje datirati, tu ne bi navajali. Tudi razvoj *ü > u*, ki ga je gorenjščina, če je *ü* sploh kdaj poznala, izvršila že pred 16. stol., je v 16. stol. lahko že zajel tudi Ljubljano (ne more biti pa istočasen kot v gorenjščini, ker se tu *l* pred *u* drugače razvija).

Če torej računamo, da je sprva dolenjsko Ljubljano zajela monoftongizacija *ei > e*, pridemo do vokalnega sistema, ki je značilen za Trubarja. (Seveda se je v tem času verjetno že izvršil sekundarni akcentski premik in sta zato obstajala v sistemu dva po kvaliteti različna *e*-jevska in *o*-jevska vokala). Tudi to, da piše Trubar v izglasju *ei* za *ě* in prav tako včasih tudi pred skupino *s (z) + konzontan* (ali mogoče tudi izglasje), je bilo verjetno utemeljeno v govoru. Pojav monoftongizacije se na raznih krajih ponavlja v različnih obdobjih. So področja, kjer temu pojavu lahko tako rekoč prisostvujemo. In vedno vidimo, da monoftongizacija najkasneje zajame izglasje. V notranjščini npr. so monoftongizacije zelo pogosten pojav, prav od vasi do vasi različno daleč razvit. Za to področje ugotovljeni²⁴ vrstni red monoftongizacije glede na pozicijo diftonga *ei* velja na splošno vsaj za centralna narečja, le prekmurščina včasih nekoliko izstopa. V južni notranjščini je npr. v izglasju *ei* ohranjen še povsod, razen v Hrpeljah, kjer je monoftongiziran tudi v tej poziciji. V internih zlogih pa se diftong najbolj drži pred spiranti. Pri Trubarju vidimo, da je *j* večkrat ohranjen, če mu sledi *s(z) + konzontan*. V tem položaju se *ei* tudi zdaj najkasneje monoftongizira, obenem pa se v tem položaju pogosto pojavlja tudi sekundarni paražitski *j* tipa *ofster*; tako je razumljivo, zakaj ima Trubar v takih primerih pogosto *ei*.

Podoben proces opazamo zdaj tudi nekoliko južno od Ljubljane. Ig ima skoraj redno še *ei*, le redko *e* in je torej v prvi fazi monoftongizacije, ki nastopa na Igu samo fakultativno pred labiali, nazali in (trdim) *l*. V sosednjih vaseh je monoftongizacija navadno malo močnejša. V Mateni je npr. *ei* v internih zlogih splošen samo še pred spiranti, medtem ko je v drugih pozicijah največkrat *e*. V Brestu pa je tudi pred spiranti že samo monoftong. Seveda so vse te monoftongizacije ob južnem robu Barja, ki se lokalno pojavljajo proti jugu le malo manj kot do Raščice, znatno kasnejše od suponirane ljubljanske monoftongizacije in sem jih navedel le zato, da bi prikazal, v kakšnem zaporedju nastopajo.

Ljubljana je verjetno morala preživljati v prvi polovici 16. stoletja prav tako monoftongizacijo, ki pa se je začela lahko že znatno prej. Današnje stanje v samem mestu seveda ne dopušča nikakih sklepov glede narečja pred 400—500 leti, saj se je od takrat mesto povečalo približno štiridesetkrat in je prišlo do velikih sprememb. Vendar pri vsem tem ne gre za nekdanji ljubljanski govor, ki bi ga samo teoretično suponirali, ampak ga lahko s precejšnjo verjetnostjo tudi dokažemo z govorom okoliških vasi in redkimi starimi zapisi iz Ljubljane. Tako ima področje Kozarje—Brezovica—Vnanje gorice *e : u*, le v svojilnih zaimkih (*moj* itd.) ter v končnici *-ovi* je *o*, a pri tem gre lahko za pozicijski razvoj. Za dolgi *ě* je tu dosledno *e* — torej že naslednja stopnja razvoja, kot jo poznamo iz Trubarja. Monoftongizirani glas je tu ozek in to bi kazalo na drugačno — verjetno starejšo — monoftongizacijo, kot je ona v okolici Iga, kjer je rezul-

²³ Glej Rigler, SR XIII, 1961/62, 241 sl.

²⁴ Glej Rigler, Rocznik Slawistyczny XXI, 1960, 30, in isti Južnonotranjski govori, 29.

tat indiferenten ali včasih proti širini se nagibajoč e. Tudi Rudnik ima isto razmerje, a vzhodno od Ljubljane ga dobimo še na desnem bregu Ljubljanice pri Kašlju in Zadobrovi.

Ker nahajamo v bližnji zahodni, južni in deloma vzhodni okolici Ljubljane dosledno in pravilno distribucijo refleksov za obravnavane glasove, bo treba v teh krajih računati z regularnim razvojem in ne mešanjem. Vse to opravičuje domnevo, da je bilo nekoč isto tudi v samem mestu Ljubljani in da je šele kasneje prodiral gorenjski *o*. Manj verjetno je Ramovševo²⁵ mnenje, da je ljubljansko mešanje med *u* in *o* za *ō*, ki je bilo, kot kažejo Ramovševe izjave, v njegovem času še precejšnje — medtem ko je do danes *u* praktično že izpodrinjen — nastalo po sekundarnem dolenskem vplivu na prvotno gorenjsko Ljubljano.

Pričakovali bi, da nam bodo pri točni določitvi areala posameznih refleksov pomagali zlasti stari zapisi ledinskih in krajevnih imen. Toda zapisi v jožefinskem in franciscejskem katastru²⁶ nam ničesar ne povedo: ti zapisi so razmeroma mladi in se je od 16. stoletja do njih lahko že marsikaj spremenilo; razen tega je primerov z dolgim (cirkumflektiranim) *o* zelo malo, a tudi isti primeri so v istem kraju pisani enkrat z *u* drugič z *o* in to ne samo v problematičnih krajih, ampak tudi npr. na Igu, kjer še danes ne najdemo nikoli *o*-ja (izjema je končnica *-ovi*). Lahko bi se sicer skliceval na ime *Vodmat* za nekdanje severozahodno ljubljansko predmestje, ki se še danes večinoma govori z *u*, in tudi stari zapisi, ki jih imamo od leta 1405 dalje,²⁷ kažejo na *u*. Ne glede na to, da etimologija ni popolnoma jasna, je v prvem zlogu gotovo etimološki *o*. Toda zaradi protetičnega (ali etimološkega) *w* bi lahko *o* v tej besedi samo pozicijsko prešel v *u*, tako da pri dokazovanju tudi ta primer odpove.

Kot rečeno, še nekaj potrjuje resničnost suponiranega ljubljanskega govora: stari teksti. Kot prvega lahko omenimo *Ene duhovne pejsni*, ki so jih mimo Trubarja izdali 1563. leta. Pri njih je sodelovalo več avtorjev. Njihov jezik se med seboj precej razlikuje, loči pa se tudi od Trubarjevega. Znano je Trubarjevo odklonilno stališče do te zbirke in če pogledamo jezik Juričičevih prispevkov, nam je to stališče popolnoma razumljivo. Če izločimo Juričičev delež (podpisan in nepodpisan), ki že na prvi pogled izdaja neslovenca — in odštejemo nekaj nemogočih oblik, kot pogostno *človeik* ipd., ki jih najdemo tudi pri Juričiču in jih lahko prištejemo njegovemu korektorskemu delu — vidimo, da kaže ta jezik v glavnem isto razmerje *e* : *u* (izjema so zlasti svojilni zaimki). Seveda ima vsa pesmarica močan pečat Trubarjevega jezika, tudi *ei* je pisan večinoma v istih primerih kot pri Trubarju, vendar v manj frekventnih besedah ni skladnosti. Cvekelj, ki je bil Ljubljančan in se zato nanj lahko najbolj opiramo, ima npr. tako kot Trubar *ei* v izglasju, pač pa ga v primerih, ko ga je Trubar pisal zaradi diferenciacije homonimov, včasih izpusti (*letom* ipd.). Za *ō* ima redno *u*, le v svojilnih zaimkih tudi *o* poleg *u*, ker je bil *u* v teh zaimkih (verjetno povsod, prav gotovo pa v stranskih sklonih) Trubarjev dialektizem. Cvekljev jezik je glasoslovno razmeroma blizu Trubarjevemu, od njega se razlikuje zlasti v slabo frekventnih primerih. Vendar kljub temu, da je bil menda Trubarjev sorodnik, ne moremo računati, da bi mu ga bil Trubar popravljaj; to pa ne samo zato, ker bi mu bil potem popravil tudi manj frekventne primere, ampak tudi zato, ker vemo, da se je Trubar pri prepirih spotikal prav ob Cvekljeve pesmi, češ da so slabo verzificirane (glede na tedanji silabični princip).

²⁵ AfsIph XXXVII, 1918, 124; HG VII, 103, 121.

²⁶ Izpiske mi je dal na razpolago dr. Suyer.

²⁷ Glej M. Kos, Srednjeveška Ljubljana. Ljubljana 1955, 78—79.

