

YU ISSN 0021-6933

**JEZIK IN
SLOVSTVO**

letnik XXXVI – leto 1990/91 št. 5-6

Jezik in slovstvo

Letnik XXXVI, številka 5-6
Ljubljana, februar–marec 1990/91

Časopis izhaja mesečno od oktobra do maja (8 števil).

Izdaja ga Slavistično društvo Slovenije v Ljubljani.

Glavni in odgovorni urednik: Aleksander Skaza, Ljubljana, Aškerčeva 12.

Uredniški odbor: Aleksander Skaza (glavni in odgovorni urednik), Marko Juvan, Andrijan Lah (slovenska slovstvena zgodovina), Tone Pretnar (primerjalna slavistika), Hermina Jug-Kranjec (slovensko jezikoslovje), Alenka Šivic-Dular (primerjalno slovansko jezikoslovje) in Boža Krakar-Vogel (didaktika jezika in književnosti).

Lektor in korektor: Jože Sever

Tehnični urednik: Andrej Verbič.

Fotostavek: Studio Vojc, Ljubljana.

Tisk: Partner Grosuplje.

Opremila inž. Dora Vodopivec.

Naročila sprejema uredništvo JiS, Ljubljana, Aškerčeva 12.

Žiro račun: Slavistično društvo Slovenije, Ljubljana 50100-678-45265.

Letna naročnina 100,00 din, posamezna številka 20,00 din.

Za dijake in študente, ki dobivajo revijo pri poverjenikih, 25,00 din.

Za tujino letna naročnina 162,00 din (18 DEM).

Rokopise pošiljajte na naslov: Uredništvo JiS, Ljubljana, Aškerčeva 12.

Revijo gmotno podpirajo Republiški komite za kulturo RS, Republiški komite za vzgojo in izobraževanje ter telesno kulturo RS in Znanstvenoraziskovalni center SAZU.

Naklada 2100 izvodov.

Po mnenju Republiškega sekretariata za informiranje št. 23/91, z dne 14. 2. 1991 šteje revija med grafične izdelke iz 1. točke tarifne številke 8 tega zakona (Uradni list SFRJ, št. 4/91), po kateri se plačuje temeljni prometni davek po stopnji 3 %.

Vsebina pete in šeste številke

Razprave in članki

133 *Breda Pogorelec*, Vloga oblike za razumevanje smisla v Cankarjevi prozi

148 *Igor Grdina*, Funtkov libreto Teharski plemiči

Jubileji

158 *Evald Koren*, Komparativistična vita Janka Kosa

Ocene in poročila

163 *Jožica Narat-Šrekl*, Tehten prispevek k poznavanju slovenske reformacije

168 *Marko Juvan*, Iz hiše biti v začasno bivališče

170 *Marko Stabej*, Roman Jakobson: Lingvistični in drugi spisi

173 *Vita Žerjal-Pavlin*, Še uporabna metoda literarne vede

174 *Miha Javornik*, O Antologiji ruske poezije 20. stoletja in ob njej

176 *France Žagar*, Priročnik za študij in strokovno pisanje

177 *Milan Dolgan*, Makedonščina v slovenskih berilih za osnovno šolo

179 V branje vam priporočamo

179 Prejeli smo v oceno

180 Obvestili Slavističnega društva Slovenije

5-6/III Sporočila Slavističnega društva Ljubljana

Breda Pogorelec

Filozofska fakulteta v Ljubljani

UDK 886.3 Cankar I. 7 Za križem .08

UDK 808.63:82.081»18/19«

VLOGA OBLIKE ZA RAZUMEVANJE SMISLA V CANKARJEVI PROZI*

Za odgovor na zastavljeno vprašanje o razmerju med obliko in smislom sem izbrala prozo Ivana Cankarja ne samo zaradi tega, ker gre pri njej za na prvi pogled vidno oblikovanost – ta je bolj ali manj razvidna in spoznana tudi pri drugih avtorjih, ki so ustvarjali pred Cankarjem ali za njim v znanem skladju s časovno navado (torej v pesniškem izrazu svoje dobe) in osebnim pesniškim izrazom – ampak predvsem zaradi tega, ker prav pri Cankarju nemara najbolj izrazito in najbolj hoteno oblika ni le vidna, okrašena posoda umetnikovega besedila, ampak predvsem odločilna sestavina njegovega sporočila. Če v poprejšnjih obdobjih morda še lahko govorimo o jeziku in slogu, je proza slovenske Moderne dosegla stopnjo, ko moramo govoriti o jeziku, ki je slog sam po sebi.¹

Dojemanje smisla Cankarjeve umetnosti potemtakem ne bi bilo najbolj uspešno, če bi se omejevali le na ugotavljanje posameznih slogovnih posebnosti, med katere spada tudi prepoznavanje in določanje različnih časovnoslogovnih prvin, kakor so v Cankarjevih besedilih na novo uresničene: nova, osebna umetnostna stvaritev vsebuje poleg novih tudi prvine, znane iz prejšnjih obdobj, vendar skupaj z novimi v prepletu, ki ga določa ob posameznih stopnjah te ustvarjalnosti vsakokratno pisateljevo sporočanje. Prelomnost te nove oblikovanosti in njeno vlogo v (pomenski) zgradbi umetnostnega besedila bomo lažje razumeli, če si bomo priklicali v razmislek nekatera umetnostna izhodišča, ki so se iz slovenskega izročila ponujala avtorju, ko je začel ustvarjati svoje novo, »drugačno« umetnostno besedilo.²

Razvoj slovenske besedne umetnosti v 19. stoletju kaže spopadanje med dvema vodilnima slogovnima načeloma, med umetno retorično oblikovanostjo, kakor se je razvila v stoletjih tako imenovanih zgodovinskih slogov³ (v besedni umetnosti zlasti renesanse in baroka), in med »naravnim« in »preprostim« neposrednim načinom, manj obteženim z okra-

* Predavanje na 26. seminarju slovenskega jezika, literature in kulture, julija 1990.

1 Prim. Eugenio Coseriu, *Textlinguistik*. Tübingen. Narr. 1981.

2a Prim. Breda Pogorelec, *Zgradba stavka v prozi Ivana Cankarja*. 5. SSJLK. 1969.

2b Breda Pogorelec, *Ivan Cankar – vozlišče razvoja slovenske besedne umetnosti*. v: XII. SSJLK. Ljubljana 1976.

2c Breda Pogorelec, *O dveh značilnostih Cankarjevega sloga. Gramatična figura in metafora*, v: Simpozij o Ivanu Cankarju 1976. Ljubljana. SM. 197.

2č Breda Pogorelec, *Slogovni razvoj v Cankarjevi prozi*. v: Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ljubljana 1983. 213–222.

2d B. Pogorelec, *O vlogi (slovenskega) ekspresionizma za umevanje slovenskega umetnostnega izraza 20. stoletja*. v: Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ljubljana 1984. 477–487.

3 Tomaž Sajovic, *Historični slogi v slovenski pripovedni prozi druge polovice 19. stoletja*. Magistrska naloga. Rokopis. Ljubljana 1990.

ski, in znanim predvsem iz ljudske ustvarjalnosti. Ta drugi način je vnašala kot novost predvsem romantika, znan pa je tudi iz predhodnic, iz racionalističnega klasicizma in predromantike. Po načelih te druge, ustaljenemu okrašenemu izraznemu načinu nasprotno smeri so si prizadevali vsaj na prvi pogled opuščati vidne retorične prvine in so uvajali umetelno preprostost oblike najprej pesniki (že Prešeren, posebej pa Jenko in Levstik). Poleg tega je vse devetnajsto stoletje ostajal retorični princip vodilo številnih avtorjev; za teorika tega, kar »klasičnega« načina upovedovanja velja v drugi polovici tega stoletja zlasti Stritar, opozoriti pa kaže tudi na opazno retorični pesniški jezik Simona Gregorčiča s številnimi klasicističnimi prvini. Umetelnost tega izraza je tudi v programskem smislu pomenila skrajno stopnjo intelektualne literarne konvencije v smislu Aristotelovega pojmovanja kot nasprotje profanemu v smislu vsakdanjega.⁴ Ta princip se je v tem času uveljavil tudi zunaj umetnostnega v mejnih besedilnih zvrsteh, kakor na primer v leposlovnem ali poljudnoznanstvenem eseu.⁵

Prav ta razširjenost retoričnega aparata v različnih zvrsteh besedil je eden glavnih argumentov za našo tezo, da prvine retorične umetnostne konvencije v 19. stoletju še ne učinkujejo kot neodtujljiva sestavina besedilnega pomena (razen kolikor ne vnašajo v besedilo po medbesedilni poti posebnih pomenov splošnega kulturnega konteksta), ampak predvsem kot tradicionalna pisna navada. To seveda ne pomeni, da so v besedilu brez funkcije: nasprotno, ustvarjanje slovenskega svetnega leposlovja je podaljševalo nalogo, ki je bila ugotovljena za Prešerna⁶: ustvariti slovenski umetnostni jezik in ga s tem »normirati« in ločiti od neumetnostnih jezikovnih zvrsti in predvsem od vsakdanje trivialnosti.

To malodane več kot stoletje trajajoče obdobje ustvarjanja temeljev slovenskega umetnostnega jezika je bilo sklenjeno šele v zadnjem obdobju slovenskega realizma. Seveda to ne pomeni, da knjižno izročilo tudi v umetnostni vrsti ni obstajalo že v prejšnjih stoletjih in da v tem razvoju ni bilo kontinuitete – v cerkveni vrsti jo spremljamo vse od najstarejše dobe sprejetja krščanstva v 9. stoletju do 16. stoletja, nato v sorazmerno velikem obsegu v dobi katoliškega nadaljevanja izročila po protestantskem obdobju. Novejša obdobja slogovno pripadajo pozni gotiki, renesansi in manirizmu, baroku in njegovim odvodom, klasicizmu. Namenska omejenost tega slovstva na pretežno cerkvena besedila je sicer pogojevala literarizacijo zgolj določene vrste izraznih in pomenskih prvin, ne še jezika v vseh njegovih funkcijah: vendar je znotraj teh besedil že v reformaciji, pa tudi v baroku tematska raznovrstnost pomagala zajeti v knjižnem zapisu velik del osnovnega besedišča, deloma tudi v zvrstnostni različnosti; prek šole in z naštetimi besedili pa se je ustalil tudi osnovni fond kulturne metaforike in se deloma leksikaliziral v frazeologiji.

Pot do pesniškega jezika si s stališča lingvostilistike danes zamišljamo v več smereh: nasledek teh prizadevanj je tako ne le *pesniški slovar*, ki je po mojem tudi prvi razlog za medbesedilnost literature, ampak predvsem *pesniški preskus jezika v umetnostno oblikovalnem postopku*, ki je trajal več slogovnih obdobj. Ob nastopu moderne je bilo pionirsko obdobje končano: naloga novega obdobja ni bila več ustvarjati vzorce,⁶ ampak literaturo v dialogu piscev z duhovnimi vzgibi in oblikovnimi zapovedmi časa in z izročilom. Prosta dotedanjih nalog se je tako ob slovenskem izročilu in v njem začrtanih smereh, ki so klicale k spremembam idejnih in oblikovnih izhodišč že zadnje slovenske realiste,⁷ morala tudi

⁴ Aristoteles, *Poetika*. Druga, dopolnjena izdaja. Ljubljana. CZ. 1982.

⁵ Glej v op. 3 navedeno delo.

⁶ Tone Pretnar, *Mickiewicz i Prešeren. Ze studiów nad polskim i słoweńskim wierszem romantycznym*. Doktorska disertacija. Warszawa, Instytut badań literackich PAU. 1988. Rokopis. 251 str.

⁷ B. Pogorelec, *Stilno predhodništvo v Tavčarjevih delih*. JIS 1982/83. 288–292.

slovenska književnost dvigniti na novo raven. Odmik od preteklega, ločitev, »secesija« se je zgodila najpoprej na sporočanjškofunkcijski ravni: bistvo te spremembe je mogoče splošeno izraziti iz naše današnje teme: vloga besedilne oblikovanosti se je spremenila; besedilo je odslej še vedno oblikovano, to je »okrašeno«, toda ta lastnost je dobila dodatno, novo vlogo. Oblikovanost besedila ni več predvsem kazalec estetskega sporočila, ampak tudi kazalec sporočilnega smisla, nekakšen smernik razumevanja. Da je velik in do poprejšnje umetnosti naravnost razločevalno odločilen pomen oblike, je zlasti ob Cankarjevi prozi spoznala tudi sočasna kritika, ki je pogosto občudovala Cankarjev izraz, tudi kadar se ni strinjala s sporočilom umetnine; pomena oblike za razumevanje sporočanjškega smisla pa se je le deloma zavedala.

Cankar je skušal pojasniti namen sporočila in njegovo obliko večkrat; za naš razpravni namen sem izbrala navedek iz pisma Adi Kristanovi (C ZD 17, 369):

«/.../ Najvažnejša in najlepša je bila ta misel: da pripovedujem vso stvar samo nji in prav nikomur drugemu ne: tako čista in lepa, brez vseh madežev mora biti, kakor da ni vrasla iz mojega srca, temveč iz njenih oči. Tako, kakor da sem jo nji sami razložil v izbi, ko je bil že mrak; kadar ni v duši nič zlega več in je vse mirno. *Nobena beseda jo ne sme žaliti; pokazal ji bom življenje, kakor je; toda s takimi podobami in besedami, da bo vse trpljenje obžarjeno od lepote, /.../*» (Podčrtala B. Pogorelec.)

Smisel izbranega izraznega načina, besedja, metaforike in besedilne organizacije je torej Cankar videl in sporočanjškem namenu ob konkretnem delu (*Njeno življenje*), vendar bi ga bilo mogoče okvirno posplošiti na vso njegovo umetnost: podobe in besedišče morajo biti izbrane tako, da bo lepota *obžarila tudi trpljenje*. V tem je temeljni slogovni razloček do prejšnjih slogovnih smeri, zlasti do naturalizma, ki je prav tako želel slikati svet, kakršen je bil, torej tudi v »grdoti«, pa tudi do poznega realizma, pri katerem je bilo estetsko še zmeraj pojmovano pretežno po merilih klasične retorike, čeprav govorimo tudi o predhodništvu nove smeri.⁸

Kako je sočasno slovensko literarno občinstvo sprejemalo novi Cankarjev izraz, nam jasnujejo odlomki iz ocene Hiše Marije Pomočnice, ki jo je napisal znani Cankarjev kritik Fran Kobal (C ZD 11, 307 d.) in je bila objavljena v Slovenskem narodu 28. marca 1904:

«/.../ S temi vrsticami je podan na kratko predmet, ki si ga je takrat izbral Cankar, označena pa je zano tudi vsa vsebina tega najnovejšega umotvora, dejanja ne najdemo nikakega in da hočemo kategorizovati, nazvali bi ‚Hišo Marije Pomočnice‘ *sliko*. Dejanja tedaj ni, marveč nanizana nam je vrsta slik, dovršenih in pretresujočih, kakor jih more naslikati edinole Cankarjev nedosežno okretni čopič. /.../ Vzlic tej medsebojni neodvisnosti pa tvorijo posamezne slike vendar neko celoto, kajti one niso drugo, nego pastozne besede na široki plošči, ki dajo šele skupno enotno sliko, sliko življenja v ‚Hiši Marije Pomočnice‘, živo in polno dramatskih efektov, polno pretresujoče tragike. Cankar je pač velikan v risanju miljeja, v štimungih. To je neoporekljivo in tudi neoporekano. Cankar slika minuciozno, ne izpusti niti najmanjšega detajla. Vendar pa ne nahajamo nepotrebnih stvari, marveč tudi posamezni detajli so izbrani, izbere samo on, kar more kot bistven detajlni faktor vplivati v vsej enoti. /.../ Druga njegova finesa pa je ta, da važne momente štimunge opetuje, s čimer doseže naravnost neverjetno plastiko. K obema tema momentoma se pridružuje še njegova bleščeča dikcija. Cankar napiše stavek, ki se zbog njegove krasote jedva ločimo od njega. Banalnosti pri njem vobče ni. /.../ In ta obča konsekventnost vedno *primerne* dikcije, je najboljši dokaz njegovega istinito umetniškega estetičnega občutenja. Kajti lepote njegovega stvarjenja niso slučajnosti, marveč rafinirane lastnosti. /.../»

«Razločevati pa nam je dvoje vrste štimunge: objektivno ali štimungo zunanosti, okolice in pa subjektivno, duševno razpoloženje risanih oseb. In Cankar je mojster v risanju obojih vrst štimunge, vendar pa je večji v objektivni štimungi nego v psihološkem risanju. Dočim je namreč v risanju zuna-

⁸ Glej v op. 7 navedeno delo.

njosti vedno jasen, postaja v risanju psihološkega razpoloženja prav pogostokrat temen, celo neumeven.»