V nekaterih pesmih se zdi, kot da bi Gorenjci prilagajali svoj jezik nekemu drugemu govoru ali pa Trubarjevemu jeziku. Vendar ne vemo, koliko so nekatere stvari Juričičeve posebnosti ali hiperkorekture Gorenjcev. Da pa pri vsem tem v tej pesmarici ne gre zgolj za dobro posnemanje Trubarjevega jezika, ampak za neko oporo v živi govorici, lahko sklepamo deloma že iz celotnega razpoloženja prirediteljev te izdaje, posebno Klombnerjevega, nasproti Trubarju. Zlasti pa nam to dokazuje dejstvo, da so za to izdajo vsaj nekoliko popravljali jezik že tiskanih Trubarjevih pesmi, kot npr. *gial v dial, potrubuemo v potiebuemo*, končne konzonante tipa *všhitag v vshitak* in zlasti zelo pogosto *u v o v* v svojilnih zaimkih, kar je bilo ljubljansko (prim. zgoraj navedeno obliko za vasi zahodno od Ljubljane in spodaj obravnavane ljubljanske prisege, Pohlina ipd.). Če bi v Ljubljani govorili o namesto dolenjskega *u*, ne bi bilo nobenega razloga, da bi Trubarju popravljali *u v o* samo v svojilnih zaimkih. Da ni bila to morda le Juričičeva muhavost, kaže mešanje *u* in *o v* v svojilnih zaimkih tudi v njegovih pesmih, tako da kljub enkratni obliki *fuoyoi* za Trubarjevo *Suy* ne moremo pripisovati teh popravkov le na račun Juričičeve hrvaščine.

Zelo uporaben za naše dokazovanje je, čeprav že nekoliko mlajši, slovenski listič iz leta 1611. V aktih ljubljanskega mestnega arhiva ga je našel I. Vrhovc²⁸ in domneval, da si ga je dal prevesti iz nemščine birič, ki je po mestu razglašal magistratna obvestila. Ta listič je pisan v zelo slabem jeziku, tako rekoč brez vsakega vpliva tradicije, a v njem spet najdemo razmerje *e : u* za *ě* in *ō*. Tega si ne moremo razlagati drugače kot z ljubljanskim govorom.

Iz istega oziroma malo kasnejšega časa so tudi ljubljanske prisege (prvi del)²⁹. Literarni vpliv protestantske tradicije tudi v tem rokopisu ni močan, čeprav je njegov jezik neprimerno bolj urejen kot v prej navedenem lističu. Jezik ni povsem enoten, toda to bi še najbolj kazalo na prepise. V prisegah najdemo že nekatere mlajše dialektizme, pisan pa je *u* za *ō*, le v izglasju je nekaj zamenjav. Oblike svojilnih zaimkov so pisane pretežno z *o*, toda to je, kot sem že omenil, ljubljansko. Na drugi strani pa je za *ě* pisan dosledno *e*, le enkrat bereмо *ueistio*, kjer gre za *ei* v isti poziciji (in isti besedi), kot ga dobimo tudi pri Trubarju. Za izglasje ni primerov, le beseda *naprej* se večkrat nahaja v prisegah. Pisana je kot *napre* ali *naprei*. Torej že stopnja, ki je nekoliko mlajša od Trubarjeve — toda saj so tudi prisege sedemdeset let mlajše.

V ljubljaniščini naj bi bili tudi Schönlebnovi dostavki v EiL, česar ni ponatisnil iz Hrena. Govoriti o čisti ljubljaniščini je sicer najbrž malo pretirano. Tudi on ima skoraj dosledno *u* za *ō*, odstopa kvečjemu do take mere kot Dalmatin.

Ozrimo se še na Pohlina, za katerega navajajo, da piše ljubljaniščino. Ker je bil rojen v ljubljanskem šentpetrskem predmestju, bi pričakovali, da se bo naučil refleksov *e* in *u* za *ě* in *ō*. Toda oče je bil Kamničan in to bi prav lahko pustilo gorenjske sledove v Pohlinovem jeziku. Razen tega je od časa, ko je živel v Ljubljani Trubar, do časa, ko je rasel Pohlina, preteklo dvesto let in gorenjski *o* je lahko že močnejše pritiskal na Ljubljano. Kljub temu piše Pohlina še vedno pretežno *e : u*, le redkeje ima *o*, in sicer redno v končnici *-ovi*, skoraj redno v besedah, ki premikajo naglas tipa *nos, rog*, redkeje drugod. Pa še za tip *rog* navaja v prvi izdaji slovnice čubleto *Roh* in *ruh*, le v svojilnih zaimkih ima samo *o* in so mu oblike z *u* možne le v poeziji kot *licentia poetica*. Kot sem že omenil, se je v Ljubljani v svojilnih zaimkih verjetno govoril samo *o*, a tudi *o* v končnici *-ovi* je verjetno takrat že prodrl — do danes je prodrl celo že na Ra-

²⁸ Objavil ga je v LZ 1886, 254.

²⁹ Glej Oblak, LMS 1887, 260—289.

ščico. Pohlinov jezik bi torej tudi kazal na to, da se je v Ljubljani v njegovem času še v precejšnji meri govoril *u*, da pa je najbrž o že začel nekoliko prodirati.

Razmerje *e : u* v obravnavanih tekstih, ki izvirajo od ljubljanskih avtorjev, ne more predstavljati tradicionalne pisave, kajti pisci, ki niso iz Ljubljane, nimajo niti malo dosledno izvedenega razmerja *e : u*, ampak močno mešajo. Med takimi bi omenil zlasti Stapletona, Skalarja, Romualda, da o mlajših ne govorim. Prav tako tudi v krajših neljubljanskih zapiskih, kot npr. v prisegi ribjega tatu iz Polhovega Gradca 1675³⁰ ipd., razmerje *e : u* še zdaleč ni dosledno izpeljano. Nemogoče si je misliti, da se bo npr. skoraj nepismeni avtor lističa iz 1611 naučil razmerja *e : u* iz tradicionalnega jezika, če se tega niso mogli pomembni pisci.

Podatki iz drugih strok nam pri določanju jezika Ljubljanec ne morejo dosti pomagati, vendar bi obravnavano tezo prej potrjevali kot ji nasprotovali.³¹

Ostane še vprašanje, kako naj ocenimo Trubarjevo razmerje do ljubljanskega govora. Ali naj v Trubarjevem jeziku vidimo samo neke vplive ljubljansčine ali Trubarjevo hotenje, da bi pisal v ljubljansčini. Mislim, da je njegovo zavestno hotenje — po vsem prej obravnavanem — izven vsakega dvoma. Pisati je hotel v ljubljansčini in vanjo vnesti elemente svojega narečja le toliko, da bi jo obogatil. Seveda se mu to ni do kraja posrečilo, pa saj se mu tudi ni moglo. Prvih dvanajst let, v katerih se je tudi naučil jezika, je živel na Raščici. Toda pred izdajo prve knjige je preživel osem let tudi v Ljubljani in to v glavnem neposredno pred časom, ko je začel pisati. To pa pomeni že precejšnjo dobo, v kateri se je lahko priučil ljubljanskega govora vsaj v glavnih potezah. Ni se pa seveda pri pisanju mogel spomniti vsake malenkosti, zlasti ne takih, za katere ni imel opor v sistemu, ki si ga je zgradil za transponiranje svojih narečnih oblik v ljubljansčino. O vplivih in mešanju lahko govorimo pri takem jeziku, kot je npr. Kreljev, kjer so pomešani razni refleksi, ne pa pri tako sistemsko izdelanem jeziku, kot je Trubarjev, kajti velika zmota je bila v trditvi, da je Trubar pisal, kakor mu je slučajno prišlo na misel in pod pero.

Po vsem tem je jasno, da je bil Trubarjev koncept knjižnega jezika drugačen, kot si ga predstavljamo, in da podcenjujemo njegova filološka prizadevanja in sposobnosti. Trubar ni povzdignil v slovenski knjižni jezik dolenskega narečja z Raščice, ampak po domačem narečju nekoliko modificiran govor Ljubljane. Kaj vse ga je k temu pripeljalo, je težko reči, čeprav so osnovni vzroki, mislim, jasni. Mogoče se v tem kaže novo gledanje luteranstva, ki se je nasproti samostanskim kulturnim centrom v katolištvu začelo naslanjati na meščanstvo in plemstvo. Odprto ostane vprašanje, koliko bi bil Trubar mogel poznati probleme ob nastajanju drugih literarnih jezikov. Toda ne glede na vse to ga je že sam logičen sklep moral pripeljati do ugotovitve, da je jezik centra pomembnejši od jezika majhne vasice. In Ljubljana je že v Trubarjevem času štela brez predmestij 4000 prebivalcev,³² Raščica pa je imela 13 kmetij in 3 mline.³³ Res da je nekaj ljubljanskega prebivalstva pripadalo Nemcem, vendar je bilo ljubljansko mestno prebivalstvo razen plemičev in nekaterih meščanov pretežno slovensko. Iz podatkov o ljubljanskih obhajancih v protestantskem času vidimo, da jih je bilo pri slovenskih nedeljah okrog 70 %³⁴. Primerjava med Ljubljano in Raščico je morala Trubarju v vseh pogledih pokazati prednost Ljubljane.

³⁰ Objavil Rupel, SR XI, 1958, 128.

³¹ Prim. za umetnostno zgodovino E. Cevc, Umetnostni diagram gorenjske preteklosti. Gorenjska. Revija za kulturo, 1957, št. 1—2, str. 11.

³² Glej Levec, MMK XVIII, 50.

³³ Glej Kidrič, ČIKZ II, 1920, 254—255.

³⁴ Glej Svetina, Drugi Trubarjev zbornik. Ljubljana 1952, 161, 171—172.

Trubar je torej vzel za osnovo knjižnega jezika prav najbolj centralni slovenski govor, ki je že sam združeval v sebi elemente dveh najobširnejših in centralnih slovenskih narečij, ki pa je obenem predstavljal tudi jezik največjega slovenskega mesta, tedanjega upravnega središča Kranjske, ki je imela glede na prebivalstvo povsem prevladujoč slovenski značaj, kraja, v katerem se je formiralo središče nove nacionalne slovenske cerkve, kraja, ki je postajal center meščanstva in kulturni center. Ta jezik je skušal obogatiti z elementi drugih narečij; razumljivo je, da predvsem z elementi svojega domačega govora. Tu gre za dobro premišljeno rešitev formiranja knjižnega jezika in v zvezi s tem je treba prevrednotiti dosedanje ocene Trubarja.

Franč Zadavec

SREČKO KOSOVEL

(1904—1926)

Zakaj smo se odločili, da predstavimo pesnika,* o katerem bi obskurantska misel trdila, da ni mogel imeti velikih idej, ker je umrl premlad? Kaj dela tega pesnika sodobnega in modernega in kljub resnični mladosti, v kateri je opravil svoje pesniško delo, za tako pomembnega, da stoji v slovenski kulturni zavesti ob Župančiču in Gradniku, ob Murnu in Jenku, v nekih plasteh celo ob Prešernu, da je vstopil, sicer pozno, pa vendarle vsaj ob šestdesetletnici rojstva tudi v srbohrvatsko kulturno območje (*Ekstaza smrti*. Novi Sad, 1964), da je napisal francoski pesnik Marc Alyn zavzet in obsežen esej o njem in da je pravkar izšel tudi izbor njegovih poezij v pariški knjižni zbirki »*Poètes d'aujourd'hui*»? Ali je to stil, tedaj oblikovno estetska struktura njegove poezije, ali pa je to njena vsebinska komponenta, posebno življenjsko občutje in specifična zavest o človeku XX. stoletja?

Mislím, da je vse troje: stil, občutje in zavest. V stilu je njegova poezija kvalitetno in sintetično križišče modernih pesniških slogov, zlasti impresionizma in ekspresionizma, vendar sinteza s tistim realistično filozofskim razmerjem do življenja in sveta, ki je bilo v najboljših primerih podlaga tudi druge slovenske lirike. Kosovelova pesem je namreč izrazito takšna, da velja zanj Goethejeva misel: Najvišja lirika je odločno zgodovinska« (Walther Killy, *Wandlungen des lyrischen Bildes*, 1961, 10). Gre za svojske nianse nekaterih temeljnih lirskih motivov, ki jih je upesnil Kosovel »zgodovinsko«, se pravi psihološko tako, da predstavljajo jedro sodobnega življenjskega občutja in zavesti. Predvsem gre za dve veliki temi oziroma za dvojce vprašanj, ki jih je moral razrešiti v samem sebi in pred zgodovino. To sta alienativno občutje in zavest in motiv smrti kot motiv življenjskega absurda. Njegovi lirski zapisi obeh tem so povezani s stvarnimi bivanjskimi koordinatami, pripeti so na konkreten družbeni prostor in na konkretno pokrajinsko ozadje. Razumljivo je, da sta alienativna zavest ter groza smrti, ki v zadnjih petdesetih letih gospoda-

* Predavanje na seminarju za tuje slaviste v Zagrebu, avgusta 1965.

rita v evropskem človeku, tisti bolj ali manj zapleteni sfingi, ki so ju obvladovali mnogi pesniki XX. stoletja. Kakor mnogi drugi ju je kot ontološki vprašanji premagoval tudi Kosovel in iskal ob njih integracijsko pot do humaniziranega človeka in družbe. Ko razmišljamo o Kosovelovi poeziji, stojimo potemtakem pred osrednjimi gibal moderne lirike. Naš pesnik jim je znal dati takšno umetniško obliko, da se je pomembno uvrstil v strukturo evropske lirike XX stoletja.

Kako je razreševal Kosovel oba problema?

Najprej si ga oglejmo z vidika popularnega motiva evropske lirike zadnjih štirideset let, tedaj z vidika motiva smrti. V čem je posebnost Kosovelove obravnave te eksistencialne teme?

V vrhuncih vizij in lirskih monologov ter dialogov s smrtjo je naš pesnik zmerom pripet na stvarno zgodovinsko ozadje, na veliko evropsko depresijo po prvi svetovni vojni, ki je prizadela slovenski narod in njegovega pesnika še toliko bolj, ker je imperializem razkosal Slovence na štiri države. Nacionalna dezintegracija in sociološka razrvanost — Kosovel je bil tudi fizična žrtev obeh — in še etični podor evropskega človeka so ustvarili za »lepe duše«, kakor je pesnik imenoval resnične umetnike, bivanjski položaj, ki je na eni strani izzival klice po smrti in odrešitvi in tvoril ugodna tla za nastajanje eksistencialnega strahu, na drugi strani pa zahteval tudi negacijo smrti in upor proti njej.

V Kosovelovi poeziji so lirski motivi, v katerih lirski subjekt zahrepeni po smrti:

Smrt, samo smrt.

Padati.

Padati.

Padati.

In kakor ptica v perotih

zraka napiti se

in v labirintih, na neznanih potih

skriti, potopiti se.

(Padati)

Toda kakšna je spoznavno bivanjska motivacija tega nenaravnega hrepenenja? Je to pomanjkanje osebnega vitalizma, obup trhle duše, nihilistična gesta morbidnega človeka, ali pa krik zgodovinsko osveščenega človeka, tedaj pesnika, ki motivira svoje hrepenenje po smrti z realnim prostorom in obstojnimi problemi svojega časa? Začetek pesmi *Padati* daje povsem nedvoumen odgovor na to vprašanje:

O zatajeno poslanstvo človeka!

Kot živčna mreža je palo

na moj obraz in ga raztrgalo,

kakor zobovje koles,

zobovje zveri.

Ta naturalistično-tehnični privid oziroma »iracionalni« uničujoči osebek, ki je raztrgal pesnikov obraz, ni bil nikakšna mistična sila, ampak evropska duhovna in slovenska narodna stvarnost po prvi svetovni vojni.

Nič manj zgodovinsko ni utemeljil smrtno groze tudi v pesmi *Ekstaza smrti*, kjer opisuje v mogočnih razponih ekspresionistične vizioniranosti in vihnosti.

kako golta smrt Evropo in evropskega človeka in kako »vse tone v žgočem, rdečem morju«.

*Vse je ekstaza, ekstaza smrti!
Zlati stolpovi zapadne Evrope,
kupole bele — (vse je ekstaza) —
vse tone v žgočem, rdečem morju;
sonce zahaja in v njem se opaja
tisočkrat mrtvi evropski človek.
— Vse je ekstaza, ekstaza smrti. —*

*Morje preplavlja zelene poljane,
morje večerne žgoče krvi,
in rešitve ni in ni,
dokler ne padeva jaz in ti,
dokler ne pademo jaz in vsi,
dokler ne umremo pod težo krvi.*

*Z zlatimi žarki sijalo bo sonce
na nas, evropske mrličke.*

Je to mogoče ekspresionistična prepesnitev Spenglerjeve mistike o propadu zahodnega sveta (*Untergang des Abendlandes*)? Nikakor, Kosovel je odločno odklonil možnost, da bi *Ekstaza smrti* kakorkoli povezovali s smislom Spenglerjeve filozofije (*Umetnost in proletarec*). Ciklična pesnitev *Tragedija na oceanu*, najpomembnejša Kosovelova kompozicijska in filozofska razrešitev obstojne problematike, to odklonitev še kako potrjuje. Krivdo za tragični polom evropskega intelektualca in »lepih duš« tukaj še bolj jasno pripisuje kapitalistični vladajoči družbi, tedaj kaotičnim družbenim razmeram v Evropi. Iz *Tragedije* pa izhaja pesnikovo prepričanje, da vladajoča družba ne bo mogla uteči potopu. Če pa morajo izginiti v njem tudi »lepe duše«, je to sicer tragedija, vendar tragedija s katarzo: lepe duše propadajo »za novo rast«. Če si v tem trenutku priključimo v spomin še pesem *Sebi*, v kateri govori pesnik tudi o upornikih, ki jih vladajoča družba preganja in zapira, potem si misli o propadanju »lepih duš« ne moremo razlagati kot votel in patetičen romantični heroizem, marveč zgolj kot ugotovitev, da sta se po logiki umetnosti, kakor jo je pojmoval Kosovel (o tem pozneje) in po logiki revolucionarstva umetnik in družbeni puntar izenačila. V lastni usodi je Kosovel zaslutil in upesnil tisto falango, v katero so se uvrstili Ernst Toller, Garcia Lorca in mnoge druge »lepe duše« od prve svetovne vojne dalje.