Med največje »hibe« Cankarjevega pisanja je Kobal v tej kritiki prištel nejasnost. Ne da bi dojemal v novem načinu novo sporočanje, je kritik zahteval malodane realistično jasnost (C ZD 11, 311). S to oceno pa se je nehote dotaknil vprašanja bralcev za drugačno recepcijo umetnosti, kakor so je bili vajeni doslej:

«Mesto, da bi nam pisatelj ostro izrazil svoje čutenje, svoje misli, poda nam jih take, kakršne so v njem, ki jih doživlja sam. Pri tem pa ne upošteva, da mi nismo identični z njim, da se misli ne porajajo v nas, marveč da jih mora on šele vzbuditi v nas, da treba v to prvo jasnosti, da sicer naše misli ne morejo hoditi povsem paralelno z njegovimi, da se nam tedaj ne bodo vzbudili isti asocijacijski kompleksi in da zatorej mahoma stojimo pred povsem tujo mislijo. Tedaj moramo brskati in razvozljavati vozle, ne da bi se nam to moralo posrečiti, ker nismo v istem kontekstu kot pisatelj. Njegova dolžnost je povedati vse jasno, razvozljavati vozle, označiti vsak skok, vsak najmanjši okret iz one ostrooznačene bele ceste.»

«Druga velika Cankarjeva hiba je razblinjenost. Včasih, sosebno v delih, ki se jim pozna, da jih piše za kruh, stran za stranjo, razprede malenkost tako na dolgo in široko, da izgubi iz vidika centralno točko. /.../ V ‚H. M. P.‘ se ta slaba Cankarjeva stran ne kaže posebno akcentuirana. Edinole ono pripovedovanje, kako so umirale posamezne deklice, nas spominja nanjo. Čemu neki v vrsti malenkostnih variacij pripovedovati isto. Znano je, da ima oni epiški princip opetovanja efektno moč edinole, če se ponavljajo kratke misli. Celi odstavki ponavljani in le malo varirani učinkujejo baš nasprotno. /.../»

Navedene kritične pripombe F. Kobala izhajajo od normativnega vrednostnega sistema poprejšnjih literarnoprogramskih in v tej zvezi slogovnih smeri, nikakor pa ne kažejo ambicije, ustvariti ob novi poetiki nova vrednostna merila, ki bi bralcem sprejemanje nove umetnosti približala. Ta kritika je slog in izraz ločevala od vsebinskih in idejnih lastnosti besedila. Tovrstni pristop je razumljiv ob ustaljenem pojmovanju jezikovnega izraza kot »posode«, v katero je ustvarjalec »spravil« vsebino svojega sporočila. Kakor je »posoda« lahko preprosta ali dragocena, za vsakdanjo rabo ali za praznične priložnosti, tako smo nanjo bolj ali manj pozorni, jo občudujemo, sprejemamo ali se od nje odvrčamo, ker je nimamo za lepo. Vsaj deloma je tako analitično ločevanje prvin lastno tudi novejšim kritičnim izdajam Cankarjevega zbranega (DZS, Anton Ocvirk, Janko Kos, France Bernik) in izbranega dela (CZ, Boris Merhar) in je nasledek klasičnega literarnoteoretičnega in stilističnega pristopa k literarni umetnini, vendar je treba pri vseh naštetih poudariti tudi poskuse, razumeti sporočilni smisel nove oblikovanosti.⁹

Drugačno branje pa je od sodobnikov prvi in najgloblje terjal Izidor Cankar v uvodih in opombah k Zbranim spisom (Nova založba, Ljubljana), prvemu večjemu izboru Cankarjevih del. Zavrnil je očitke kritikov zaradi Cankarjevih ponavljanj s temle pojasnilom (C ZS, V):

«/.../ Črtice in manjši spisi se po stilu in zato po umetnostnem smislu razlikujejo od glavnih povesti istega časa; nekateri fabulistični motivi se večkrat ponavljajo; davni doživljaji včasih leta živijo kot spomin v pesnikovi duši, negibni, nezoblikovani, in se potem nenadoma zganijo, nabreknejo in postanejo umetnostna stvar; idejni motivi se vračajo, a se tudi spreminjajo in včasih v isti dobi bijejo med seboj. /.../ In vendar se pesnikov življenjski nazor, če ga sledimo skozi večji kompleks njegovih del, stalno in organsko razvija, pri čemer je paziti zlasti na glavne ali vsaj obširnejše spise, medtem ko so črtice, ki nastajajo med njimi, po večini kratki zapiski o snovno zanimivih doživljajih ali umetniško-kritične opombe k lastnemu življenju ali življenjskim pojavom; zaradi tega se po stilu in umetnostnem pomenu ne razlikujejo mnogo med seboj ter po svojem značaju spominjajo na risbe velikega mojstra, ki tiho spremljajo njegovo glavno delo, a so mu predpogoj in mnogokrat najboljša razlaga. /.../»

⁹ France Bernik, *Tipologija Cankarjeve proze*. Ljubljana. CZ. 1983.

Izidor Cankar je bil prvi, ki je iskal smisel Cankarjeve oblikovanosti s slogovno in strukturno analizo, ki jo je razvil v uvodu v XV. knjigo Zbranih spisov ob analizah zbirke Troje povesti. Spodbudo za to analizo je dobil v sočasnih kritikah, posebej v kritiki dr. J. Glonarja v Vedi (1912, 199):

«Knjiga je izšla v publikacijah družbe, ki ima med svojimi člani ogromno večino neliterarnih ljudi. Ali je na ljudstvo vplivala in kako, tega ne morem povedati, ker mi manjka poročil, izkušenj in opazovanja. Da bi v vsem mogla vplivati, se mi ne zdi verjetno. Saj ima vse tipične znake, po katerih spoznamo pri nas, ne da bi pogledali na firmo (ki je ni mogoče kopirati), ‚ex ungue leonem‘; nikjer ni sledov, da je Cankar ob misli na svoj publikum dal kakšne koncesije. Najbolj se to opaža v prvi povesti, ki operira z artistično umljivo, za neliterarnega bralca pa moteče prozorno in neverjetno paralelno mehaniko. Realnost in simbol prehajata drug v drugega, tako da neuki bravec največkrat ne bo prav vedel, kje neha direktno pripovedovanje in kje se začne primera. Da bodo ljudje drugo in tretjo povest brali z večjim užitkom, ko prvo (ki je po koncepciji najgloblja), to je precej lahko umljivo, konec tretje, ki je klasičen primer lapidarno, a vendar organsko zaokrožene povesti, bere tudi literaren človek s pritajeno sapo.»

Izidor Cankar začenja svojo strukturno analizo tematskega poteka v besedilu in z njegovim grafičnim prikazom (C ZS XV, XII d.). Pri tem ugotavlja za prvo črtico, da »kompozicija spisa ni absolutno simetrična, a je pravilna, je osnovana na načelu svobodne simetrije, kakor so na istem načelu zgrajeni tudi *paralelizmi stavkov in dogodkov*.« (Podčrt. B. P.)

»Tudi v »Krčmarju Eliji« je opaziti paralelni ritem besed, misli in dogodkov. Kar se tiče misli in besed, je dovolj, če opozorim zlasti na zadnje odstavke zadnjega poglavja; kar se tiče dogodkov, je snov povesti razdeljena tako, da se skladata prvo in šesto, drugo in peto, tretje in četrto poglavje. /.../ Kompozicija je zgrajena absolutno pravilno okrog svoje srede, urejena po načelu stroge simetrije.«

Vendar Izidor Cankar nadalje ostro zavrača očitke kritike, da »Cankar žrtvuje vsebino obliki« (Slovan 1912, 16):

»V resnici ni neka docela svobodno izbrana forma primarna pri postanku literarne umetnine, marveč je za formo in snov odločilno vse umetnikovo razmerje do sveta, njegov način gledanja in doživljanja realnosti, njegovo svetovno »naziranje«. To določa hkrati formo in snov ter ustvarja iz obojega umetnostni organizem, *skupnost formalnih lastnosti tega organizma, kakor se javljajo na obdelani snovi, imenujemo njega stil*.« (CZS XV, XVII.)

Ta stil Iz. Cankar ureja po načelu časovnih in stilnih oznak in sopostavlja v gledanju na svet in v izrazu dva pola: naturalizem in idealizem. Za oba ugotavlja »pogojne stilne napake«. Ker se na Cankarja nanaša predvsem drugi, navajamo za sklep tega prikaza kritičnih obravnav Cankarjevega jezika in sloga odlomek iz obravnavanja idealističnega naziranja in stilnega principa (Prav tam, XVIII):

»Ta umetnost je introspektivna, iz umetnikove notranjosti izhajajoča, iz popolnejšega znanja o stvarih in ne iz njih delnega ter slučajnega videza izvirajoča. Časni in zunanji pojav je malo pomemben in njega prave biti nam ne more pokazati naše kratkotrajno izkustvo; stvari je treba videti v njihovih večnostnih zvezah, v »duhu«, zakaj tam šele imajo svoj pravi nadizkustveni pomen. Zato bodi umetnina izraz tega »višjega reda«. Nič naj se ne zgodi v njej, kar bi bilo po vsakokratnem mnenju nemogoče, toda kar je izkustveno neverjetno, more postati v njej ne le možno, marveč tudi potrebno, če je izraz onega »višjega« reda, ki ga umetnina simbolizira. *Stilna napaka je v taki umetnini sestavina, ki je izkustveno verjetna, a ki ruši oni idejni red, na katerem je delo zgrajeno; videz resnice se mora umakniti »višji« resnici. Zato umetnina ni reprodukcija delne realnosti, marveč aplikacija večne zakonitosti, po kateri se ravna vse, kar je, na realni izrezek iz življenja, iz preurejanja in preustvarjanja realnosti v novo konfiguracijo, ki z vsem svojim sestavom simbolizira v malem veliki red vesoljstva*.« (Podčrtala B. Pogorelec.)

Podobna pojmovna izhodišča, kakor smo jih nakazali ob izbranih komentarjih enega naših prvih teoretikov umetnostnega sloga, Izidorja Cankarja, ponuja danes teorija besedilne

lingvistike,¹ ki nam pomaga iskati smisel besedne umetnosti. Smisla ne iščemo po poti od pomenskih sestavin k celoti, ampak v nasprotni smeri, iz sporočilne celote skušamo prodirati v estetsko koherentnost njenih sestavin. Cankarjevo besedilo razumemo pri tem kot individualno ustvarjalno dejanje.

Zastavljena tema oblike in njenega smisla se nam postavlja tako na več ravneh. Nanjo skušamo odgovoriti znotraj umetnostnega besedila kot posebne vrste sporočanja. Umetnostna oblikovanost besedila je usmerjevalec našega branja, to je iskanja sporočilnega smisla. Oblikovanost je nasledek izbranega ubesedovalnega umetnostnega postopka, ki pripelje bralca do spoznanja smisla. (Kar je seveda glede na bralčeve zunajjezikovne in jezikovne referenčne zmožnosti ob ustvarjalčevem sporočilnem hotenju relativno; tega se je zavedal tudi kritik Fr. Kobal, ki pa je v svojem normativnem postulatju rajši žrtvoval Cankarjevo umetnost, kakor da bi jo poskušal spoznati iz nje same.) Obenem je oblikovanost tudi znamenje umetnostne stvaritve: opozorilo bralcu, da gre za ustvarjeni svet in ne za poročilo o kakem resničnem dogajanju, opozorilo, da je treba umetnikovo sporočilo iskati v globini umetnostne zgradbe in v pomenskem preoblikovanju, ki iz te zgradbe izvira.

Umetnostna zgradba besedila je določljiva iz tematske ureditve in stilistično-slovnične ureditve. Pri tematski ureditvi gre za razvrstitev glavne in stranskih tem, pri drugi za ureditve te razvrstitve v besedilu, ki je povezano in razširjeno za eksplicitnimi in implicitnimi ponovitvami posameznih besed ali besednih pomenov, pa tudi z izpusti in preoblikovanji, in ima na umetnini lasten, prepoznaven način urejeno stilistično podobo. V tem širšem pomenu namenoma ne navajam posebej lastnosti skladenjske in stilistične zgradbe, ker menim, da stilistična zgradba pogojuje skladenjsko. V Cankarjevi prozi je zanj značilna posebna retorika, ki pa se po obliki (zlasti glede na besedišče), pa tudi po sporočilni funkciji pomenljivo razlikuje od retorike 19. stoletja.

Črtica *Za križem* uvaja v zbirko črtic z istim naslovom; izšla je l. 1909, torej v času zrelega, morda že počasi zahajajočega obdobja Cankarjevega simbolizma. Podatki o tem delu sporočajo, da je nastajalo v času Cankarjevega političnega angažmaja ob volitvah leta 1907, da je vsa zbirka ureditve hotenja, napisati večji socialni roman; pa tudi, da je bil prvotni naslov črtice, ki je izšla najprej sama v Rdečem praporu, *Kristusova procesija*. Med obema naslovoma je viden oblikovni in sporočilni premik: prvi naslov z udeležbo imena *Kristus* in z njim povezano biblijsko zgodbo razkriva osnovno biblično besedilo, drugi naslov, *Za križem*, s simbolnim izrazom poudarja umetnikovo nadgraditev biblične besedila z eksplikacijo lastnega razmerja do njegovega sporočila.

Črtica je razdeljena na dva dela. Na uvodni del, ki dovoljuje le zastrto slutnjo smisla umetnostnega sporočila; ta se odstre šele na koncu črtice. Do njega pelje v drugem delu stilizirano besedilo, sestavljeno iz več delov, delni smisel vsake take enote je v razreševanju skepse, ki pa se kaže že v prologu:

Gospod je s trpljenjem svojim svet odrešil. Tako se je izpolnil ukaz, ki je bil od vekomaj.