Več slovenskih pesnikov, Kosovelovih vrstnikov, je razreševalo problem smrti podobno kot nekateri nemški pesniki. V poeziji R. M. Rilkeja, Georga Heyma in Franza Werfla nastopa namreč smrt kot blagohotna sestra, ki vodi človeka iz sveta izoliranosti in enkratnosti v višje, sintetično bivanje duš. Ti pesniki opevajo smrt kot sladko silo, ki razruši telesni oklep in osvobodi dušo, da se lahko v nadmaterialnem svetu spoji z drugimi, prav tako osvobojenimi dušami v integralno, skrivnostno življenje. Smrt potemtaka ni nesmisel, ampak tisti smiselni ključar, ki odpre človeku vrata v bivanje kat'exochen, v popolno harmonijo, kjer telesni demoni nimajo več nobene oblasti. Smrt kot »sestra Smrt« in »sladka Smrt« nastopa zlasti v poeziji Antona Vodnika in Edvarda Kocbeká. Kakor da sta pola življenje in smrt zamenjala svoji vrednosti: življenje je postalo umiranje, smrt pa element, ki vodi k življenju. To prevrednotenje

obeh polov je izražalo na eni strani krščansko idealistični nazor, na drugi pa hrepenenje po nebitnosti in namesto upornosti pasivno resignacijo; to je bila pesniška kapitulacija pred teorijo o »dolini solz« in pred mistiko o »propadu zahodnega sveta«. To je bila notranja drama svetovnonazorskih idealistov.

Podobe, s katerimi izraža Kosovel smrt in podor sveta, so kajpada prav tako, odblesk notranje drame pesnika samega, vendar drame, skozi katero se oglašča stiska človeka kot družbenega, zgodovinskega bitja, ne pa sholastična razprava o protislovjih materije in duha, telesa in duše. V nasprotju z idealističnim motrenjem življenja so nastajale Kosovelove podobe smrti — podobno kot njegove vizije o drsenju sveta s tečajev in o ciklonu, ki je začel pustošiti človeštvo — kot protest v stvarnih razmerah vojne in povojne dobe. Smrt obravnava kot nesmisel in sramota, smrt doživlja kot veliko izzivanje in poniževanje človeka. Zato je ne mistificira, se ji ne vda, se pred njo ne ponižuje, ampak se z njo bojuje. Njene grimase ne odeva v skrivnostni in mistični pajčolan, iz nje ne dela arhaične slovesnosti, kakor tisti ekspresionisti, ki so jo opievali kot medij in most, po katerem se vrne človek v neskončno »domovino«. Smrt ni zlitje jaza s »praskrivnostnim sozvočjem«, ne trenutek polne varnosti v nevidni stvarnosti, pa tudi ne pojav, iz katerega kujejo eksistencialisti ključ, s katerim človek odkrije in spozna samega sebe. Tako npr. Günter Blöcker v knjigi *Die neuen Wirklichkeiten*, ko prepričuje, da se šele v »zavesti smrti odpre jazu njegova transpersonalna resničnost, jaz se stopnjuje v brezmejnost in smrt je za človeka samo ključ do metafizičnega spoznanja samega sebe«.

Tragedija na oceanu je tragedija, se pravi duhovni spopad s smrtjo, ne pa potrepljiva vdanost smrti. Iz nje ne zveni »mit smrti«, ne nekakšna transcendentalna moč. Kosovel je našel smisel življenja v nesmrtnosti, ne pa v transcendenci. Zato z motivom smrti ni mogel ravnati tako, kakor da je življenje nekaj neresničnega, »onostranost« pa nekaj resničnega. Zato zvenita poleg motiva smrti v *Tragediji* tudi hrepenenje po bivanjski harmoniji in želja po etični preobrazbi človeka in družbe. Preroditvena misel in beseda se pmeta nad negativne in nihilistične plasti zavesti. In če je *Tragedija na oceanu* vrhunec slovenskega ekspresionizma v vezani besedi in prvi visoki vrh umetniško osvetljene življenjske katastrofe po Prešernovih *Sonetih nesreče*, je hkrati tudi pesnitev, v kateri je Kosovel potrdil smisel človeške bitnosti in katastrofalno in nihilistično občutje najčisteje premagal. V tretji pesmi tega cikla izpoveduje namreč veliko vero v smisel človeškega ustvarjanja in življenja:

*Ti boš rastlina, med plastjo plast
in skozi tebe kipela bo rast,
neviden boš in nepoznan,
ti boš na dnu vseh žrtvovanj.*

*Nad zemljo sinje, sinje nebo,
kot da vse mrtve oči vanj sijo,
in z roko v roki nevidni vsi,
v živem koraku mrtvi zveni ...*

Upirati se smrti je bila vselej važna funkcija umetnosti, zlasti še upirati se etični smrti. Kosovelova vsebinsko idejna razrešitev motiva smrti je takšna, da potrjuje in utrjuje človekov etični vzgon. Kar je tedaj dragocenega v Kosovelovem pesniškem motivu o smrti, je njegova zavest, da je etični vzgon v človeku moč-

nejši kot smrt. Že bežen vpogled v njegove pesmi nas prepriča, da je smrt kot dramatično in absurdno substanco človeške bitnosti upesnil Kosovel tako »popolno«, kot je ni noben slovenski pesnik, niti Gradnik, ta najbolj mirni in stoični pesniški dialogičar s smrtjo. Zlasti je presegel Gradnika v tem, da smrti ni upesnjeval samo kot elementarnega pojava, ampak je poglobil elementarnost z zgodovinskimi razmerami in silami in tako okrepil dramatično substanco motiva.

Kako je razreševal Kosovel drugo kritično poglavje sodobne zavesti, tedaj osamljenost in odtujenost (alienacijo)?

Kategorija »samota« je izredno živa in tudi dramatična sestavina njegove lirike. Uveljavlja pa se protislovno: zdaj kot hrepenenjska sila, drugič kot ekzistencialna ne varnost, zdaj kot neke vrste odresitev, drugič pa kot smrt. Nemalo je lirskih motivov, ki jih naslavlja pesnik z gesli *Klic po samoti*, *Krik po samoti* in v katerih deklarativno hrepeni po osamljenosti ter beži od ljudi. Dramatični vrhunec tesnobe in osamljenosti doživlja lirski subjekt v *Tragediji na oceanu*, kjer se najbolj neposredno spopada s svojo negacijo, z nebitjem. Klasičen primer osamljevalnega procesa najdemo v *Baladi o brinjevki*. Ko pesnik brinjevko osami v turobni jesenski pokrajini, jo nepričakovano zadene strel: simbol za pesnika oziroma človeka sploh, ki povsem osamljen skonča v življenjskem oceanu.

Kaj pomeni v Kosovelovi poeziji biti osamljen, odtujen, in kako se ta zavest in občutek uveljavljata? Človek je resnično osamljen, kadar je osamljen na dva načina, kadar nastopi osamitev nasproti svetu objektov in kadar se ta osamitev združi z osamitvijo nasproti ljudem. Bolj nazorno kakor *Balada* združuje to dvojno obliko osamljenosti pesem *Sam*. Najprej »blodiš in tavaš kakor izgubljen« sredi pokrajinske narave in v kozmičnem prostoru. In kar v tebi, v (lirskem subjektu) odseva, je golo drevje

*in listje, ki pomandrano v dežju
gnije pod drevjem.*

Toda katastrofalna osamitev nastopi šele v trenutku, ko se ti odmakne še človek, v trenutku, ko se ločiš od človeškega:

lep obraz je ugasnil v temi.

Ob tej dvojni osamitvi pesnik zadržuje v sebi bivanjski krik, ki hoče izpričati, kako je človeško življenje nesmiselno:

*O zakričal bi, da bi odmevalo
vse do gora, od gozdov, od dolin,
pa se bojim, da sam bi ostal
s polisočerjeno praznoto.*

Pesnik opisuje torej položaj tako brezupne osamljenosti in zapuščenosti, da si mora izbrati za svoj bivanjski krik modalno obliko, saj bi vsak resničen krik groteskno odjeknil v praznem, razčlovečenem prostoru. Pošastna brezodmevnost bi v človeku samo poneizmerila tesnobo osamljenosti in ga samo še bolj prepričala, da je življenje nesmisel.

Kako je razrešil Kosovel dramatični položaj odtujenosti?

V slovenskih pesniških sistemih, na katere je zadel ob svojem nastopu in na katere so pesniki pozidali svoj bivanjski smisel, so vabile štiri izrazitejše odrešilne možnosti:

a) pokrajina oziroma predmetni prostor, tedaj smer modernega rousseaujevstva;

b) bog in mistika (nasproti uradnemu neotomizmu mladokatoliška religiozna obnova);

c) izolirani jaz, ki se vključuje edinole v kozmos (intelektualistično kozmična ekspresionistična smer);

d) jaz kot del množice oziroma smer revolucionarnega socializma.

Prva, druga in tretja možnost se za Kosovela niso odprle. Četudi ima vrsto impresionističnih pesmi, je, kot bomo videli, doživljal svoj rojstni kraški pokrajinski prostor vse drugače, kakor pa kot prostor harmonije in integracije.

Povrnimo se za trenutek k pesmi *Sam* in se vprašajmo: kaj je etos osamljenostne zgodbe v njej? Zdi se mi, da se močno približamo resnici, če trdimo, da je ontološki nauk pesmi *Sam* ta, da je v razčlovečenem svetu nesmiselno živeti. Tudi »krik po samoti« te v takem svetu ne more odrešiti. Zato preostaja v takšem svetu samo ena integracijska možnost in dolžnost: preboj v areno družbenega življenja in delo za stvarno življenjsko skupnost. V tej areni mora človek najti integracijske sile, se jim pridružiti in delati za njihovo popolno zmago. Osamljeni, izolirani subjekt mora premagati protislovja med seboj in kolektivom, ostati mora sredi množice tudi v njenih najbolj kritičnih trenutkih. V sonetu *Krik po samoti* srečamo Kosovela sredi propadajoče množice, vendar še vedno sredi množice, sredi človeštva:

*V množici, sem, ki se giblje, upira,
bolan sem, tako sem se že izkričal,
v množici sem, ki ugaša, umira,
k zmagi hitim in vem, da bom pal.*

Ta sonet, še bolj pa druge pesnikove socialno-revolucionarne pesmi kažejo, da je moglo biti vsakršno hrepenenje po miru, harmoniji in reintegraciji zunaj kolektiva za Kosovela samo romantična sanja. Za poeta, ki je stopil v areno slovenskega in evropskega življenja, ni bilo nobene novo-rousseaujevske odrešitve, nobenih mitoloških in kozmičnih olajšav sredi evropskih revolucij in slovenske nacionalne in sociološke razbitosti. Kosovel je začel pesniti v razmerah, ko je moral ustvariti iz tradicij slovenske Moderne sintezo z idejo Oktobrske revolucije. Povezati je moral pesnika s politikom, čisti lirski zapis z družbeno-ideološko mislijo. Zato se v njegovi poeziji zavest alienacije vztrajno prepleta z reintegracijsko idejo.

Odtujenost je bila ena pglavitnih pesniških snovi tudi znamenitega slovenskega impresionista Josipa Murna. Toda ko sta pesnika premagovala odtujenost, sta izbrala različna pota. Proletarec Murn ni našel drugega izhoda kot pokrajinsko naravo in zvezdnato noč, Kosovel pa se je že reševal z marksistično ideologijo in s pridruževanjem tedanjemu proletarskemu razredu. Tako je ostal Murn le glasnik modernega osamljenca, Kosovel pa je to stopnjo prerasel in postal glasnik revolucionarnega humanizma. Iz elegičnosti, ki je osnovno čustvo njegove lirike, je ponekod že izbruhnil optimistični in himnični zanos socialnega čustva. Estetsko oblikovna analiza bi sicer pokazala, da vseh svojih socialnih pesmi (npr. *Rdeči atom*) izrazno stilno še ni izenačil z impresionističnim in eks-

presionističnim lirskim zapisom. Kakor da za revolucionarno tematiko še ni utegnil najti povsem ustrezne in umirjene oblike. Zanimivo pa je, da si je izbral zanjo predvsem sonet, manj pa svobodni verz. Ta izbor vsekakor nakazuje, da je hotel dati humanistični ideji tudi klasično obliko in s tem tudi umetniško kvaliteto.

Za svoje eksistencialne dileme Kosovel potemtakem v pokrajini ni iskal nobenih olajšav. To pa seveda ne pomeni, da bi imela pokrajina s kozmosom v njegovi poeziji majhno ali celo postransko vlogo. Nasprotno! Lirski motivi, ki izražajo razmerje med pesnikom in njegovo kraško pokrajino, so številni in osvetljujejo važne plasti njega samega in njegovih odzivov na človeka in na nacionalno problematiko.

Kosovelova poezija je pokrajinsko močno determinirana, ne v smislu provincialne omejenosti, ampak v smislu predmetnosti kot pesniške snovi. Bor, črni borov gozd, topol, brinje, brinjevka, brajda, latniki, vinograd, gmajna, črno ognjišče, ploskve sivih kamenitih streh, bela kraška pot, sivi kamen, sivi zidovi v polju, burja, zaostreni Kras — to je najbolj značilno vnanje gradivo njegovega lirskega prostora. Ta predmetnost dobiva v njegovi poeziji tudi simbolno, da ne rečem celo ontološko vrednost, saj često odsvita Kosovelovo osebno in nacionalno bitnost. Slovenska poezija ne pozna primera, da bi pesnik vključil v svoje lirski prostor nek značilen pokrajinski detajl tako intenzivno, kakor je to storil Kosovel s kraškim borom. Večkrat je vzel bor v naslov pesmi: *Bori*, *Temni bori*, *Videl sem bore rasti*, *Vaza z bori* in tako naprej. To naštevaje naj samo pokaže, kako intenzivno je živela pesniška snov »bor« v Kosovelovi domišljiji in bivanjskem občutju.

Večkrat ostane »bor« v svojih predmetnih mejah, je izvor impresije in estetskega užitka. Toda poleg impresionističnih položajev in estetske senzacije obstajajo tudi trenutki, ko se pesnik boru približa in ga navidez personificira, v resnici pa poduhovi po ekspresionistični nazorski in stilni volji in metodi. V boru zagleda nenadoma prispodobo za svoje bitnostne dileme in se z njim ontološko utemeljuje. Ta identifikacija ali bitnostno utemeljevanje poteka v več plasteh, ljubezenski, socialni in nacionalni. Osrednji pesmi sta *Bori* in *Temni bori*. V njih občuti bore še posebno izrazito s stališča osebne bitnosti. Seveda jih je dojemal s tega stališča tudi v impresionističnih položajih. Toda v novem razmerju spreleta njegove bore nenadoma groza.

*Bori, bori v tihi grozi,
bori, bori, v nemi grozi,
bori, bori, bori, bori!*

*Bori, bori, temni bori
kakor stražniki pod goro
preko kamenite gmajne
težko, trudno šepetajo.*

— — —
*Brez odgovora vršijo
kakor v trudnih, ubitih sanjah ...*

So to še bori ali pa je tudi že pesnikova substanca sama? Nemost, trudnost in groza, z eno besedo, mučna eksistenca borov je rezultanta prvin pesnikove

lastne »bolne duše«. Bori so postali znak in simbol miselnih in emocionalnih pretresov in katastrof pesnika samega. Lirski jaz se je z lastno grozo spojil z naravo, jo uredil po sebi, jo ogovarja z najbolj mučnimi vprašanji življenja in smrti. Izraža pa tudi grozo noči, ki se je genocidno razprostrla nad njegovimi Kraševci pod fašistično Italijo. Toda bori so tudi »stražniki pod goro«, tedaj znalci in nosilci upornosti in moči.

Kamenita struktura pokrajine (»zaostreni Kras«) je soporajala Kosovelova depresivna občutja in motive smrti. V pesmi *Na večer* je pokrajino izenačil z žalostjo, predmetnost z duševno kakovostjo:

*Burja je zaostрила Kras.
Zdaj strmi ta prozorna žalost
kakor otožen, izjokan obraz.*

V isti pesmi se javlja Kras tudi kot grozljiva smrt, kot puščava:

tihota pokriva puščavo.

Pesnik je s kraško pokrajino motiviral tudi optimistična razpoloženja. Toda ko gleda naklonjeno, spravno, obilno in vedro kraško jesen

*sladka črnina, polni grozd,
jagode se v dežju bleščijo*

(Kraška jesen),

ga ta pozitivna, dobrotna pokrajinska snov ne more do kraja sprostiti, ampak mu le »odganja otožnost« in mu le za trenutek ublaži breme tesnobe.

Je elegični temeljni ton samo posledica srečanja med pesnikom, o katerem sporočajo biografi, da je bil nežne, mehke narave, in med zaostreno, rezko pokrajino? Preveč bi tvegalo, kdor bi depresijo omejil na to nasprotje med pesnikom in predmetno nasilnostjo in izločil zgodovinsko ozadje njegove tesnobe, kdor bi torej omejil izvor tesnobe na pesnikovo psiho ali pa morebiti na ekspresionistično poduhovljanje objektivnega sveta, odpovedal pa bi se vidiku, da je Kosovelova tesnoba tudi odvod nacionalne in materialne stiske Kraševca, se pravi tudi pesniškega lastnega zgodovinskega položaja po prvi svetovni vojni.

Kljub temu zadržku pa je Kras z borom in z drugim gradivom elementarna podoba in beseda Kosovelovega pesniškega sveta; temu svetu daje emocionalno in intelektualno ozadje in smisel. Kras, bor, burja, latniki so, kakor npr. ocean in smrt, pojmi in substance, ob katerih nastajajo transsubstance in vidiki pesnikovega osebnega in umetniškega obstoja. Vežejo ga kot lirski subjekt, hkrati pa se preliva njegova osebnost po njih daleč preko sebe v nadosebni človeški prostor.

In ljubezenska tema?

Kljub temu, da je krožila njegova misel pretežno nad prepadi alienativnih stanj in integrirajočih naporov, tedaj na dramatičnem stikališču posameznika in družbe, je napisal tudi okrog sedemdeset ljubezenskih pesmi, kar je šestina njegovega opusa. Ljubezen se javlja v njegovi pesmi največkrat kot duhovna sila, ne zamolčuje pa tudi njenih čutnih energij. Zdaj zašumi v ljubezenskem motivu

radost in sreča, drugič rezka bolečina in odpoved. Nikoli pa ne dela iz ljubezni samo senzualnega ali pa mističnega problema.