Preko gore trpljenja drži cesta v večno radost, preko gore smrti drži cesta v življenje. Visoko do neba se je vzdignilo znamenje in vse trudne oči so zastrmele vanj. Ura bridkosti je bila ura spoznanja. Teman je stal križ na Golgati, kajti za njim je plamenela vsa daljava v zarji paradiža.

Upajte, koprneče oči! Ne kapljica plemenite krvi, iz čistega srca izlite, ni kanila brez koristi. Korak, pod križem trepetajoč, je namerjen veselju naproti.

Pride ura, ko bodo pogledale proti nebu zakrvavele oči, ko bo vzkriknilo srce od prevelike bolesti.

»Elohi, Elohi, lama sabaktani!«

Tkrat se bo odprl čas in duri se bodo odprle!

Temeljno pomensko razmerje iskati v prvinah prve povedi: *Gospod /- Kristus/ – odrešitev – svet /- človeštvo/*. To razmerje je pojasnjeno v sklepu drugega dela črtice, v katerem imajo posamezni odlomki dvojno besedilno vrednost: z njimi je najprej sklenjena poprejšnja besedilna enota, isti del besedila pa že uvaja novega:

Šli so in dolga je bila procesija. Vila se je s hriba v hrib, iz doline v dolino. Pod senco te črne procesije, pod senco rdeče halje in svetlih vihrajočih las so čudežno umirala polja, veneli so travniki; doline so se vzdigale, padali so hribi. Bogastvo, iz prokletstva vzkliko, se je vračalo v prokletstvo.

V klanec so šli, zmerom višje; vsa pokrajina je bila pod njimi, jasno razgrnjena kakor na dlani. Pred njimi se je svetila dolga rdeča halja, svetli lasje so goreli v soncu.

»Kam?«

Tujec ni odgovoril.

Obzorje je vse vzplamenelo, kakor pred tretjo uro nad Golgato; vzplamenel je na nebu križ, ki je segal s silnima rokama od izhoda do zahoda.

Tujec je stopil na hrib, nagnil je glavo in zakril obraz: zakaj velika je bila bridkost v njegovem srcu.

»Ne ozrite se v prokletstvo in trohno, vsi vi tisoči in milijoni, ki ste koprneli z menoj! Vsi vi ponižani in užaljeni, vsi vi zasuznjeni in obremenjeni – zdaj, ko je naš dan, pojte hozana in aleluja! Iz bičanja in iz križanja, iz sramote in trpljenja je vzrasel naš dan, do nebes se je povzdignil naš križ – pojte mu hozana in aleluja!«

Šel je pred njimi, visok in lep, v dolgi rdeči halji, in vsi so šli za njim, vsi ponižani in razžaljeni, vsi zasuznjeni in obremenjeni.

Šli so v svetel dan, ko se je zgrnila globoko za njimi nad Sodomo strašna noč; sodbe noč in obsodbe.

Šli so za njim v zmagoslavje in radost; tisti ponižani in teptani so šli za njim, ki jim je rekel:

Božje kraljestvo je v vas!

Biblično besedilo, ki je podlaga črtici, je preoblikovano v smisel besedilnega sporočila o trpljenju, dvomu in odrešitvi in veri v poveličanje. Da gre za Cankarjevo prenovitev biblijskega obrazca, je oblikovno nakazano z opustitvijo narekovajev ob sklepnem navedku, čeprav je v vsej črtici premi govor praviloma s tem ločilom zaznamovan. Sklepna anafora ključne besede tega dela *šli so (za njim)* učinkuje v besedilni organizaciji pred samo sklepno povedjo – citatom iz osnovnega bibličnega teksta – kot opozorilo na končno, odrešujočo idejo, napovedano uvodoma s povedjo *Ura bridkosti je bila ura spoznanja*. Pomenska organizacija besedila se giblje med dvema pomenskimi poloma *dobrega in zla, svetlega in temnega, veselja in trpljenja*, torej pozitivnega in negativnega, ki ustvarjata drugo ob drugem pomensko enoto. Preoblikovanje biblijskih prvin je doseženo še s stilističnimi poudarki retoričnega obdobja, kakor *Gospod je s trpljenjem svojim svet odrešil* v začetni povedi, v figurativni ureditvi sintagme in hiazemski igri korenov pred zadnjimi povedmi: ... *strašna noč; noč sodbe in obsodbe*, v ponavljanju in delnem variiranju ključnih simbolnih zvez, izraženih najprej v nagovoru: *Vsi vi ponižani in užaljeni, vsi vi zasuznjeni in obremenjeni* (...), nato v epifori (...) *in vsi so šli za njim, vsi ponižani in razžaljeni, vsi zasuznjeni in obremenjeni* in nazadnje preoblikovano in v tekst vpeto s povezovalnim zaimkom v figurirani izpostavi zveze, postavljene v središče predzadnje, napovedne povedi: *Šli so za njim v zmagoslavje in radost; tisti ponižani in teptani so šli za njim, ki jim je rekel: Božje kraljestvo je v vas!* V sami zadnji povedi pa spet sopostavljeno ob prvo poved z glede na členitev po aktualnosti spremenjenim besednim redom zadnje povedi, ki se v obrazcu nauka glasi *V vas je božje kraljestvo!* Razlika v funkciji te spremembe je v primerjavi s sporočilno vlogo prve in zadnje povedi: prva nakazuje temo in z retorično figuro v sintagmi *s trpljenjem svojim* opozarja na posebno sporočilo, inverzija v sklepnih povedih ni več klasično retorična, marveč je v skladu s Cankarjevo stilistično inovacijo narejena z izrabo možnosti jezika, da se v remu (jedro) besednoredne enote postavlja tisti del povedi, ki nosi

pomensko težo.¹⁰ To preoblikovanje ne le kaže na smisel besedila, ampak je tudi oblikovno znamenje besedilne pomenske dvojnosti: biblijske podstave in Cankarjeve razpetosti med biblijskim naukom in med lastnim svetnim razumevanjem tega nauka, razumevanjem z eksistencialno razpetostjo med dvomom in upanjem. Smisel tako oblikovanega besedila razbere bralec v skladu s svojimi notranjimi dispozicijami in nazorom, bodisi v duhu podstavnega biblijskega besedila ali v skladu z zastrtimi idejami Cankarjevega in današnjega časa.

Da gre za konstruirano sporočilo in ne za enoravninski posnetek biblijskega besedila, je Cankar nakazal še z drugimi oblikovnimi izrazi: med njimi vzbuja posebno pozornost homonimna raba besede *gospod*. Ta pomeni najprej Kristusa, v zvezi *gospodov dan* (= nedelja) Boga, v povedi »*Mi orjemo in sejemo, gospod žanje, zakaj njegovo je polje!*« gospodarja. Kristus pa mu je tudi *tujec*. Za razumevanje tega pomena nimamo v besedilu nobene druge opore razen ikonografskega opisa, ki nas spominja na naslikane cerkvene podobe:

Gospodov dan je bil; puhtelo je iz razoranih njiv, češnje so cvetele na vrtu in breskve v vinogradu. Na cesti se je prikazal tujec, bos in gologlav; oblečen je bil v rdečo haljo, ki mu je segala do nog; rokavi so bili tako široki, da se je razgalila roka do ramen, kadar je ukazoval oblakom. Svetli lasje so mu padali na rame, nebeška glorijska v soncu; v tla je bil uprt njegov pogled.

Kristus, označen v Cankarjevem besedilu z besedo *tujec*, je nakazan v prologu še s tujim, hebrejskim vzklikom. Da je tujec bog, je v besedilu nakazano s povedjo *kadar je ukazoval oblakom*, ki nakazuje njegovo iracionalnost – ali celo irealnost, in z implicitno besedilno ponovitvijo¹¹ v povedi (*Ozrl se je tujec z dolgim, tihim pogledom po vsem polju . . .*) in *kakor se je ozrl, so usehnile vse bilke* (. . .) Sam ikonografski opis, ki na poseben način izraža, da gre za upodobitev, za predstavo iz nauka in ne za resničnost in ki se v nadaljnjem besedilu preoblikovan ponavlja v več oblikah kot sinonimna ponazoritev neznanega tujca, ki prinaša odrešenje, je seveda izrazilo tega drugega, Cankarjevega besedila, ki prekriva osnovno sporočilo Biblije, ga pomensko preoblikuje in ustvarja novi sporočilni smisel razpetosti med svetlobo in temo.

Potrdilo za to misel ponuja tudi stopenjska ureditev osrednjega besedila, ki bolj neposredno kot prolog in sklep kaže vodilno pomensko os Cankarjeve ubeseditve biblijskega nauka, ki jo poskušam parafrazirati z zvezo *Življenje je pot od trpljenja k odrešenju*. Ta pot je prikazana v petih paralelno zasnovanih, vendar nikakor ne paralelno uresničenih členih. Za njihovo obliko so v skladu s temeljno zasnovano tipični konvencionalna, pretežno biblična metafora, frazeologem, besedne igre (. . . *črn dim se je vil proti nebu; ni se dovol, vračal se je k zemlji, kakor Kajnova daritev* . . .), različne skladenjske figure poleg zlasti v tem delu besedila posebne, individualne metafore.

Pri interpretaciji oblike je treba opozoriti še na tretjo sporočilno raven, ki ima po mojem mnenju povezovalno vlogo med obema besediloma, biblijskim in Cankarjevim: na ravni simbolov, ki so prav tako dvojni, splošni in posebni, Cankarjevi. Simbolna pomenska ravnina kot tretja besedilna ravnina soustvarja pomene neeksplicirane odmaknjenosti bivanjskih vrednot, ki jih Cankar iz biblijskega izročila in iz lastnega nazora usmerja v spoznanje upanja in zaupanja.

Črtica je vidno označena kot dvodelna, s splošnim prologom in jedrnim delom, ki je spet sestavljen iz dveh, med seboj besedilno sicer povezanih, a vendar slogovno in tematsko

¹⁰ Jože Toporišič, *Nova slovenska skladnja*. Ljubljana. 1982. Petr Shall, Eva Hajičova, Eva Buránová. *Aktualni členeni věty v češtině*. Praha. 1980. ČSAV.

¹¹ Klaus Brinker, *Linguistische Textanalyse*. Berlin. E. Schmidt. 1985.

različnih delov. Zadnji del namreč pomeni odgovor na prolog tako v izbiri in razvrstitvi tematike kakor v njeni oblikovanosti, čeprav na prvi pogled kakor da logično nadaljuje jedrni del (prim. str. 139). Takšna dvakratna razčlemba besedila, vidna in notranja, je nasledek omenjenega podstavnega razločka med obema deloma besedila, ki izvira iz stopnje biblijske prvine v besedilni podstavi. Toda čeprav je ta skupna obema deloma besedila, pomeni besedilo prologa Cankarjevo reinterpretacijo biblijske ideje trpljenja in odrešenja, v drugem delu pa je opazno prevladovanje Cankarjevega (nad)besedila, ki soustvarja s svojimi pomenskimi in oblikovnimi prvini smisel cele črtice. V tem delu so v oblikovni podstavi besedilnega jedra pripovedni vzorci legende, v epilogu pa prvine slavnih besedil (ode ali celo psalma), medtem ko se podstavno besedilo zlasti v tem delu nanaša na različne biblijske motive. Biblijska besedilna podstava je izražena z znanimi stilemi biblijskega jezika,¹² med nje spadajo predvsem izrazila govorne naracije, kakor so navezovalni izrazi (zlasti veznik *in*) na začetku nekaterih odstavkov in povedi, slovesen, upočasnjem ritem s polisindetoni¹³ in ponovitvami delov besedila, glagoli rekanja (*je rekel, je vprašal*) in izbrano privzdignjeno besedišče. Prekrivno »Cankarjevo« sporočilo je oblikovano z načinom razvrstitve tematskih prvin in s posebnim sistemom besedilnega »lepljenja« s ponovljenimi različicami posameznih besed in delov besedila.

Na vsebinsko-pomenskem planu gre za povezavo dveh sklepnih delov, prologa in sklepa zadnjega dela (str. 138). V prologu je poudarjena biblijska misel o trpljenju, rešitev je nakazana zgolj kot smer in morda smisel trpljenja; v tem sklopu je izpostavljen, seveda v skrajno zastrti obliki, s hebrejskim citatom Kristusovega vzklika na križu (po Bibliji), človekov dvom nad smiselnostjo trpljenja. Je to Cankarjev dvom? Edino jezikovno znamenje, ki upravičuje tako interpretacijo, je v izbiri teme in v mestu njene postavitve v besedilo. Kot oblikovna smernika za prepoznavanje besedilnega smisla sta obe navedeni besednoredni posebnosti v začetni in končni povedi (*s trpljenjem svojim* in *Božje kraljestvo je v vas*); prvi retorični stilemi nas usmerja k iskanju sporočilnega smisla v konvenciji nauka, medtem ko je z besednorednim postopkom prenovljeno besedilo zadnje povedi mogoče razumeti tudi v nekakšnem »reformacijsko-renesančnem« smislu kot znamenje obračanja se od »božjega« k »človeškemu«. Učinek obeh omenjenih oblikovnih lastnosti torej nikakor ni zgolj slogovno krasilen (tudi ne slogovno opazen), ampak predvsem pomensko razločevalen.

Delitev besedila na dva ločena dela in prav taka notranja delitev drugega dela temelji na osnovnem oblikovalskem načelu, ki postavlja skupaj po dve prvini: najprej v delitvi tematike, v izrabi vzporednih (paralelnih) besedilnih enot ali v učinkovanju z nasprotji, pa tudi v stilemih tako imenovane dvojne formule.¹⁴ Nanj je bilo že opozorjeno ob predstavitvi nekaterih oblikovnih posebnosti (prim. str. 139), ker pa se izraža na vseh oblikovnih ravneh, ga prikazujemo še nekoliko nadrobneje. Ob to načelo postavljam še drugo, ki se pojavlja ob prvem: načelo trojnosti.¹⁵ Tako v razvrstitvi besedilnih enot (povedi) kakor delov povedi Cankar največkrat ti dve načeli povezuje. S tem se izogiba učinkom stroge simetrije, pa tudi monotonosti, ki bi utegnili nastati iz dosledne izrabe le enega načela. Oba postopka imam za prenovitev zgodovinskega retoričnega oblikovalskega načina; s takim oblikovanjem besedila je Cankar dosegel posebne vrste ornamentiranost¹⁶ in s tem značilni ritmični učinek.

¹² Joža Mahnič, *Slog in ritem Cankarjeve proze*. JiS. 1956–57. Venceslav Bele, *Cankar in biblija*. Čas. 1909.

¹³ Prim. v op. 2a navedeno delo.

¹⁴ H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München. Max Hueber. 1973.

¹⁵ Prim. op. 13.

¹⁶ in 17 Prim. 2b in 2c. Dušan Pirjevec, *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana. CZ. 1964.