Ljubezni niti ne naturalizira niti ne mistificira in ostaja v tem temeljnem odnosu do življenja realist. Zato se tudi v tej pesniški plasti bistveno razlikuje od nekaterih pesnikov iz vrste slovenskega religioznega ekspresionizma. Negativno občutje odtujitve pa zazveni večkrat dovolj dramatično tudi v ljubezenskih motivih. Nekoč je lahko zapisal »od tebe ljubim ves Kras, ves Kras«. Toda odtujitev mu je razkrojila ljubezenski ideal in ljubica se mu je spremenila v »angela bolesi in zla« (Slovo), naposled pa tudi v zločinko, ki zahteva svoje mesto tam, kjer stoji v pesniku njegova mati (*Richepinov motiv*).

Elegika je osnovni čustveni ton Kosovelovih lirskih zapisov. Močno pa jo je potlačil v konstruktivističnih pesmih, ki tudi sicer predstavljajo posebno vrsto verzov v njegovem opusu. S konstrukcijami se je ukvarjal v drugi polovici leta 1925. Oblikovno estetska ideja, ki je upoštevala predvsem logično konstrukcijo, je zrasla deloma v povojni Sovjetski zvezi, deloma med rusko emigracijo v Berlinu. Ilja Ehrenburg in slikar Lissitzky sta tukaj izdajala revijo *Vešč* (1921-23). Pod vplivom ruskega konstruktivizma so leta 1924 ustanovili v Ljubljani *Novi oder*, nato še v Trstu *Šolo moderne aktivnosti*. In v tej stilni in nazorski atmosferi je zasnoval svoje konstrukcije in integrale tudi Kosovel.

Bistvo njegovega konstruktivizma je izrazito aktualna politična in ideološka tematika. V integralih si je dovolil pesnik nekaj ironije in satire na človeka in na politične razmere in iz njih vre humanistična revolucionarnost. Zanimiv integral je *Pesem št. X*. Kakor je po snovnih motivih heterogen — heterogenost je sploh značilna za konstruktivistične pesmi — je ideja integrala, tedaj protest zoper krivično človeško umiranje, enotna. Pesem se začneja z motivom, kako crka podgana na podstrešju pesnikove študentske sobice. Crkanje se onomatopoejsko kakofonično razlije po lirskem prostoru in vdira v lirski subjekt:

Pi! pi! pi! pi!
KH! KH! KH!

V grotexni zvočni tesnobi se spomni pesnik svoje mladosti in sonca kot ostrega kontrasta sedanjí podstrešni lakotni usodi.

Strihninska smrt na podstrešju pa simbolizira človeško zastrupljenost in umiranje:

Crk, crk, crk, crk
crkni
Človek.
Človek.
Človek.

In ko se smrt v pesniški konstrukciji ironično poigrava s Človekom, pisanim z veliko začetnico, se pesnik zastrne v časopisno novico:

Ob 8. uri je predavanje
o človeških idealih.

Nato pa preseka »ideale« še s pripombo

*Listi prinašajo slike
bolgarskih obešencev.*

In kako se vedejo ljudje v tem nesmiselnem položaju? Ljudje se ne upro, bojijo se boga, ki je »na razpoloženju« in na uslugo gospodi, ki je obesila »komunistične atentatorje«.

Konstrukcije je napolnil torej z ironijo in napadalnostjo. V njih je snemal s človeka kultivirano masko in odkrival za njo neukročenega oblastnika, samovladnega žandarja, pračloveka brez duše in brez etosa, ki telefonira še z roko gorile, kakor je civiliziranca duhovito označil trideset let kasneje Miroslav Krleža (*Aretej*).

Oblikovno estetsko integrali niso kvalitetno izdelani. Vsebinsko pa prevladuje v njih razumsko-idejna ostrina nad estetsko-emocionalno, skepsa in ironija nad bolečino, epski ton nad lirskim.

Če pustimo integrale ob strani, lahko razvrstimo večino pesmi v območje dveh stilnih tipov: impresionističnega in ekspresionističnega. Kosovel jima je vtisnil izraziti individualni značaj. Njegova ekspresionistična ekstaza se namreč nikjer ne razkipi v brezbrežnost in kaotičnost, med impresije pa se vpletajo ekspresionistične privine. Često je Kosovelova stilizacija tudi realistična. Oba osnovna stilna tipa njegove poezije lepo ponazarjata pesmi *Sredi samote* in *Nokturno*.

Sredi samote

*Sredi samote večerni sijaj,
(ko da je senca žalost molčeca),
ko da je zablješčala v ta kraj
le za trenotek svetla sreča.*

*In zopet daljna luč gasni
in senca pada na polja zelena,
v tihem otožju polje temni
in duša je kakor prej zapuščena.*

Nokturno

*Razbijam svoj beli Kras,
z muko razbijam ga
in mislim na Beethovnov obraz.*

*Pianist sem z železnimi rokami.
Kras se lomi, zemlja krvavi,
a dan se ne zdrami.*

*Pokaj bele ladje iz pristana?
Za žolto jadro je skril svoj obraz
mornar. (Sonce gori.) Kaj sanja?*

*Razumem. Tiho vstaja prevrat,
s tipalkami žgočimi duše osvaja. —
Si sredi poti? Začni od kraja!
Očisti se v ognju, postani nam brat!*

Po psihološki naravnosti lirskega subjekta gre v prvi pesmi za estetsko moč objektivnega sveta nad duševnim, v drugi pa lirski subjekt silovito in burno izraža svojo akcijo, s katero poskuša osvojiti in premagati svet. Tam »pasiven«, estetsko senzitiven, razpoloženjski odnos do sveta, tukaj vitalističen, uporen, celo agresiven. Z eno besedo, v prvi pesmi prevladuje vtis, v drugi ekspresija in futuristična dinamika (izraz). Predmetni prostor je zdaj zrcalo pesnikovih

razpoloženj, drugič poduhovljena in dinamična zgradba njegovih družbeno obstojnostnih problemov. Kako je ponekod povezal impresionistično in ekspresionistično tehniko, lepo kaže verz v oklepaju v pesmi *Sredi samote*. Ta verz pretrga impresijo z meditativnim vrivkom, s katerim poduhovi lirski subjekt čutno, vizualno prvino (senco). Senca sama, ki že itak zmanjšuje pomen »svetle sreče«, pesniku ni bila dovolj učinkovit redukcijski pojav, pa jo je zato obremenil še z mračno psihično analogijo. Poduhovil jo je.

Pesniško govorico je uravnaval Kosovel po načelu popolne razumljivosti. Kakor pesnikom slovenske Moderne je bila tudi njemu jasna povednost še zmerom vrhunski zakon dobre poezije. Njegova metaforika še ni nastajala pod vplivom surrealističnih asociacij in oddvojevanja slike od stvari. Kakor je sicer malo uporabljal tertium comparationis, se njegova metafora pretežno podreja zakonu analogije in opravlja funkcijo nazornih zvez med stvarmi in lirskim subjektom. Irealne enotnosti med nasprotujočimi si in med seboj nepovezanimi stvarmi in prav takšne enotnosti med pesnikom in predmeti pri njem skoroda še ni najti. Večkrat se lirski subjekt izenači z objektom, pesnik z drevesom, z labodom in podobno. Takšno poduhovljanje pa ne ustvarja metaforike, v kateri bi se slika bistveno oddaljila od stvari. Drevo je sicer simbol o človeku, ki zaman steguje roke po svobodi, vendar drevo ne izgubi svoje pojmovne vrednosti. Z eno besedo, Kosovel v tehniki primerjav še ni odšel v surrealistično smer.

Kakor kažeta pesmi *Sredi samote* in *Nokturno*, pa tudi druge pesmi, je njegova metafora zlasti močna v območju glagola, pridevnika in včasih tudi adverba. Kot stilna kategorija pa se je zelo številno uveljavila v njegovi poeziji apanalepsa. Često jo je pesnik uporabil tudi v območju verza.

*Strel v tišino;
droben curek krvi;
brinjevka
obleži, obleži.*

(Balada)

Ali je apanalepsa oziroma geminacija v Kosovelovi pesmi kaj več kot samo figura, ki patetično stopnjuje izraz? Patos vsekakor ni prvina, ki bi močnejše gospodarila v njegovi poeziji. Zato tudi podvojitve ne uporablja toliko v stopnjevalne, kolikor v emocionalne namene. Podvojitve namreč večkrat šele ustvari ustrezno emocionalno sozvenenje lirskega subjekta in bralca. Suhotno in zgolj konstatorno bi izzvenel zadnji verz balade o brinjevki, če bi se pesnik odpovedal apanalepsi. Šele v drugem »obleži« dramatično zazveni lirski subjekt ob navidez tako nepomembnem epskem dogodku, kakor je strel v tišino in brinjevin padec. Ta sozven pa se sprosti mirno in nepatetično, a dovolj dramatično. In Kosovelova geminacija rada pogloblja dramatično razpoloženje. So pa tudi primeri, kjer se skozi to stilno obliko javlja patos:

*Upreti se smrti!
Smrti!
Smrti!
Potapljam se.*

(Mrtvo stoletje)

Kljub ekspresionističnim naponom je Kosovelov verz često »zaprt« in riman. Napisal pa je tudi mnogo pesmi v prostem verz, in tako se klasična načela o verzu pri njem prepletajo z modernimi. Na zunaj se te lastnosti manifestirajo zdaj v obliki prostih kitic in verzov, drugič v rimanju in v sonetu, le poredko pa je stavek razvezal tako, da so se besede osamile v ločene verze. Po tradiciji klasične poetike, ki je Kosovel načeloma ni priznaval, je njegov verz velikokrat gramatikalno polna smiselna enota. Vendar se je uveljavila po njem tudi že eliptičnost, poseben znak moderne psihe in poezije. Elipsa opravlja tu različne funkcije. Večkrat jo je zapisal pesnik v razpoloženski impresiji:

*Nad travnikom poševno drevo,
sonce preko gladine*

(Nad travnikom)

*Drevje v dolini,
vas v tišini,
ptica v sinjini*

(Padati)

Toda v pesmi *Slutnja* elipsa prerašča zgolj impresionistični značaj in izraža globljo, eksistencialno vprašanje:

*Polja.
Podrtija ob cesti.
Tema.
Tišina bolesti.*

*V dalji
okno svetlo.
Kdo?
Senca na njem.*

*Nekdo gleda
za menoj,
z menoj
nepokoj
in slutnja
smrti*

Pesnik je izpustil glagole (kot znano, nista marala glagola zlasti kubizem in futurizem, ki sta načeloma uničevala to dušo stavka). Dejanja ni razvezal, vendar lirski dogodek zelo močno čutimo; pesem vsebuje čustveno napetost, pa je ne sprosti. Ko se pesnik izogiba pripovedovanju, stopnjuje impresijo in ekspresijo, notranja dejavnost je silovita, zunanja pa minimalna. Na napeto čustveno osnovo pritiskajo slike predmetnega prostora s filmsko naglico. Tako je *Slutnja* v prvih dveh kiticah akavzalna, od verza do verza »nametava« slike, kakor sta to delala futurizem in konstruktivizem. Toda nametani predmeti so lirsko osvetljeni in v tretji kitici izbruhne zadrževano lirsko jedro. Na splošno

pa je možno reči, da čista adicija, ki zaradi glagolske elipse ne priznava pojmovne, ampak samo položajno logiko, ohranja notranjo dinamiko tudi brez glagolskega aspekta, in da je lahko brezaspektna pesem notranje samo še bolj eksplozivna. Brezaspektnost v našem primeru ni prizadela niti dinamike niti povednosti oziroma jasnosti pesmi.

Kakor je v nekaterih lirskih motivih izločil glagolski aspekt, je uporabil drugod — najbrž tudi pod vplivom futurizma — infinitive. Tudi infinitivni verzi so eliptični, saj jim manjka gramatikalni subjekt, nosijo pa v sebi lirskega. Izražajo namreč burno čustveno energijo, a jo hkrati vežejo in je ne sprostijo. Odkrivajo hrepenenje in želje po nečem, kar zlasti lepo kaže že citirana kitica iz pesmi *Padati*.

Posebna odlika Kosovelovega stila pa je skrajno zgoščen, skop in lapidaren besedni izraz. Non multa, sed multum velja za njegovo jezikovno občutljivost in ekonomičnost.

Za velike pesniške duhove je značilno, da ne zapisujejo samo svojih lirskih emocij in pesniških idej, ampak si prizadevajo utemeljiti in razložiti fenomen, ki mu pravimo umetnost, in da hočejo najti umetnosti smisel in pravo mesto med človeškimi duhovnimi dejavnostmi. Umetnosti je iskal smisel in namen tudi Srečko Kosovel.

Odločitev, da je sprejel za svoje vzornike Ivana Cankarja, Maksima Gorkega, Petra Bezruča, Ernsta Tollerja in Romaina Rollanda, nakazuje tudi že smer njegovih umetnostnih načel. Ta so razvidna deloma iz pesmi, v katerih opredeljuje pesniško umetnost, deloma pa iz ustreznih člankov. Ukvarjal se je zlasti z dvema pomembnima vprašanjema: s položajem umetnosti in umetnika v kapitalističnih razmerah, drugo misel pa je posvečal pravi in navidezni umetnosti.

V družbi, v kateri caruje denar, ne pa kulturna ideja, doživlja pesnik neprijetno usodo. Kajti, kdor je »človek svojih sanj« in »umetnik po svoji duši«, ga vulgarna materialistična miselnost poniža in izda. Nekateri književniki podležejo, od strani opazujejo dehumanizacijo in se zatekajo v kavarniško »javkajoče« literatstvo. V članku *Razpad družbe in propad umetnosti* je Kosovel odločno zavrnil to kapitulanstvo pesniškega duha pred stvarnostjo, saj je slutil v njem nevarnost za umetnost, za umetniško resnico. »Razkol je naložil umetniku nalogo, upodabljati življenje iz resničnosti, prenašati to resničnost v umetnostno obliko, oblikovati to resničnost v umetnost.« Teh nalog umetnosti pa buržoazija ne prenese, saj hoče »ubraniti resničnosti vstop v umetnost« ter priganja umetnika v estetične probleme in ga zavezuje k artizmu. Prepričan je bil, da je slovenska esteticistična teoretska struja po vojni škodovala celotnemu narodu v trenutku njegove zgodovinske depresije. Podpirala je beg v formo, »izbegavanje realnosti, bojazen pred trdo in brezobzirno palico, vsakdanjosti ... popolno dezorientacijo ... beg v nejasen misticizem in ekscentrični solipsizem lastnega izpopolnjevanja« ter v nesmisel »osamljene duševnosti.« Najodločneje je nasprotoval tendencam, po katerih naj bi postali esteticizem, mistika, idealizacija in programski pesimizem prevladujoče sestavine v povojni slovenski književnosti.

Kategorija »osamljene duševnosti« je seveda Kosovelov obračun s samim seboj in s tistimi, ki so zavestno stopnjevali odtujenost ter reducirali poezijo

na vprašanja lastnega jaza in na motive »borivcev z bogom«. Kosovel je razbijal položaj osamljene duševnosti in opozarjal, da je le navidez osamljena, v resnici pa je družbeno opredeljena. Navidezna oddaljenost meščanskega umetnika iz družbene problematike je resnično samo navidezna, saj je v resnici podprta s posebno ideologijo meščanske kulture, »ki temelji v osvoboditvi človeka od najnujnejših vsakdanjih potreb«, kar pa pomeni, da umetnika odvrča od stvarnosti. V izolaciji pa začne umetnost propadati, bresti v bojazljivo romantiko in v dekadenco. Umetnikova dolžnost pa je, stati v areni življenja, zavzeti položaj, kakršnega opisuje ruski pesnik in kritik Polonski: »Ako je Rusija ocean in sem jaz val, ne morem mirovati, kadar se giblje ocean.«

Jedro njegove umetnostne teorije je bil spopad med »mladeniško vero v lepoto« in med »banalno, ozkosrčno in nizkotno vsakdanjostjo.« Spopad z družbo pa pri njem nikakor ni potekal tako, da bi pesnik zatajeval banalnost po načelu ekspresionistične ideje: resničnost je tako banalna, da si z njo ne bomo mazali prstov in bomo raje ustvarili novo. Ni se umikal v utopijo bodočnosti, ne se zagledal v strmine mističnosti ter v abstraktno liturgično družbo bratov in sestra. Za svoj humanistični ideal se je gnil v okvirih družbene in nacionalne danosti. To pa pomeni, da njegovo umetniško načelo ni bilo romantično idealno in abstraktno revolucionarstvo, ampak je tvorno premagal deziluzijo ter se naposled priključil revolucionarnemu socializmu. Za njegovo umetnostno misel ni bilo nepomembno, da je Oktobrska revolucija razgibala nekatere mlade slovenske intelektualce in tudi njega. Če je bil Cankar vezan še na simbol, na »slutnjo zarje«, je Kosovel že določno spoznal, da pesnika, ki se noče udiniti, meščanska kulturna misel ne bo več mogla osamiti.

Kosovelova estetika je bolj vsebinska kakor formalna. Umetnosti si ni razlagal kot slovenski neoplatoniki in neokantovci tedanjih let, ki so želeli videti v njej nekak izključni dar narave za naravo in zato prelom z družbo. Bila mu je produkcija »lepe duše«, kakor je imenoval Prešerna in Cankarja. In s tako svojo dušo se bojuje umetnik za človečansko vsebino, ne pa samo in zgolj za lepoto. V pesmi *Rime* se je Kosovel obrnil proti estetiki simbolizma. Ne več pojoča beseda in melodiozna rima ter gladek ritem. Muzikalno načelo poezije, namenjeno estetski senzualnosti, je izgubilo privlačnost in veljavo. Pesem naj več ne bo prvenstveno merjena za uho, ampak mora zgrabiti srce. Besede se morajo »treti«, »naše besede morajo imeti trenje«, »pesem bodi trenje bolesi«. V pesmih *Himna poeta*, *Sebi*, *Kdor ne zna*, *Gospodom pesnikom* in v drugih govori o pekoči spoznavni žeji in želji po lepoti. Kdor pa išče zadnjo resnico in hoče spoznati, ta nikakor ne more soglašati z estetsko mislijo, ki priporoča pasivno razmerje umetnika do stvarnosti. Iskanje je namreč dejavnost in delo zavesti, nikar pa izraz pasivnega motrenja stvari. Z eno besedo, Kosovel je nasprotoval tedanji Vidmarjevi estetski misli in posredno tudi Kantovemu imperativu, po katerem mora biti umetnik nezainteresiran in sme motriti življenje le pasivno.