Obe načeli sta uporabljeni najprej v prologu; tu najdemo tele dvojne prvine: besedilo prologa je najprej razdeljeno na po dva odstavčna dela. Nadalje sta prvi in drugi odstavek zgrajena iz pretežno dvostavčno zloženih povedi, izjemi sta le prva poved prvega odstavka *Gospod je s trpljenjem svojim svet odrešil* in osrednja poved drugega odstavka *Ura bridkosti je bila ura spoznanja*. Obe povedi imamo spričo glagolnikov v njih lahko za jezikovne zgotovitve z nominalizacijo prvotno podstavnih odvisnikov. Od dvostavnih povedi je v prvi formalni osebek pasivnega stavka razširjen z oziralnim (prilastkovim) odvisnikom *Tako se je izpolnil ukaz, ki je bil od vekomaj*. Drugi odstavek prologa se začneja s po dveh ma ne le vzporednima, asindetično povezanimi, ampak tudi izrazno razen na dveh ključnih mestih identičnima povedma: *Preko gore trpljenja drži cesta v večno radost, preko gore smrti drži cesta v življenje*. Tej splošni ugotovitvi sledi drugi del, ki opisuje svetopi-semški »dogodek«: ta del je sestavljen iz treh povedi, od teh dve dvostavčni oklepata navedeno enostavčno poved. Prvo od teh povedi sestavlja vezalno priredje, dodatno je ornamentirana s hiazemsko figuro iz formalnih osebkov: *Visoko do neba se je vzdignilo znamenje in vse trudne oči so zastrmele nanj*. Vmesna enostavčna poved oblikovno in pomensko povezuje prvo in drugo dvostavčno: *Ura bridkosti je bila ura spoznanja* in dodatno opozarja na smiselno glavno dvostavčno poved tega odstavka, zadnjo, ki je še enkrat poudarjena z umestitvijo na sam konec odstavka. Ta poved je formalno zgrajena kot pojasnjevalno priredje, po pomenu pa je le opazna različica vezalnega: *Teman je stal križ na Golgati, kajti za njim je plamenela vsa daljava v zarji paradiža*. Veznik *kajti* ima tu vendarle večjo vlogo od zgolj sinonimne različice vezalnega *in*: poudarja namreč osrednje nasprotje v biblični ideji, simbolizirani s križem na Golgoti na eni strani in z zarjo paradiža na drugi in s tem nanj opozarja: *Teman je stal križ na Golgati, kajti za njim je plamenela vsa daljava v zarji paradiža*. Shematsko je mogoče prikazano zgradbo obeh odstavkov takole ponazoriti: 1. odstavek prologa: S – Ss; 2. odstavek prologa: S/S – S/in S – S – S/kajti S. V tej predstavitvi se vidno kaže dvojnostna delitev besedila, ki pa ni simetrična; znotraj te delitve se načelo dvojnosti kaže tudi pri tako imenovanih drobnih oblikah, to je posebej oblikovanih besednih zvezah, sestavljenih bodisi pomensko s povezavo zatrevane in zanikane prvine ali z zapovrstnim urejenim širjenjem besedila z implicitnimi ponovitvami izrazov, družljivih spričo ontološko pogojene kontigvitete (*Otrok . . . Njegov drobn obraz se ni smejal prej nikoli, zdaj se je smejal; njegove plahe oči se niso svetile prej nikoli, zdaj so se svetile*).¹⁷

Vse tri navedene povedi z dvojno stavčno zgradbo so povezane še z različicami besedno-rednih inverzij: (. .) *drži cesta* (ponovljeno dvakrat) – *Teman je stal križ na Golgati, kajti za njim je plamenela vsa daljava v zarji paradiža*. Inverzije imajo poleg učinka na izraznem planu pomemben delež tudi v hierarhični razvrstitvi besednih pomenov. V zadnji omogoča zamenjava običajnega reda stavčni poudarek obema besedama v zamenjanih položajih (*teman, križ*).¹⁸ Opazna ureditev pomenov je tudi v prvi povedi drugega odstavka zaradi dobesedne ponovitve formalnih sintagmatskih jeder in urejenega nasprotja oziroma sinonimnega stopnjevanja med prilastki (*preko gore trpljenja – cesta v večno radost, preko gore smrti – cesta v življenje*). Taka pomenska urejenost nas usmerja tudi pri pomenski konotaciji besede *gora*, ki jo lahko razumemo kot količinski izraz z oslajenim prvotnim pomenom ali v metaforični razvidnosti prvega pomena, ki ima seveda veliko večji sporočilni učinek.

Drugi del prologa je urejen na videz bolj razgibano. Pokaže se, da je zgradba v nekakšnem nasprotju do prvega dela. Besedilo je po zunanji obliki razdeljeno na štiri odstavke, ker pa tvorita drugi in tretji odstavek smiselno celoto, lahko govorimo o dveh delih in zaključku.

¹⁸ Prim. 2a.

Miselni in vsebinski preobrat do prvega dela je napovedan z nagovorom, apostrofo *Upajte, koprneče oči!* Naslovnik nagovora je označen z eksplicirano, vendar v prilastkovem delu prenovljeno ponovitvijo¹⁹ metonimije iz prvega dela prologa: tam v pripovedi *vse trudne oči so zastrmele nanj*, tu *koprneče oči*; metonimija je tretjič prenovljena v zadnjem delu prologa v povedi (. . .) *ko bodo pogledale proti nebu zakrvavele oči*. Apostrofa ima glede na naštete prenovitve v besedilu osrednji položaj in uvaja podobno kot začetni dve povedi prvega dela v besedilo ponovno pozitivno prvino upanja, ki je sestavni del biblijskega sporočila. V celotnem besedilu ima ta del osrednji položaj. Obe povedi, ki skupaj z apostrofo sestavljata drugi odstavek prologa, se na prvi pogled po pomenu razlikujeta, imata pa povsem vzporedni zgradbi z apozicijskim deležniškim stavkom za besedo ali besedno zvezo v osebkku: *Ne kapljica plemenite krvi, iz čistega srca izlīte, ni kanila brez koristi in Korak, pod križem trepetajoč, je narejen veselju naproti*. Tudi druga enota tega dela prologa ima sprva podobno zasnovo kot prva, le da stavčne enote niso samostojne, ampak sestavljajo zloženo poved iz uvodnega glavnega stavka *Pride ura* in dveh s časovnim veznikom *ko* uvedenih in asindetično povezanih časovnih odvisnikov: *ko bodo pogledale proti nebu zakrvavele oči, ko bo vzkriknilo srce od prevelike bolesi*. Druga poved *bo vzkriknilo srce od prevelike bolesi* je ob navedeni Cankarjevi zunanji ureditvi posredni napovedni stavek, ki uvaja s svojimi pomeni biblijski Kristusov vzklík na križu »*Elohi, Elohi, lama sabaktani!*« (= Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil!).

Prolog je sklenjen z dvostavčno parafrazo biblijskega sporočila: *Takrat se bo dopolnil čas in duri se bodo odprle!* Ob tem moram opozoriti na tista mesta, ki že jezikovno nakazujejo nekaj neizrekljivega, tudi nedoločnega, čutom nedosežnega. Izrazila za to so različna. Od deagentne pasivne zveze, ki omogoča zamolčati »ukazovalca»: *Tako se je izpolnil ukaz, ki je bil od vekomaj*, do metonimičnih zvez, ki jih je mogoče razlagati iz besedila ali osamosvojeno (*koprneče oči – zakrvavele oči – srce*) pa vse do nepopolne aktualizacije besede *duri* v sklepni povedi. Ta je dana v podstavnem biblijskem besedilu, v prologu pa je izražena v samem osredju besedila, v sklepu prvega dela v zvezi v zarji *paradiža*; bralec lahko njen pomen dojema iz biblijske referenčnosti, pa tudi iz natančnega razbiranja oblike. Neekspliciranost vseh pomenov na pričakovanem mestu stopnjuje občutje iracionalnega, tudi skrivnostnega, mističnega, in čeprav je verjetno tudi na drugih mestih aktualizacija na podoben način zakodirana, kakor je to razvidno iz obravnavanega primera, je tak oblikovalni način odlična prвина Cankarjevega sporočilnega hotenja, zabisati ostre robove z jezikovnimi sredstvi ustvarjene resničnosti. V pomenski organizaciji prologa imajo poseben pomen tudi razmerja med glagolskimi oblikami: dovršni glagoli v pretekliku, ki praviloma ne izražajo časovne opredelitve, ampak pomenijo nasledek, rezultat dejanja (npr. *je svet odrešil – svet je odrešen*), kar je razvidno iz sinonimne uporabe deagentne in pasivne oblike (*se je izpolnil ukaz – korak je namerjen*), se srečujejo z neaktualnim sedanjikom (*drži cesta*) in s skupino glagolov v pomenu prihodnjega časa (dovršni sedanjik, ki pomeni prihodnji čas: *pride ura*, dovršni prihodnji, *bodo pogledale . . . oči, bo vzkriknilo srce*, dovršni prihodnjik v pomenu napovedi glagolskega rezultata: *se bo dopolnil čas in duri se bodo odprle*). Skupnega pomena časovne neaktualnosti²⁰ ne morejo spremeniti niti pretekli dovršniki in nedovršniki v drugem delu obeh delov prologa, ki opisujejo apokaliptično sceno na Golgoti (*se je vzdignilo znamenje – oči so zastrmele nanj – je bila ura spoznanja – teman je stal križ – za njim je plamenela daljava* itd.). – Oblikovna zgradba je dopolnjena še z novo, nepričakovano in zato opazno zvezo: *vse . . . oči so zastrmele nanj*. Kakor glagol str-

¹⁹ Prim. v op. 11 navedeno delo. Breda Pogorelec, *Okvirna tipologija metafore v slovenski prozi 20. stoletja*. XX. SSJLK. Ljubljana 1986.

²⁰ *Gramatyka współczesnego języka polskiego. Składnia*. Warszawa. PWN. 1984.

meti je tudi za glagol *zastrmeti se* slovarsko navedena le vezava v *koga/kaj*, medtem ko je vezava na *koga* lastna predvsem glagolu *pogledati na koga/kaj* – *zreti na koga/kaj*. Našteti zgledi kažejo, kako nas ne le oblikovne prvine, ampak tudi njihova razmerja v besedilu in predvsem vsa besedilna organizacija peljejo k Cankarjevi misli. Skupna lastnost te organizacije je v izkoristku vseh pomenskih in oblikovnih lastnosti jezika za uresničitev sporočilnega hotenja. Podobno zgrajen je tudi epilog. Toda ker se kot del Cankarjevega besedila veže na osrednji motiv »hoje za Kristusom«, bodo nekatere opazne prvine te organizacije nakazane za delno razčlenbo osrednjega dela besedila.

Ta je sestavljen iz niza povezanih scen srečanja skrivnostnega *tujca* – *Kristusa* (prim. str. 140) s *ponižanimi in razžaljenimi* predstavniki človeštva. Statičnost teh scen je besedilno oblikovno razgibana z dialogi, v katerih je *Kristus* – *tujec* stalnica, spremenljivka pa v vsaki sceni drugi predstavnik človeškega rodu (v prvi sceni metonimično v ednini kot posameznik – *otrok*, v preostalih scenah v množini množice, ki je v epilogu povzeta s ponovljenimi sekvencami deloma vsaj v enem členu prenovljenih posamestvaljenih pridevnikov (*ponižani in užaljeni, ponižani in razžaljeni* itd.). Podobna zgradba posameznih scen in bolj ali manj eksplicitno ponavljanje nosilnih izrazov ali oblik poudarja statičnost, ta pa je spet zakrita z neposrednim dinamičnim pomenom glagola *iti* in izpeljank. Oblike glagola *iti* so po večini v preteklem času in zlasti ob sestavljenki *priiti / prišel je, prišli so* pomenijo mestoma bivanjsko stanje kot nasledek dejanja. Spričo take oblikovanosti v besedilu od pomske do izraznih ravnin raste notranja napetost med statično in dinamično prvino, vendar tako, da na koncu vendar prevlada statično nad dinamičnim, a le zato, da je poudarjena osnovna zumajčasovnost sporočila.

Oblike glagolov *iti* so v besedilu takole razvrščene: 1. *Prišel mu je (= Kristusu tujcu) nasproti otrok. – (Odloži butaro in) pojdi z menoj! – (Otrok) (...) je šel za njim. – In sta šla dalje. //2. Prišla jima je nasproti dolga vrsta ljudi. – (Odložite cule) in pojdite za menoj! – (...) in so šli za njim. //3. Prišli so v vas (...) – (»Odložite molke!« je rekel tujec. »Tudi svete podobe obrnite in žegnančke izpraznite in pojdite z menoj!«) (...) in so šli za njim. //4. Pa so prišli do velike črne hiše s črnimi okni (...) (Odprla so se ogromna vrata;) in prišli so iz temne veže in od vseh steza in potov in kolovozov; ... in so šli za njim. (»Kam?« so vprašala usta. Srce je slutilo, kam. Tujec je šel pred njimi ...) //5. Šli so in prišli v kraj, (ki ga Bog ni blagoslovil). (...) In iz koč so prišli ljudje. (...) in šli so za njim. – // Šli so za njim in dolga je bila procesija. – Ta poved uvaja zadnji odstavek pete scene, ki je obenem tudi uvod v sklepni del besedila (besedilo prim. na str. 139). Tudi v tem delu je glagol *iti / šel* glavni ponovljeni leksem in s tem tudi eden glavnih izraženih povezovalcev besedila. Vendar je v tem delu razvrstitev drugačna. Glavno znamenje te drugačnosti je štirikratni anaforični položaj tega glagola v besedilu, od začetnega *Šli so in dolga je bila procesija*, do treh zapovrstnih začetnih ponovitev pred samim sklepom črtice: *Šel je pred njimi, visok in lep, v dolgi rdeči halji, in vsi so šli za njim, vsi ponižani in razžaljeni, vsi zasužnjeni in obremenjeni. – Šli so v svetel dan, ko se je zgrnila globoko za njimi nad Sodomo strašna noč; noč sodbe in obsodbe. – Šli so za njim v zmagoslavje in radost; tisti ponižani in teptani so šli za njim (...).**

Ponovitev osnovnega glagola ni edina v besedilu. Strnjenost besedila in stilizacija sta doseženi s ponovitvami tako zgradbe kakor posameznih izrazov, pomenov in predvsem obrazcev, pa tudi samih delov besedila. Tako je druga besedilna stalnica *Kristus tujec* ob razvijanju besedila ponavljana v različnih zvezah: *Na cesti se je prikazal tujec (...)* *Tujec se je nagnil k njemu (= otrok) in ga je pobožal po licu. – in se je ozrl tujec po polju, bogato cvetočem, in je vprašal otroka. (...)* – »Kam, ljudje božji?« *je vprašal tujec. – Tujec se je ozrl*

nanje, pogledal je vse po vrsti (...) – »Odložite cule in pojdite z menoj!« je rekel tujec. – »Odložite molke!« je rekel tujec. (...) – Pogledal je tujec in hiša je vztrepetala. – Tujec je šel pred njimi v dolgi rdeči halji (...) – »Čegav je ta kraj?« je vprašal tujec. – Ozrl se je tujec, na levo je pogledal z žalostnimi očmi in na desno (...) – »Odkod, ljudje božji?« je vprašal tujec. – Tujec jih je pogledal, nagnil je glavo (...) //»Kam?« Tujec ni odgovoril. – Tujec pa je stopil na hrib, nagnil je glavo in je zakril obraz (...) Zadnji dve ponovitvi sta iz sklepnega dela; v jedrnem delu ponavlja ob izrazu *tujec* pri napovedih premege govora izmenjaje glagola je vprašal, je rekel, kar spominja na biblijsko podstavo, besedilno pomembne pa so tudi zveze z glagoloma *ozreti se*, *pogledati*. – V tej zvezi je zanimiva tudi perspektiva povedi: pričakovali bi, da bi bila beseda *tujec* v ponovitvah postavljena v témo, vendar je pri inverziji premege govora nekajkrat na zadnjem mestu, poseben oblikovno-pomenski obrat pa je v besedilu večkrat dosežen z besednoredno prestavitvijo: pri zvezah *Tujec se je ozrl* ali *Tujec je pogledal*, ki se ponavljajo večkrat na začetku odstavka, pomeni inverzija opozorilo na zasuk v tematskem pogledu, obenem pa preprečuje morebitno enoličnost dobesednih ponovitev in omogoča ponekod desno razširjenje besedila ob besedi *tujec*. V besedilu so te povedi razvrščene v temle zapovrstju: *In se je ozrl tujec po polju, bogato cvetočem (...)* – *Ozrl se je tujec z dolgim, tihim pogledom po vsem polju (...)* – *Tujec se je ozrl nanje, pogledal je vse po vrsti; (...)* – *Pogledal je tujec in hiša je vztrepetala. – Ozrl se je tujec, na levo je pogledal z žalostnimi očmi in na desno; (...)* – *Tujec jih je pogledal, nagnil je glavo in šli so za njim.* Glagola *ozreti se* in *pogledati* sta uporabljena sopomensko, vendar ne več v smislu nekdanje retorične dvojne formule, kakor je v primerih z *dolgim, tihim pogledom* ali (*Prišli so v vas*) *tako temno in žalostno, (...)* ali v *prokletstvo in trohnobo – vi tisoči in milijoni – vi zaslužnjeni in obremenjeni*; Cankarjeva prenovljena figura ima v besedilu različne učinke, sestavljena je največkrat tako, da so po možnosti vsi členi zveze poudarjeni, kar deluje tako na pomenski kakor na izrazni ravni (ritem): (... *tujec*) **na levo je pogledal z žalostnimi očmi in na desno** ali s polisindetonom (...) **in prišli so iz temne veže in od vseh steza in potov in kolovozov: trudni so bili in črni in žalostni**, obenem pa taka ureditev spodbuja nadaljnje razvijanje besedila.