Naposled ni nezanimivo, kako je presojal ekspresionizem. Po njegovem preudarku je zrasla ta nazorsko-stilna smer iz duhovne krize, ki jo je povzročila imperialistična vojna in priprave nanjo. Ekonomski načrti, ki so iz svojih deviz izpustili človeka, so povzročili v umetnosti aktivizem, v katerem je postala najdragocenejša deviza ravno človek. V evropski moralni depresiji si umetnik ni znal več pomagati s simbolom, »ne več z belimi sanjami«. Moral je stopiti

na stražo za človeka, pohiteti »za človekom«, saj je zaslutil »milijonski umor«, še preden se je sprožil uničevalni stroj. Z eno besedo, vznik »moderne umetnosti« je motiviral Kosovel z evropsko družbeno in duhovno krizo, njegov pogled na genezo ekspresionizma je torej zgodovinski. V njem je zapazil etično revolto, in ekspresionistični krik po človeku je ocenjeval kot dragoceno pesniško voljo. Potemtakem je presojal ekspresionizem bistveno drugače kot Georg Lukács, ki ga je smatral zgolj za odtonek razkroja evropske meščanske zavesti in zato tudi umetnosti. Kakor se Kosovel ni strinjal s tistimi sanjači, ki so iskali rešitev iz protislovij v abstraktnem duhovnem bratstvu, tako je pritrjeval humanistični ideji, s katero se je srečal v antologijah *Kameraden der Menschheit* in *Menschheitsdämmerung* in v znameniti Tollerjevi *Das Schwalbenbuch*. Misel, da je našel v Sloveniji več ekspresionizma v življenju kot v umetnosti, je razumeti najbrž tako, da duhovna kriza tukaj ni našla dovolj močnega umetniškega izpovedovalca in premagovalca. Iz te trde sodbe pa moramo izvzeti vrsto slovenskih ekspresionističnih pesmi, zlasti pa poezijo Srečka Kosovela.

Če bi hoteli na koncu vendarle razmišljati o tem, kaj je moderno in kaj ni moderno v Kosovelovi poeziji, potem bi se morali zaustaviti med drugim ob njegovem ravnanju s čustvom. Ni težko ugotoviti, da naš pesnik ni šel za novoparnasovskim geslom: *sois impassible, poète!* Svoja čustva je imenoval (otožnost, žalost, groza, samota), ne da bi se v pesmih le za trenutek sentimentalno razčustvoval. Zmerom se je vzdignil nad neposredno bolečino in jo izkristaliziral v jasno podobo in misel. Ker krikov lirskega subjekta ni osuševal v pojme, v simbole in v distancirano snov, s katero ne bi hotel imeti nobene zveze, ampak jim je ohranil emocionalno potresno moč, pomeni pač, da je imel emocijo za pomembno umetniško kvaliteto in za sestavino, ki bralca razvname in naravna v pomembno humanistično in estetsko bivanje. Videti pesniški humanizem ali samo v hladno dokumentirani pesniški resnici ali pa samo v nihilistični sliki razkrajajočega se subjekta, kakor to hočejo nekateri sodobni književni teoretiki, je vsekakor enostransko umevanje poezije. Kajti mnogo bolj humana je pesnikova neposredna, neodtujena tesnoba za ljudi. In Kosovel je takšno, sociabilno tesnobo upesnil ne samo v pesmih z izrazitejšimi socialnimi motivi, ampak v vsej svoji bivanjski motiviki. Ker je pesnil emocionalno neposredno in je emocijo in misel izoblikoval v logični red in ker se ni skrival za simboli, za splošnim, ga surrealisti in simbolisti danes najbrž ne smatrajo za modernega.

Bi ga lahko priznali za modernega po motivih osamljenosti? Tudi po tej bivanjski kategoriji se Kosovel ne ujema z običajnim statusom izobčenca oziroma odtujenega pesnika. Naš pesnik namreč v alienaciji ni resigniral, ampak je v krizi civilizacije in kulture našel pot v bodočnost. Perspektivo za harmonično družbo je presadil iz abstraktne in preroške slike o svetniški skupnosti oziroma »božjem kraljevstvu« na tla človeškega dela. Romantično izolacijo izoliranega subjekta je prerasel na način, kakor pred njim Ivan Cankar: da se je pridružil revolucionarnemu socializmu. Zmaga nad romantično izolacijo, sposobnost, da je naredil iz svoje poezije bojvito, vendar estetsko čisto govorico, pesem, ki je ne duši metaforično preobložena dikcija in ki zmerom stremi po jasni povednosti emocije in pesniške misli, dalje plastična in zgoščena oblika, ki sega od drobne impresije preko soneta do ciklične pesnitve, ter skrajno ekonomičen jezikovni izraz: vse te lastnosti uvrščajo Kosovela med najpomembnejše slovenske in jugoslovanske pesnike XX. stoletja.

TEORIJA PRAŠKE ŠOLE O KNJIŽNEM JEZIKU*

Češka lingvistika je stopila na mednarodno prizorišče v tridesetih letih našega stoletja predvsem z deli Praškega lingvističnega krožka, tako imenovane Praške šole.¹ Metodološko izhodišče teh del je funkcijsko-strukturni vidik; glavno delovno področje je bila spočetka fonologija, sčasoma pa so zbudile v svetu pozornost tudi razprave o teoriji knjižnega jezika. Nekateri sprejeti principi in novi pojmi so se lepo uveljavili pri primerjalnem proučevanju slovanskih knjižnih jezikov in nesporno dali marsikatero pobudo za reševanje aktualnih problemov posameznih slovanskih knjižnih jezikov.

Problematika knjižnega jezika je bila obdelana v Praški šoli največ po zaslugi B. Havránka in V. Mathesiusa² v vsej širini, tako da so nove raziskave na tem področju mogle in morejo z novimi spoznanji in ob upoštevanju spremenjenih jezikovno-druženih razmer na ta izhodiščna plodno navezovati in jih razvijati. Med najpomembnejšimi dognanji Praške šole je novo, funkcijsko pojmovanje knjižnega jezika, teorije norme in kodifikacije, teorije stilne razslojitve knjižnega jezika in teorije jezikovne kulture, katere sestavni del je tudi lingvistično orientirana teorija jezikovne vzgoje.

Nazori češke lingvistične teorije v zvezi s problematiko knjižnega jezika so se razvijali postopoma; shematično je mogoče ločiti tri obdobja: I. pred nastopom Praškega lingvističnega krožka (dalje PLK), II. programatični nastop PLK, III. sedanje stanje.

I. *Stara teorija* pred programatičnim nastopom PLK leta 1932³ je istovetila knjižni jezik z *jezikom knjige* in je kot njegovo značilnost poudarjala *konserativnost* jezikovnih sredstev, konservativnost njegove norme. Znani češki jezikoslovec, komparativist in bohemist J. Zubatý⁴ je formuliral to pojmovanje zelo pregnantno s temi besedami: »Knjižni jezik, kjer je sploh nastal, je zmerom konservativen, in mora biti konservativen, če naj bo ustaljen, kar je ena njegovih najosnovnejših potreb« (Naše řeč 3, 1919, str. 103). Seveda se je J. Zubatý sam zavedal, da je takšna oznaka knjižnega jezika nekoliko enostranska, zato jo je v nadaljevanju pravilno oslabil: »Če se slovnični, besedni in glasovni neologizmi tako razširijo, da so sposobni življenja, se jim starejše oblike v

* Članek je izšel v Travaux linguistiques de Prague 1, Praga 1964, za objavo v naši reviji pa ga je avtor nekoliko predelal in dopolnil. — Ured.

¹ Lingvistična dognanja Praške šole in njeno tradicijo predstavlja v vsej njeni širini terminološki slovar, ki ga je sestavil J. Vachek, Dictionnaire de linguistique de l'école de Prague, Utrecht-Anvers 1961. Nedavno je izšel ta slovar tudi v ruskem prevodu.

² Razprave B. Havránka, ki se tičejo problematike knjižnega jezika, so zbrane v knjigi Studie o spisovném jazyce, Praga 1963, razprave V. Mathesiusa z isto tematiko pa v knjigi Čeština a obecný jazykozpyt, Praga 1947.

³ S stališča funkcijskega pojmovanja knjižnega jezika je pisan že članek B. Havránka Funkce spisovného jazyka 1929. leta; izoblikovalo se je v plodnih delovnih diskusijah ob pripravah za slovar češkega jezika.

⁴ Objavljamo oznako stare teorije s citatom iz članka J. Zubatega ne zato, ker bi zlasti v njem videli predstavnika preživele teorije, temveč zato, ker njegova pregnantna formulacija zelo dobro karakterizira bistvo stare teorije. O odnosu predstavnikov nove teorije do J. Zubatega, ki so ga priznavali za svojega učitelja, prim. predgovor k zborniku Spisovná čeština a jazyková kultura, Praga 1932.