V besedilu je več vrst ponovitev; poleg navedenih ponovitev iste besede je za slogovni učinek opazno zlasti ponavljanje glagolov, na primer figurirano v navedeni nasprotni zvezi trdilnega in nikalnega *Njegov drobni obraz se ni smejal prej nikoli, zdaj se je smejal; (...)* ali v različnih zvezah, tudi stopnjevano v preimenovanjih, kakor »*Tisti domujejo v tej hiši, ki nimajo ne doma, ne zemlje, ne domovine. Njih delo domuje tam – sami domujejo v bridkosti!*« Druga vrsta ponovitev je izpeljana iz sopomenskih zvez; pomen zveze v *tla je bil uprt njegov pogled* je na drugem mestu izražen tudi glagolsko: *so gledali v tla*. Čeprav je intencija samostalnika drugačna od glagolske, se leksem *pogled* z različnimi prilastki pojavlja bodisi kot sopomenska različica glagolov *gledati*: *pogledati*, *ozreti se*: *Ozrl se je (...)* z *dolgim, tihim pogledom (...)*; v *njegovem pogledu pa je bila bridkost – Tujec se je ozrl nanje, pogledal je vse po vrsti; in kakor so občutili njegov pogled (...)* ali kot člen povezanah izrazov skupine *oseba (človek, otrok ...)* – *obraz – oči – pogled, usta – srce*, ki z različnimi vrstami pomenske kontigvitete učinkujejo kot skrite ponovitve. – Med obema vrstama ponovitev, izraženimi in skritimi (eksplicitnimi in implicitnimi) so posredne sopenmenke, kakor v zgledu: *Dolga procesija je bila, dolgo so romali*, ki predstavlja figuro, sestavljeno iz dveh ponovitev, ponovitve istega leksema v prilastku in prislovu in sopomenske prenovitve v jedru zvez. Sama beseda *procesija* je sopomenska ponovitev besede *vrsta* v zvezi *Prišla jima je nasproti dolga vrsta ljudi* in se v nadaljnjem besedilu v preoblikovani podobi še enkrat ponovi: *Šli so in dolga je bila procesija*. V tem zadnjem delu je inverzija izhodišče za razširitev besedila v desno: *Vila se je s hriba v hrib, iz doline v dolino. Pod senco te črne procesije (...)*

Spet drugačno vrsto ponovitev predstavljajo ponovitve z obnovitvijo delov besedila. *Kristus tujec* je v črtici opisan ikonografsko (prim. str. 140). Deli tega opisa se ponavljajo kot besedilni ustrezniki sopomenske ponovitve besede *tujec*, vendar preoblikovani vsakokrat s posebno besedilno intencijo. Iz besedila se ponavljajo tele zveze: *tujec* (. . .); *oblečen je bil v rdečo haljo, ki mu je segala do nog* (. . .), *roka . . . kadar je ukazoval oblakom. Svetli lasje so mu padali na rame, nebeška glorijska v soncu*. V besedilu se pojavljajo v peti sceni osrednjega dela črtice, ki napoveduje epilog, in v epilogu. Ta del besedila se takole glasi: (. . .) *in so šli za njim. »Kam?« so vprašala usta. Srce je slutilo, kam. Tujec je šel pred njimi v dolgi rdeči halji, njegovi svetli lasje so vihrali v vetru*. Obe ponovitvi v epilogu sta preoblikovani metonimično in deloma tudi skladijsko: *Pod senco te črne procesije, pod senco rdeče halje in svetlih vihrajočih las so čudežno umirala polja in V klanec* (beseda je v Cankarjevi prozi znani simbolni izraz za trpljenje) *so šli* (. . .) *Pred njimi se je svetila dolga rdeča halja, svetli lasje so goreli v soncu*.

V povedi *svetli lasje so goreli v soncu* je glagol *so goreli* uporabljen sopomensko ob glagolu *se je svetila*, beseda je tudi ponovitev istega leksema v zvezi *oči so gorele*, na obeh mestih je z njima ustvarjeno iz besedilnega postopka preimenovanje; taka preimenovanja, ki so v tem besedilu malodane običajna sestavina ubesedovalnega postopka, so bodisi metonimična, pogoste pa so tudi pomenske zamenjave s poosebljenjem, ki spada v metaforiko: *Prišli so v vas, tako temno in žalostno, kakor da jo je bil Bog sam zapustil. Lesene bajte, s slamo krite, so visele ob klancih, strmele na procesijo s trudnimi očmi*. Pomensko zvezo med besedama *vas in bajte* je mogoče pojasniti kot kontigviteto iz kulturne izkušnje, vendar zlasti glagol (*so*) *strmele* kaže na metaforični pomen. Ta je lahko dosežen tudi v posebnem skladijskem postopku, ki omogoča s preoblikovanjem spremembo pomenskih intencij; zgled za to je zveza (. . .) *radost je zardela v njih obrazih s kavzatorjem v položaju agensa*, kar kaže smer preoblikovanja od podstavne zveze *njih obrazi so (bili) zardeli od radosti*. Nova zveza je figurirana tudi izrazno.

Posebna vrsta besedilnih ponovitev so ponovljene skladijske oblike; od teh so najbolj opazni pristavki, bodisi iz polstavkov (*Ne kapljica plemenite krvi, iz čistega srca izlita, ni kanila brez koristi – po polju, bogato cvetočem*) ali iz prestavljenega levega prilastka (*tujec, bos in gologlav; – otrok, mladoleten, v cunje oblečen: – v vas, tako temno in žalostno, (. . .) – (. . .) ljudje, tihi in upognjeni (. . .) – koče, plaho skrite pod skalami – bogastvo, iz prokletstva vzkliko*). Te oblikovne ponovitve stare retorične figure učinkujejo zaradi svoje številnosti kot eden glavnih slogovnih postopkov in soustvarjajo vtis privzdignjenosti. – Zanimive so prenovljene ponovitve frazeologemov. Načelo sopomenske ponovitve je v besedilnem razmerju zvez *Prišli so v vas, tako temno in žalostno, kakor da jo je bil Bog sam zapustil, in šli so in prišli v kraj, ki ga Bog ni blagoslovil*, načelo pomenske razvidnosti frazeoloških sestavin pa v sopostavitvi zvez »*Črno zlato*« (= premog) *kopljemo pod zemljo; črno zlato za gospoda, črn kamen zase!*«²¹ Pri tem je beseda *kamen* navezana na simbolno vrednost besed *polje in kamen*, prav tako simbolni pomen pa ima tudi beseda *črn* (*črni molki, trudni so bili in črni in žalostni, počrnela je dolina*) kot oznaka za barvo in osamosvojenost; v besedilu je njej nasproti beseda *rdeč* v opisu Kristusovega oblačila kot kažipotja v odrešitev.

Okvir naštetih ubeseditvenih postopkov je seveda odvisen od razvrstitve tematike in od oblikovanja besedila. V jedrnem delu je ta tematika razvrščena za nedoločno časovno umestitvijo dogajanja na neko nedeljo (*Gospodov dan*) neke spomladi (*češnje so cvetele*) in vzpostavitevijo *Kristusa tujca* kot prvega akterja. Za tem pripovednim okvirom so razvršče-

²¹ Prim. tudi Erika Kržišnik-Kolšek, *Frazeologija v moderni*: magistrska naloga. Ljubljana 1988.

ne skrajno stilizirane scene, od katerih imata prva in zadnja, peta, isto okvirno besedilno zgradbo. V prvi je tematika razvrščena na dve sceni, prvo, krajšo in ključno po zasnovi, vsebini in oblikovanosti, in drugo, daljšo. Prvo uvaja krajše pripovedno besedilo, v katerem so osnovni podatki o drugem akterju (*otrok*); iz njih razvije kratek, z napovedjo pretrgan in stiliziran posnetek dialoga; druga je zgrajena iz treh delov: pripoved na začetku in koncu je spet pretrgana z dialogom, ki opisuje pot spoznanja, ki je podlaga za kazen, sporočeno v sklepnem pripovednem delu scene. Notranje tri scene so zgrajene podobno, različice so pogojene s tematskimi prvini, ki vstopajo v besedilo (zlasti umestitev delov množice kot tretjega akterja). – Epilog se po razvrstitvi teme pomenljivo razlikuje od dogajalnega dela in je zgrajen iz stopnjevanja motivov »hoje za Kristusom«, pretrganega z daljšim in končnim kratkim nagovorom na množico in morda posameznika v njej.

Razčlemba, ki je komaj nakazala nekatere glavne prvine ubeseditvenega postopka, je pokazala enega izmed načinov, kako se je smislu tako oblikovanih umetnostnih sporočil mogoče približati z razbiranjem umetnostnobesedilne oblike, pa tudi, da je razumevanje in doživljanje takega besedila brez upoštevanja oblike okrnjeno.

Summary

UDC 886.3 Cankar I. 7 Za križem .08
UDC 808.63:82.081»18/19«

THE ROLE OF FORM IN THE UNDERSTANDING OF SENSE IN CANKAR'S PROSE

The study attempts to answer the question of the role of form of the (artistic) text in its understanding and reception. The analysis of Cankar's sketch *Za križem* (*Following the Cross*) that is carried out with the help of the theory of text linguistics and synchronal and diachronal linguistics points to the fact that the chosen form directs the understanding of the communicated sense. The analytic procedure furthermore tries to ascertain the (aesthetic) coherence of the elements of the text as a whole.

Cankar's text was chosen in order to confirm the thesis that the text form must be taken into account when searching for its sense as the realization of the writer's intention, not only because of the visible forms of his texts (this is characteristic of literature before and after Cankar in a known concordance with the customs of the time and personal poetic expression), but especially because of the fact that form represents the paramount element of Cankar's artistic message. The reader's disregard of this fact results in the inaccessibility of the text.

The second reason for choosing Cankar's text was the change that emerged during the period of the Modern in Slovene art poetics. It ended the conflict between the two leading style principles of the 19th century (in germ present already towards the end of the 18th century): the artificiality and universality of rhetorical modelling conditioned by cultural tradition and on the other hand the »natural« and »simple« direct expression as it is known from the so-called folk creativity. The first of the mentioned trends in the 19th century with great originality made use of the literary modes known from previous periods of style (from Gothic art, the Renaissance till Baroque) for new art programmes, while the second one represented the contrary possibility. The role of text form changed with the emergence of the Modern. The text is still modelled, however, it is expanded by an additional, new role. The text modelling is no longer merely the sign of aestheticism, the decoration of text in terms of Aristotelian contrast between the elevated and the commonplace, trivial, but the sign of sense message. The change occurred also in the forms of modelling: the elements of form are as a rule in contrast to previous procedures made into rules (word order, word-formation, etc.), taking into account the structure of the living, written and spoken (literary) language.

FUNTKOV LIBRETO TEHARSKI PLEMIČI

Osemdeseta leta prejšnjega stoletja kljub politiki življenja iz rok v usta predstavljajo zlato ero cesarske Avstrije pod vladno grofa Taaffeja, podprto s parlamentarnim »železnim obročem« Slovanov in konservativcev. Pomenijo tudi nezadržni in vsestranski razvoj slovenskega naroda: Kranjska postane od vlade priznana za slovensko deželo – prvič in zadnjič postane celo njen predsednik, torej zastopnik vlade v kronovini, Slovenec, Andrej baron Winkler –, tudi na Goriškem, Štajerskem, v Trstu in v Istri Slovenci vidno napredujejo. Po dobi velikih evforij (1848. leto, čitalnice, 1867. leto z volilnim triumfom, nato tabori), ko so vse narodne sile zbrane v politično afirmacijo enega in nedeljivega slovenskega naroda in so vse dejavnosti narodnih mož in žena usmerjene v to misel eno, pride čas majhnih korakov brez spektakularnih dosežkov. Toda to je čas za prihodnost, v katerem se slovensko življenje razvije po modernih evropskih standardih in predstavah: brez hrupa jih vse bolj priznava za samoumevne (najprej seveda v njih podeželskih različicah, nato ob prelomu stoletij tudi že v vrhunskih prapodobah). Preprosto povedano: slovenstvo preneha biti poklic, saj zavzema vse širši prostor, ki ga še tako vsestranski človek ne more več obvladovati sam. Slovenski narod postane novodoben sistem in v začetku devetdesetih let slovenski izkušnji ni več nedosegljiv pravzaprav noben položaj modernega življenja: v Gosposki zbornici na Dunaju sedi Franc Miklošič, strmo vzpenjajočo se kariero začel Ivan Žolger, ki bo pozneje, v letih groze in strahot prve svetovne vojne, postal prvi Slovenec državni minister; rojeni so že prihodnji knezje duha, ki zavladajo slovenskemu duhovnemu obnebjū ob koncu stoletja (četverica literarne in slikarske moderne, trojica arhitektov itd., itd.) . . . Dr. Šušteršič že postaja eden najznamenitejših politikov stare Avstrije, najprej sicer kot razvpiti prekupčevalec dr. Žlindra, nato pa kmalu tudi kot vodja najmočnejše parlamentarne skupine, Slovanske jednote, in Oskar grof Christalnigg še vedno predstavlja starodavno slovensko plemstvo . . . Oblike slovenskega življenja so vse zapletenejše: medtem ko so bili poprej vrhunski ustvarjalci osamljeni, imajo sedaj za seboj narodno občestvo, ki jih seveda ne razume docela, toda vsaj približno sluti, kaj v njih in z njimi ima. Vse manj je usod, kakršna je bila ona Jožefa Stefana, ki ga je eden najbolj netolerantnih ljudi na Slovenskem, Levstik, brezumno izgnal iz slovenskega slovstva in za dokaj časa tudi iz slovenskih obzorij – slovenski nobelovec Fritz Pregl kljub težavam z materinščino pomenljivo zapusti svoje aparature ljubljanski univerzi in celo povsem praktično usmerjeni self-made-man Puh, eden največjih avstrijskih gospodarskih čarovnikov, sledi s svojim nezametovanjem slovenščine zgledu precej ekscentrične »njegove gorjanske ekscelence« Jožefa barona Schwegla, ki je sicer bil vodja nemške ustavoverne stranke na Kranjskem, a le slučajno, ker je Slovence vodil njemu priskutni »oče naroda« dr. Bleiweis . . . Schwegel namreč ni zatajeval svoje slovenske materinščine niti pred najskrajnejšim nemškim nacionalizmom; v mladih letih pa je kot Žvegelj celo pisal slovenske pesmi in jih objavljaj, kakor tudi potopise¹ . . . Tedaj je celo sam Taaffejev minister Feliks baron Pino prevedel Prešernov sonet Memento mori v nemščino,² admiral Anton Haus, ki je pozneje postal prvi avstro-ogrski veliki admiral, pa je vsak dan vneto prebiral Slovenski narod kot po njegovem prvi časnik v vsej dvojni monarhiji . . . Te dobe nikakor ni mogoče odpraviti kot

¹ O Schweglu najzanimiveje pričuje v svojih spominih Franjo Šuklje; glej v: F. Šuklje, Iz mojih spominov, I. del, Ljubljana 1988, 268, 269.

² Ivo Šorli, Moj roman, Ljubljana 1940, 72.

dobo nepomembnega drobtinčarstva, kakor je to počelo zgodovinarje, ki si je nadelo rdeča Hoffmannova očala,³ kajti že leta 1895. je slovenski narod krepko udaril po mizi in od svojih svetih pravic ni odstopil niti za ped: celjska kriza, ki jo je s tem povzročil, pa je bila začetek končnega poloma Avstrije, saj se je prvič jasno pokazalo, kako le-ta ni bila sposobna izpolniti srednjeevropskega poslanstva, ki ga je tako nepozabno izrekel Palacký: »Če Avstrije ne bi bilo, bi jo morali ustvariti«, namreč kot skupnost narodov manjšega števila pripadnikov med napadalnim italo-nemškim blokom na zahodu in enakšnim ruskim kolosom na vzhodu.⁴

V obdobju na moč pomembnih majhnih korakov od nastopa Taaffejeve vlade 1879. leta do začetka celjske krize v slovenski kulturni zgodovini ne moremo zaobiti 10. decembra 1892, ko je bila v novem ljubljanskem Deželnem gledališču premierno uprizorjena prva slovenska romantična opera. Šlo je za Teharske plemiče Benjamina Ipavca, ki jim je besedilo spisal Anton Funtek. Opera kot umetnina več umetnosti v 19. stoletju predstavlja prestižno umetnostno vrsto, brez katere si ni bilo moč predstavljati razvite nacionalne kulture, hkrati pa kot spektakel streže tovrstnim potrebam tedanje družbe. Toda medtem ko se je v Evropi okoli nje razvila prava industrija z razvito tehnologijo in večšimi tehnologi, ki so bili za petami vrhunskim umetnostnim snovalcem in so v dobršni meri zadovoljevali povpraševanje tistega, kar je Romain Rolland v svojem Jeanu Christophu zelo točno poimenoval kot semenj – sedanja operna klasika se je tedaj šele oblikovala, ko so se posamezna dela kanonizirala; nekateri umotvori so se kaj kmalu po prvi uprizoritvi uvrstili v t. i. železni repertoar, kakor še v 90-ih letih prejšnjega stoletja in v začetku tega dokazuje vsaj Puccinijev primer –, je bilo na Slovenskem nekoliko drugače: tako po glasbeni kot po literarni plati sta se zadeve prva lotila neprofesionalca: dr. Benjamin Ipavec je bil tedaj zelo ugleden graški zdravnik, primarij bolnišnice sv. Ane, Anton Funtek pa upoštevan srednješolski profesor ter ugleden pesnik v Ljubljani. Kljub temu uspeh ni izostal: takratnih pet uspešnih predstav Teharskih plemičev v Ljubljani (1892 in 1893) – ter dve v Brnu (1895) – je dokazalo življenjsko moč opere.⁵ Še pomembnejše pa je bilo dejstvo, da se je s tem delom začela praktično nepretrgana veriga tovrstne ustvarjalnosti Slovencev: poklicna glasbenika Fran Gerbič in Anton Foerster sta brž spisala svoji prvi operi potem, ko ju je za Ipavcem s svojim opernim prvcem prehitel še Viktor Parma, sicer po poklicu pravnik (Foerster si je pomagal po bližnjici, saj je jadrno predelal v opero svojo opereto Gorenjski slavček), nakar se je potrudil še poklicni častnik in bodoči general Friderik Širca (Risto Savin). Ko je 13. februarja 1900 Dramatično društvo praznovalo svojo tisočo predstavo, je moglo opozoriti tudi na ta predel scenske ustvarjalnosti, ki jo je uspešno vpeljalo v slovensko zavest: značilno si je za to priložnost izbralo uverturo k Ipavčevim Teharskim plemičem, kar dobro poudarja pomen tega dela.⁶ Kajti do podvigov Dramatičnega društva je bila vsa slovenska scena, tako dramska kot glasbena, prepuščena več ali manj srečnim in še bolj nesrečnim slučajnostim, medtem ko se je z njim začel načrten razvoj slovenske odrske kulture.

* * *

Ko je Izidor Cankar 1920. leta povprašal Antona Lajovca, zakaj Slovenci »tako rekoč« (zakaj dejansko smo jo že imeli) še nimamo opere, je le-ta odgovoril s protivprašanjem: za-

³ Najbolj sta to dobo obsodila Edvard Kardelj (v kolikor je on Sperans) in Dušan Kermauner, realneje pa jo je ocenjeval Ivan Prijatelj.

⁴ Palacký je svoje misli razvil predvsem v pismu v Frankfurt z dne 11. aprila 1848.

⁵ O tem glej: J. Barle, Ipavci, Prilog k zgodovini slovenske pesmi (ponatisk iz Doma in sveta), Ljubljana 1909, 39, 40.

⁶ J. Barle, n. d., 40.

kaj Slovenci »tako rekoč« še nimamo drame in nadalje umoval, da ne kaže drugega, kakor počakati, da usoda dá slovenski materi roditi dramatika oziroma opernega skladatelja.⁷ To dokazuje, kako je bil pravzaprav najbolj pereč problem libreta, za katerega je potreben tako dramski kot muzikalni posluš, kajti tako slovenska literatura kakor tudi slovenska glasba sta tedaj ne samo dejansko, temveč tudi »tako rekoč« že obstajali (Lajovic se je bombastično razglasil kar za Janeza Krstnika slovenske glasbe)⁸: problem torej ni bil ne v čisto in zgolj literarni ne v samo glasbeni sferi. Libretistično krizo pa dokazuje tudi dejstvo, da sta bili tako Ipavčeva kakor prva Parmova opera (Urh, grof Celjski) skomponirani na isto Funtkovo besedilo. Slovenski skladatelji so nato ne zmeraj z najsrečnejšo roko iskali odpomoči, kakor so vedeli in znali: Fran Gerbič si je besedilo tako za Kres kot za Nabor neuspešno spisal sam, Foerster se je odpeljal po pomoč v Prago, k Smetanovemu libretistu Zünglu, Savin se je trudil okoli fabrikanta libretov Richarda Batke na Dunaju – kakor tudi dr. Josip Ipavic, potem ko je prepozno spoznal, kak zmazek mu je podtaknila Mara von Berksova s svojo Prinzess Tollkopf –, Parma celo okoli Mascagnijevega libretista Menascija – a je za velik denar dobil skrupcalo – in preko časopisnih oglasov⁹ . . . To je pravzaprav presenetljivo, zakaj ravno libreto je bil pri Slovencih najzgodnejša v učeno laično kulturo (od klerikov) vpeljana dramatična vrsta: najprej je tu nedokončani Japljev prevod znamenitega in mnogokdaj uglasbenega melodramatičnega besedila Pietra Metastasia Artakserkses in nato kmalu tudi že izvirni podvig Janeza Damascena Deva Belin.¹⁰ Potem je sredi 19. stoletja Miroslav Vilhar spisal v besedah in notah svojo spevoigro Jamska Ivanka, vendar ga je pri uprizoritvi prehitel dr. Benjamin Ipavec s svojo opereto Tičnik (zelo uspešna premiera je bila 1866. leta v ljubljanski čitalnici, nakar je bilo delo še večkrat postavljeno na oder), za katero je po Kotzebuejevi igri Der Käfig libreto napisal Mihael Lendovšek-Bogoslav Rogački. Leta 1872. je sledila Foersterjeva opereta Gorenjski slavček na tekst Luize Pesjakove.

Funtkov libreto Teharski plemiči, ki je izšel kot 55. zvezek Slovenske Talije v Ljubljani 1890. leta, tako v slovenskem slovstvu ni pomenil nečesa dotlej še nevidenega, je pa vseeno predstavljal velik novum v naši kulturi. Zgodbeno ogrodje je povzeto po veliki uspešnici slovenskega 19. stoletja, po povesti Ferda Kočvarja Mlinarjev Janez, ki se pa naslanja na ljudsko pripovedko o plemenitenju Teharčanov. Snov je torej psevdozgodovinska, a v vsakem pogledu tako ljudska kot v 19. stoletju tudi narodna (skozi Kočvarjevo povest, Aškerčevo Celjsko romanco itd.). Namen je torej bil, ustvariti delo, ki bo govorilo vsem Slovincem – in to v obliki slovesne igre s petjem, kajti tiskana verzija libreta nosi podnaslov »Spevoigra v treh dejanjih« – o nekem narodno spodbudnem dogajanju sredi slovenskega življenja.^{10a}

⁷ Izidor Cankar, Izbrano delo, Ljubljana 1972, 157.

⁸ Isto.

⁹ O tem je napisal temeljito in pregledno razpravo Danilo Pokorn v zborniku Slovenska opera v evropskem okviru, Ljubljana 1982 (razprava ima naslov Libreto v slovenski operi), 43 in sledeče. Kar zadeva Gerbičev Nabor, je pri izdelavi njegovega libreta potrebno vsaj omeniti delež skladateljevega sina Huga.

¹⁰ Ko sem se nekoč o tej zadevi pogovarjal s pokojnim prof. dr. J. Koruzo, sem mu dejal, da ne vidim ravno veliko sorodnosti med Metastasiem libretizmom, kolikor mi je bil znan (zlasti preko Mozartove opere La clemenza di Tito, kjer pa ne gre več za izvirni tekst Pietra Trapassija, temveč za predelavo Caterina Mazzolaja), in Belinom, ki je po mojem mnenju rojen pod drugačnim ozvezdjem starejšega alegorično mitološkega snovnega kompleksa, medtem ko je bil Trapassi-Metastasio zaposlen bolj z zgodovinsko in klasično mitološko heroiko. Mojo misel je profesor povsem potrdil in dejal, da je trditev o Devovem zgledovanju pri Metastasiu nekoč pač nekdo v svoji neukosti zapisal, nato pa so jo literarni in drugovrstni zgodovinarji veselo prepisovali. Danes, ko imam za seboj uvid v večji fond Metastasijskih besedil (Demofonte, Olimpiade, Attilio Regolo, Clemenza di Tito, Catone, Temistocle, Didone abbandonata, Siroe), se mi zdi ta sodba še bolj upravičena: pri Devu ni Metastasijske melodramatike.

Seveda je vse skupaj legenda, ne zgodovina: Teharčani so bili plemeniti po listinskem poredku, ne pa poplemeniteni od poslednjega kneza Celjskega Urha (Ulrika) II.: izza časov staroslovenske družbe so bili kosezi in kot taki o svojem privilegiranem položaju nad kmetstvom, ki so mu gospodarsko bili najbližji, seveda niso imeli nikakih listin; ko pa se je v poznem srednjem veku plemstvo na veliko preverjalo, so Teharčani preglednikom ročno postregli s falsifikatom o poplemenitvi in tedaj bili priznani za plemenite (enako so se znašli tudi zagorski kosezi, medtem ko so drugi, miselno manj okretni, bili pretežno potisnjeni tudi statusno v družbeni položaj kmetov). Ljudski glas si je nato plemstvo Teharčanov po svoje razlagal in tudi razložil. V 19. stoletju, ko so vsi narodi hlastali po zgodovinskih utemeljitvah svojih pravic, ki so se šele sčasoma začele razlagati iz naravnega prava in se je historično vse bolj umikalo, je ta zgodb(ic)a bila Slovencem nadvse uporabna, še zlasti, ker se je končala optimistično, čeprav ni bila ravno najbolj idealno junaško zgodovinska. Je pa izžarevala veliko in visoko pojmovanje časti, ki je odtehtalo omenjeno pomanjkljivost.

Snov je bila po svoji lociranosti dr. Ipavcu glede na njegov rodni Šentjur še posebej blizu, zato ni čudno, da si jo je izbral za uglasbitev in si dal pri Funtku izdelati primeren libreto,^{10b} ki ga je nato verjetno še pred dokončano kompozicijo izdalo in založilo Dramatično društvo v Ljubljani. To je mogoče soditi po tem, da najznamenitejša glasbena točka opere, podoknica grofa Urha, v tiskani verziji še nima svoje končne podobe, saj jo je libretist očitno naknadno podaljšal za dvanajst verzov po skladateljevih potrebah, ki si je ta spev zamislil kot melodično učinkovit solistični nastop, pravi muzikalni vrhunec II. dejanja, medtem ko prvotna uglasbitev za glasove in klavir – datirana z 9. avgustom 1890, ko je bilo delo končano – že premore končno redakcijo besedila z omenjenimi dvanajstimi stihmi, ki se ponove na melodijo prejšnjih dvanajstih.¹¹ Druge skladateljeve potrebe niso terjale besedilnih popravkov ali dopolnitev.

Dr. Ipavec je bil glede besedil, ki se jih je namenil uglasbiti, silno občutljiv in tenkočuten. Izbiral si je po možnosti le najboljše avtorje, od Vodnika, Prešerna, Koseskega in Stritarja vse do Župančiča, Murna in celo že Gradnika; seveda pa se je potrebno zavedati, da za vse vrste od samospeva do kantate in opere ni bilo enako kvalitetnih avtorjev besedilnih predlog in enako primernih besedil. Zato ni čudno, da si je za libretista svoje opere poiskal Antona Funtka, ki se je na glasbo dobro spoznal in je pozneje sodeloval še v več podobnih podvigih (npr. pri največji Parmovi operni uspešnici Kseniji, ko je predelal prvotni Goestlov libreto), praktično utemeljil pa je slovensko prevajanje libretov, kjer sta pred njim bila zgolj Jurij Japelj (še v 18. stoletju) in Fran Gerbič.

Funtek je za Ipavca napisal obsežen libreto, ki obsega krepko več kot 1150 verzov in replik, kar je za celovečerno opero zelo mnogo, če upoštevamo, da obsega npr. Piavejeva predelava Hugojeve drame *Le roi s'amuse* v tekst klasične Verdijeve opere *Rigoletto* (prvotno *La Maledizione*) komaj 702 verza. Če je torej skladatelj hotel obdržati celotno besedilo in ustvariti nerazvlečeno predstavo, se je naravnost moral zateči h govorjenim dialo-

^{10a} Izraz slovesna igra uporabljamo v tem stavku izrazito neterminološko; razumljiv je le iz konteksta slovenske odrske tvornosti 19. stoletja; tedaj je igra s petjem z glasbo pri nas pomenila imenitnejši gledališki dogodek od dela, ki tega ni premoglo. Razliko je pravzaprav ustvaril že Linhart (Županova Micka: Matiček se ženi – glasbo za Matička je pod naslovom *Figaro* spisal Janez Krstnik Novak).

^{10b} Dr. Ipavec in Anton Funtek sta prvič uspešno sodelovala kot avtorja kantate *Vodniku* neposredno pred Teharškimi plemiči.

¹¹ Tako prvotna uglasbitev za glasove in klavir kot partitura Teharskih plemičev sta dosegljivi v glasbeni zbirki *Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani*.

gom, ki tu nikakor niso znak neoperne forme, temveč preprosta nujna računanja na uprizoritev, na praktično uporabnost dela. Sicer pa je govorni dialog v francoski operi comique nekaj povsem običajnega (izvirni verziji Bizetove Carmen in Massenetove Manon tako vsebujeta govorne dialoge)^{11a}, prav tako tudi v klasicističnem in zgodnjem romantičnem nemškem Singspielu (Mozart, Beg iz seraja, Čarobna piščal; Weber, Oberon; celo Beethovnov Fidelio). Videti je, da se je Funtkov in Ipavčev koncept Teharskih plemičev navezoval prav na ta dva tokova glasbenega gledališča, saj je libretist označil svoje besedilo kot tekst za spevoigro (enako je delo v podnaslovu prvotne uglasbitve za glasove in klavir imenoval tudi skladatelj), kar je slovenski ustreznik nemškemu Singspielu, medtem ko končna partitura nosi oznako lirična opera, kar je nekak smiselni ustreznik francoskemu terminu opera comique glede na podobo, ki jo je le-ta imela od okoli l. 1870 naprej. Hkrati avtorja nista zametovala izročila do tedaj precej skromnega slovenskega glasbenega in siceršnjega gledališča (zlasti kar zadeva izbor snovi, ki premore tako kratkočasne komične elemente kot narodnospodbudne miselne poudarke). Za drugačen tip opere je tudi manjkalo dramatičnega dogajanja. Nikakor pa ne gre za opereto, zanjo je vsaj tretje dejanje preveč slovesno.

Funtek je dogajanje razdelil na tri dejanja, ki tečejo formalno neprekinjeno, se pravi brez delitev na operne številke ali prizore. Se pa dejanja razlikujejo po svojem temeljnem tonu: prvo je skoraj povsem lirično (slavljenje zaroke med teharskega župana Pengarja hčerko Marjetico in Mlinarjevim Janezom, ki ima tu ime Ivan, z blagoslovi itd.), a proti sredi že rase v dramatičnost, ko se pojavi romar kot sprva zakrinkani in nato tudi brž razkrinkani oglednik grofa Celjskega, ki ima nalogo ugotoviti, kje bo spala nevesta, zakaj fevdalni gospod se je odločil uporabiti razvpito pravico prve noči . . . Ob koncu dejanja pride do besede rodoljubna ogorčenost Teharčanov in njih vnema za čast, ki temelji na naravnem pravu, zoperstavljajočem se zgodovinskemu, fevdalnemu. Pride do premišljenega kontrastiranja v izmenjavah liričnih in dramatičnih momentov: zgodba se, rekli smo že, začne z osebno in skupnostno idilo, ki izhajata ena iz druge, nakar sledi dramatični nastop romarja in njegovo razkrinkanje ter finale z učinkovitim zaključkom, ki predstavlja povrnitev v liriko, a ta je zdaj povsem domoljubne narave, izpovedujoča najvišje lege v pojmovanju od Hemingwaya ozloglašanih t. i. velikih besed, kot so pravica, pravice in kar je še takšnih reči. Ni pa več sledu o idili: Teharčani so pripravljeni na pravi boj:

Ivan: Prišel je čas osvete
 Za sto in sto krivic.
 Za čast se naše vasi
 V nebo prisega glási,
 Naš klic je boja klic!

Fantov zbor: Za dom, za čast! V nebó doní
 Prisega naša sveta!
 Kot jeden mož stojimo mi
 Za mila nam dekleta.
 Vihraj preteč vihár okrog,
 Zaščitnik naš je večni Bog –
 Naprej za prava sveta,
 Naprej, ponosna četa.¹²

^{11a} Res pa govor pri Massenetu vsekoli smiselno spremlja glasba.

¹² A. Funtek, Teharski plemiči, Ljubljana 1890, 18.

Dugo dejanje je v celem dramatičnega značaja: to avtorja dosežeta s hitrejšim izmenjavanjem liričnih in dramatičnih situacij, ki se jim pridružujejo tudi komični elementi (npr. bojazljiva biriča, ki spremljata grofa Urha), vendar se vse konča v odrešilni gotovosti, potem ko se je začelo v strašni negotovosti z moškim liričnim prizorom, ki mu sledi kontrastirajoč ženski: prvi ima vrhunec v razmišljanju, ki tehta med uklonitvijo grofovi volji in od nje uzurpirani pravici, nasprotujoči npravnosti, se pravi večnostnim zakonom časti, in odkritim odporom, ki pomeni tudi upor in torej po fevdalnemu pravu najhujši prestopek (da bo izbrana slednja pot, seveda ne more biti dvoma), drugi pa molitvi. Nato v dogajanje vdre grof, kar je stopnjujoča vzporednica dogajanja v 1. dejanju, ko nastopi tuji romar. Pohotni grof v značilnem opernem slogu v mavričnih barvah slika svoje obete, razmišljujoč o slasteh, ki ga čakajo pri znameniti, a sramežljivi lepotici Marjetici, in brž odpodi groteskno bojazljiva spremljevalca, ki ga samo motita v njegovi misli eni . . . Sam vzame v roke plunko in odbrenka ter odpôje svojo znamenito podoknico. Za hip se spet oglasi ženska molitev, ki kot lirični vložek v prizoru moških glasov deluje kot izrazit dramatični kontrast, nakar Teharčani končno zgrabijo vsiljivca . . . Ta jim najprej seveda grozi, vendar mu to nič ne pomaga: fantje grofa samo še močneje vzamejo v precep, župan Pengar pa ga prekolne. Frivolni Urh se kletvi kajpak roga – in do tu je njegov značaj povsem ukrojen po liku Vojvode iz Rigoletta –, vendar ga veselje mine, ko mu Teharčani zagroze z javnim škandalom, ko »jutri bode zvedel svet, kje celjski grof je bil ujet!«¹³ Klin se torej s klinom izbija; lahkoživčevi nasprotniki tu niso osamljeni, kakor v Rigolettu (Monterone, Rigoletto od konca prve slike naprej), temveč dobro organizirani in mu morejo tako in zato tudi učinkovito parirati. Ker so Teharčani tod močni, grof psihološko utemeljeno poskusi drugod, na področju, kjer je po svoji misli povsem neprimerljiv v vaščani: če ga izpuste, jih bo bogato poplačal z znamenitim celjskim zlatom. Vendar ga na njegovo preseenečenje fantje zavrnejo, ker so razumevanja bogastva povsem različna:

Ivan: Grof, slábo ni, kar govorite,
 A tak obèt ne mami nas. / . . . /
 Ne, polja nam dovòlj rodé,
 Zlata dovòlj je v njivah naših,
 In sila rok, ki vas drže,
 Nam ljubša je od zlátov vaših.¹⁴

Po tej tezi in antitezi grof in Teharčani le najdejo skupen jezik, se reče v hegeljanskem slovarju sintezo: fevdalec obljubi poplemenitev vasi, če ga fantje izpuste – in se tako z dejanjem povzpno v čast, ki je grofu dana po pravu. Zavoljo Marjetice, ki se končno prikaže na prizorišču, se grof tudi odpove primislím, ki so mu še rojile po glavi – pletel je namreč že mračni načrt, da bi besedo prelomil in se maščeval vrlím Teharčanom. Tako tudi Teharski plemiči potrjujejo sklepna verza Goethejevega Fausta: »Kar večno žensko je, / povzdiga nas.« Grofu je bilo potrebno za resnično očiščenje samo srečanje z Marjetico, ki ne nosi po naključju tega že iz Fausta znanega imena. Funtka k poznejšemu prevajanju največjega Goethejevega dela nikakor ni vodilo naključje; svojevrsten literarni poklon mu je napravil že v Teharskih plemičih, ne šele s prevodom prvega dela tragedije leta 1908. Vsekakor lik grofa Urha ni psihološko popreproščen: do srečanja z Marjetico, ki ga skladno z goethejanskimi načeli, s čari večno ženskega povsem razoroži, še ni očiščen hudobije. Svoje doda še moška stanovitnost in nepremakljiva zavzetost za čast teharskih fantov, ki grofa opomni na njegovemu položaju primerno vedenje: tako ni čudno, da je v tretjem dejanju

¹³ A. Funtek, n. d., 31.

¹⁴ A. Funtek, n. d., 32.

že povsem osvobojen svojih pritlehnosti in nastopi kot mož beseda in se celo pri sebi od-pove Marjetici, teharški župan pa mu obljubi pozabljenje moralno problematične situacije prejšnje noči (in v prejšnjem dejanju). Drugo in tretje dejanje tako predstavljata pot grofa Urha iz vse graje vredne pohotne lahkoživosti v vsepogledno častnost, torej pot njegovega očiščenja ob vrlih Teharčanih in lepi Marjetici: pokazan je tudi dokaz njegovega resnične-ga poboljšanja (s tem, da drži besedo). Nasploh pa je tretje dejanje v znamenju slovesnega: po liričnem pečatu prvega in dramatičnem drugega, dobi dogajanje v tretjem slovesno kro-no – Teherčani so pravno povišani v enake grofu, ta pa se moralno povzdigne do njihove stopnje v razumevanju časti in kar je še takšnih reči. Grof namreč pravi takole:

»Za plemiče jednakorodne
Priznavam vas od tega dne,
Priznavam za vse dni prihodnje!«¹⁵

Zdaj ni več nobene ovire za Ivanovo ženitev z Marjetico, katere oči so Urha Celjskega spodbudile, da je Teharčanom od svojih treh prepustil dve zvezdi za grb. Potem ko je Ivan izvoljen še za načelnika teharskega plemstva, ni več nikakih zadržkov, da bi grof ne kar le mogoče domoljubno dvignil čaše v sklepni prizor:

Dvignite znova čaše,
Slaveč današnji god!
Nezmajno vselej stoj
Krdelo zvesto vaše
Za dom in narod svoj.

Krepko spev doni vnet:
Bog živi rodni svet
Da širi se in rase
Sedaj in poznih let,
Na večne, večne čase!¹⁶

nakar prisotni povzamejo za njim sklepno strofo in pade zastor. Grof Urh tako prenese svojo slavo na Teharčane in preko njih na slovenski narod (»Za dom in narod svoj«), ko blagoslavlja »rodni svet« »na večne, večne čase«, kajti z njim je celjska rodovina (tudi za-radi nêródnosti, ne le neródnosti v političnih zadevah na sotočju Donave in Save) propad-la. Funtek je v tekst nedvomno vpisal zelo mnogo rodoljubja,¹⁷ ki je seveda anahronistič-no glede na dogajalni čas, je pa povsem razumljivo glede na čas nastanka dela. Zelo aktu-alen je bil npr. tedaj sledeči predel besedila:

Prvi fant: Verjeti smeš,
Da lépo bode to veselje,

¹⁵ A. Funtek, n. d., 52.

¹⁶ A. Funtek, n. d., 57, 58.

¹⁷ Npr. grof Urh takole pravi (str. 35. navedenega dela):

Vaš rod je hraber bil vsekdár,
Junaških dedov vaših čini,
Vsakómur so živo v spomini,
Njih čet ni strl noben vihar.
To, fantje, bodi vzrok jedini,
Da vas za plemiče priznam.

Nasploh je tendenca dela sledeča: ne spremeniti družbe, temveč se po njenih družbenih klinih povzpeti, nič revo-lucionarnega torej, temveč le uspeh, napredek Slovencev.

Ko nas povedeš skozi Celje.

Drugi: Kakó gospóda bo ta čas

Zavidno gledala na nas!

Tretji: Zavidno in morda srdito.

Valentin: Četudi; to ne moti vas –

Bog živi četo plemenito!¹⁸

Kajti to je čas, ko se je najbolj razplamtel boj za Celje: celjski Nemci so napadali slovenske prireditve v mestu, ki so jim demonstrativno priskočili na pomoč vsi Slovani avstrijske polovice monarhije . . . in leta 1895. bo morala zaradi Celja, tega najbolj zanemarjenega mesta v vsej podonavski monarhiji, odstopiti celo Windischgrätzova vlada, ker ni znala razvozlati vozla, ki ga je zapustila še Taaffejeva era . . . Vsekakor premore Funtkov tekst več plasti, ne le zgodbene, ki jo, kakor smo videli, dramaturško dokaj večše plete na eni strani s kontrastiranjem in na drugi strani s stopnjevanjem (1. dejanje: prihod romarja, 2. dejanje: nastop grofa; v operi zelo pogosto tristopenjsko stopnjevanje (npr. v Puccinijevi Turandot so tri uganke, pri Prokofjevu srečujemo tri oranže itd.) je znano tudi Teharskim plemičem: po grožnji in denarni ponudbi fantje grofa osvobodbe šele v tretje, ko jim ponudi poplemenitev).¹⁹ Dobro poznavanje klasične operne dramaturgije, ki seveda stavi zelo drugačne zahteve kakor dramska – predvsem terja prostora zborom, ansamblom in solističnim nastopom, mora upoštevati različno naravo moških in ženskih glasov, ki morajo nadalje imeti priložnost priti do dovolj obsežnih spevov –, je vidno na vsaki strani Funtkovega teksta. Ta je dal dovolj prostora tradicionalnim opernim situacijam, kakor so molitev, kletev, prisega ipd. Kolikor je snov dopuščala, so prisotni tudi zborovski in solistični prizori, sorazmerno najslabše je z ansambli, od katerih moremo navesti pravzaprav le ženski duet Sveta deva iz drugega dejanja. Dogajanje je Funtek razvil pregledno, brez stranskih dodatkov, ki bi motili osrednji zgodbeni tok, kar pogosto srečujemo celo pri glasbeno dovršenih delih (npr. Verdijev Trubadur ali Mozartova Čarobna piščal; vendar zavoljo nesmiselnosti Cammaranovega oz. Schikanedrovega besedila po merilih dramske umetnosti obeh besedil ne gre obsojati, ker sta teksta drugačnega žanra in drugačne, operne dramaturgije). Tudi vpisovanje idej narodnega gibanja v libreto ni nič nenavadnega: tako je delala italijanska libretistika v 1. polovici 19. stoletja (zgodnji Verdi), še bolj pa skoraj sočasna češka (Smetanovi Brandenburžani na Češkem ipd.) in hrvaška (Ivan pl. Zajc, Ban Leget, Nikola Šubić Zrinjski itd.). Celo Richard Wagner ni bil imun pred tem v času, ko je zorel II. Reich (Mojstri pevci Nürnberški in njih slavospev nemški umetnosti, ki da jo drugi ogrožajo). Libretist se je držal pravzaprav preizkušene klasične libretne formule, ki jo je izrekel Mozart: v operi je najprej pomembna glasba, potem šele besede, ki je kljub Wagnerjevim reformam in Verdijevi evoluciji preživela vse do nastopa XX. stoletja.²⁰ To potrjuje tudi pozabljenost njegovega teksta, hkrati pa živost nekaterih glasbenih odlomkov opere, ki so obstali v menjavah časov (podoknica grofa Urha, Sveta deva, spev Zemljo noč pokriva, uvodni zbor, deloma tudi uvertura) v slovenski zavesti vsaj pol stoletja po krstni uprizoritvi.²¹ Funtek je v skladu s svojim in skladateljevim hotenjem uporabil v času nastanka Teharskih plemičev na Slovenskem svetovno znano narodno snov, pravicato nacio-

18 A. Funtek, n. d., 42, 43.

19 Ne moremo tudi mimo poklona skladateljevi soprogi Ani, ki ji je partitura tudi posvečena: Funtek je za končno slovesno dogajanje večkrat poudaril, da se godi na dan sv. Ane (npr. str. 35, 38, 48, itd.).

20 Glej Mozartovo pismo očetu, katerega odlomek je objavljen v slovenskem prevodu v Honolkovi Svetovni zgodovini glasbe, Ljubljana 1983, 296.

21 Glej v: J. Barkem n. d., 39, 40.

nalno literarno klasiko, nad kakršno se morda literarna zgodovina včasih lahko miselno zmrduje, toda legije bralcev so Kočvarjevo povest v mnogo večji meri spravile v tak položaj (vsaj po recepcijski estetiki, ne seveda po lepoumniški) kakor npr. pri literarnih učenjakih v nebo kovanega Martina Krpana Frana Levstika. Tudi zelo različna dolžina dejanj (prvo nekaj manj kot 300 verzov in replik, drugo čez 500 in tretje nekaj manj kot 400) bi se nekako dala opravičevati z dramaturgijo: če hočejo priti do izraza vsi različni temeljni toni dejanj (lirski, dramatični, slovesni), klasične operne situacije in oblike ter hkrati smiselni delitev po času (večer, noč, jutro oz. dopoldne), potem je takšna nesomerna obsežnost dejanj ne samo nujna, temveč tudi sprejemljiva.

Krajšanje Funtkovega teksta z namenom, da se uglasbi celotno besedilo, za dr. Ipavca kot tenkočutnega umetnika ni prišlo v poštev, zato pa toliko bolj za morda edinega zares rojenega dramatika med slovenskimi muziki Viktorja Parmo, ki je jeseni 1892. leta začel pisati svojo verzijo pod naslovom *Urh, grof Celjski*. Parmovi ideali so bili drugače: usmeril se je predvsem na zgodbeno plat besedila, s tem pa mu je med rokami spolzelo marsikaj, kar je Funtek še pozapisal v Teharske plemiče mimo samega zgodbenega ogrodja. Tako je pri Parmu predvsem spreobrnitev grofa Urha iz lahkoživca v človeka časti izgubila velik del svoje motiviranosti, tudi situacijsko kontrastiranje se je prevečkrat izgubilo. Skratka: za Parmo tekst sploh ni bil primeren, še manj pa za njegove namene, ki niso šli v smer večplastnega odrskega dela, temveč preprosto v smeri opere v njeni najpopularnejši izdaji italijanskega 19. stoletja. Ipavec ni imel zgolj takšnih namenov, na kar kaže tudi njegova oznaka na partituri lirična opera, ki je dovolj posebna: gledala je tako nazaj kakor tudi naprej in stregla tako potrebi po klasični obliki glasbenega gledališča kot po slovesnem odrskem dogodku.

Uprizoritev je nato bila – pod taktirko Frana Gerbiča in z Josipom Nollijem v vlogi Urha, grofa Celjskega – pravo zmagoslavje. Skladatelj je dobil od Dramatičnega društva tedaj precej običajni in pogosti lovorjev venec. K predstavitvi 22. januarja 1893 se je pripeljalo s prvim slovenskim gledališkim vlakom – seveda primerno okrašenim s slovenskimi barvami ter teharskim in celjskim grbom – nad 400 najodličnejših štejerskih slovencev.²² Toda na delu je bila tudi najbolj slovenska vseh lastnosti – zavist. Tako je anonimni kritik v Ljubljanskem zvonu urbi et orbi razlagal, kako vendarle še ne gre za opero, temveč za navadno narodno spevoigro.²³ Uprizoritev v Brnu 1895. leta ter dejstvo, da je veliki operni šef med obema vojnama Mirko Polič načrtoval novo ljubljansko uprizoritev Teharskih plemičev, sta najboljše zavrnila takšno besedičenje, ki pa je vendarle simptomatično za okolje, v katerem Gerbič ni mogel uprizoriti ne Kresa ne Nabora, in ki je Parmo in Savina prisililo, da sta svoje premiere doživljala v Zagrebu . . . Toda kljub pritlehnim spletkam je uspeh domače opere spodbudil tudi druge slovenske skladatelje, da so se lotili podobnih del; temeljito izobražen strokovnjak Karel Hoffmeister, ki zaradi svojega češkega rodu ni zapadal mračnim močem najrazličnejših ljubljanskih klik in miselnim kartelom, od nekdanj gospodujočim kulturnemu življenju in smrti v podeželski slovenski metropoli, pa je ob tem, da je na melodijo *Podoknice* zložil svoje variacije ter jih posvetil dr. Ipavcu, močno hvalil tudi libreto Antona Funtka, »ki je iz narodne snovi ustvaril pesniško delo.«²⁴

22 J. Barle, n. d., 38, 40.

23 Ljubljanski zvon 1893, 61.

24 B. Hartman, *Celjski grofje v slovenski dramatik*, Ljubljana 1977, 45. Skladateljev nečak dr. Josip Ipavic je stricevo uverturo aranžiral, vendar se ta redakcija žal ni ohranila. Svojevrsten poklon je Benjaminu Ipavcu napravil tudi Viktor Parma, ki je v svoji najmočnejši umetni, operi *Zlatorog*, uporabil motiv iz znane Ipavčeve pesmi *Domovini* (baletna glasba).

Summary

UDC 886.3 Funtek A. 7 Teharski plemiči .06

FUNTEK'S LIBRETTO THE NOBLEMEN OF TEHARJE

On December 10, 1892, the first Slovene romantic opera *The Noblemen of Teharje* was produced for the first time in the Country Theatre of Ljubljana. It was written by the composer Dr. Benjamin Ipavec and the librettist Anton Funtek. The libretto itself was published in book form already in 1890 and deals with the then well known pseudohistorical theme in Slovene literature, namely the ennoblement of the owners of Teharje by the count Ulrik II of Celje.

Funtek's text observes the requirements of the classic operatic dramaturgy and contains the stereotype operatic situations (prayer, curse, vow) and forms (choruses, solo performances, ensembles), although it is formally not divided into operatic figures or scenes. The action spans three acts, of which the first two have predominantly lyrical, the second dramatic and the third one a solemn nature, for it features a careful contrasting and graduation of situations. The work is conceived as a classic operatic performance and as a solemn musical spectacle. The libretto consists of several layers: along with the layer of fabula it also has an emphasized patriotic and national revival tendency. The composer did not put to music the entire text because of its length (over 1150 lines of verse nad replies – *Rigoletto*, for instance, only has 702), however, he did not want to cut it, for he would thus impoverish its intertextual and interpersonal links and dedications (especially those to the composer's wife are evident). That is why he labelled the piece as »a lyrical opera«, which is thematically somewhat parallel to the French term »opéra comique« according to its image after the year 1870. The same text was later on in a shortened version put to music by Viktor Parma, although his version lacks surdramatic dimensions.

Ipavec's *The Noblemen of Teharje* were met with success at home as well as abroad (they were performed in Brno in 1895). The opera began a continuous chain of Slovene operatic creativity, the big problem of which has all along been the libretto, because since Anton Funtek they have not been written by the authors of Funtek's literary prominence.

KOMPARATIVISTIČNA VITA JANKA KOSA

Literarna veda na Slovenskem pozna danes v svojem komparativističnem območju trojico velikih imen, ki so to literarnoznanstveno disciplino pri nas vsak po svoje bistveno zaznamovala. Ob Antonu Ocvirku (1907–1980) in Dušanu Pirjevcu (1921–1977) je tretji mož Janko Kos, ki letos obhaja svojo šestdesetletnico.

Rodil se je 9. marca 1931 v Ljubljani. Po maturi na klasični gimnaziji se je l. 1950 vpisal na oddelek za svetovno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer je l. 1956 diplomiral. Po končanem študiju je bil sprva urednik in dramaturg, nato pa od 1963 do 1970 profesor za slovenski jezik in književnost na viški gimnaziji. Potem ko je obranil doktorsko disertacijo, je bil l. 1970 izvoljen za izrednega, l. 1975 pa za rednega univerzitetnega profesorja. Na Filozofski fakulteti je predstojnik oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo, ki ga vodi po krajši prekinitvi od leta 1976. Naslednje leto je postal dopisni, l. 1983 pa redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Po Ocvirkovi smrti je bil najprej izvoljen za upravnika Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, po reorganizaciji pa je bil imenovan za predsednika Znanstvenega sveta istega inštituta, ki je sedaj v okviru Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU.

S Kosovim poklicnim življenjem je tesno povezana njegova strokovno-družbena dejavnost, ki je zelo pestra, saj skorajda ni pomembnejše kulturne, strokovne ali znanstvene ustanove oz. organizacije, s katero ne bi občasno sodeloval ali jo celo vodil. Tako je denimo njegovo delovanje za krajši ali daljši čas povezano s SNG v Ljubljani, z Raziskovalno skupnostjo SRS, s programskim odborom Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete, komisijo za literarne nagrade pri Prešernovem skladu, komisijo Kidričevega sklada za nagrade s področja zgodovinskih in družbenih ved, z Zavodom za šolstvo, Društvom za primerjalno književnost, itd. Od l. 1984 je član Strokovnega sveta (S)RS za vzgojo in izobraževanje in predsednik komisije za učbenike in učila pri tem svetu, od l. 1987 pa predsednik strokovne komisije pri Znanstvenem svetu za humanistične vede skupnega raziskovalnega programa RSS. Član Sveta ZRC SAZU je od l. 1989.

Semkaj kaže uvrstiti tudi Kosovo uredniško dejavnost. Sourejal je reviji *Beseda* in *Perspektive*, knjižni zbirki *Naša beseda* in *Beseda sodobnih jugoslovanskih pisateljev* ter več leksikonov Cankarjeve založbe. Sedaj je član uredniških odborov več revij (*Primerjalna književnost*, *Slavistična revija* in *Sodobnost*). Od l. 1981 dalje je glavni urednik *Literarnega leksikona*, t.j. zbirke krajših monografskih študij o literarnoznanstvenih pojmih, ki jo izdaja Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede pri ZRC SAZU. Od januarja 1984 je tudi strokovni urednik *Enciklopedije Slovenije* za področje književnosti.

Teh periodičnih publikacij, knjižnih zbirk in leksikonov Kos ni sooblikoval samo kot urednik, ampak tudi kot avtor, saj je s svojimi številnimi in tehtnimi prispevki utrjeval njihovo vrednost in njihov ugled.

Neke vrste ločni most, ki spenja pedagoško in znanstveno-raziskovalno delo, so javni nastopi pred zunajšolskim avditorijem. Kos se je s predavanji in referati udeležil mnogih narodnih in mednarodnih znanstvenih in strokovnih shodov doma in v tujini: doma je sode-

loval npr. na znanstvenih zborovanjih Slavističnega društva in Društva za primerjalno književnost, na ljubljanskih mednarodnih simpozijih o obdobjih razsvetljenstva, romantike in socialnega realizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi; znanstvenih posvetov Komparativno proučevanje jugoslovanskih književnosti se je udeležil l. 1985 v Zagrebu s predavanjem *Poskus tipologije južnoslovanskih književnosti*, l. 1987 pa v Varaždinu s prispevkom *Tematizacija slovenstva in jugoslovanstva v poeziji slovenskih razsvetljenцев*; v tujini je nastopil npr. l. 1979 na 9. kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost v Innsbrucku, kjer je govoril o pojmu klasike v marksistični perspektivi, l. 1982 na simpoziju Alpe-Adria v Benetkah z referatom *Cankar na križišču romanskih, germanskih in slovanskih literatur*, l. 1986 na simpoziju Evropska avantgarda v Celovcu s temo *Slovenska literatura in zgodovinska avantgarda* in istega leta na interdisciplinarnem simpoziju v Tübingenu s prispevkom *Trubers Begründung des slowenischen Schrifttums und die metaphysische Wende der Theologie Luthers*. Leta 1990 je dvakrat gostoval na tujih univerzah: na inštitutu za primerjalno literarno vedo univerze v Innsbrucku s predavanjem *Srednja Evropa kot literarnozgodovinski problem*, na slavističnem oddelku univerze v Celovcu pa s predavanjem *Srednja Evropa in primerjalna jugoslavistika*.

Raznovrstnost tem, ki jih je Janko Kos obravnaval na teh prireditvah, opozarja na širino njegovega raziskovalnega radija. Velik pa ni samo tematski razpon njegovega znanstvenega, strokovnega in esejističnega opusa, ampak je veliko, in to celo izjemno veliko tudi število njegovih knjižnih in neknjižnih literaturoloških objav. Ni vedno prav lahko zamejiti posamezne tematske kroge njegovega publicističnega dela, vendar ne zavoljo tega, ker bi šlo za poljubno in nepregledno kopico spisov o vsakršnih rečeh, ampak zategadelj, ker se področja njegovega raziskovanja pogosto močno prepletajo.

Seveda je nekaj sklopov, ki se jih da določno opredeliti, denimo tisto publicistično dejavnost, ki je posvečena šolskemu delu. Semkaj sodita npr. oba priročnika za filozofijo (*Oris filozofije* 1967 in *Temelji filozofije za gimnazije* 1973) ter številne šolske knjige za pouk slovenske literature (npr. *Književnost. Učbenik literarne zgodovine in teorije* 1989). Njegov *Pregled svetovne književnosti* (1978), še zlasti pa *Pregled slovenskega slovstva*, ki je bil od l. 1974 kar osemkrat natisnjen in l. 1987 povrhu še precej razširjen, sta seveda zahtevnejši deli, uporabni prav tako zunaj (srednje) šolskega pouka. Šolske potrebe presežejo kajpak tudi različne antologije, ki jih je Kos sestavil, pa naj gre za izbore iz svetovne literature ali pa iz slovenske lirike.

Eno najzgodnejših in hkrati najpomembnejših Kosovih raziskovalnih območij je gotovo prešernoslovje. Prav prešernoslovski prispevki so tisti, ki opazno uokvirjajo dosedanje piščeve znanstvene objave v knjižni obliki. Še posebno markantno je s Prešernom zaznamovan začetek njegove knjižne znanstvene publicistike; ne samo da je po sistematičnem ukvarjanju s pesnikovim opusom izdal njegovo *Zbrano delo* v dveh knjigah (1965, 1966), opremljeno z obsežnim kritičnim aparatom, ampak je tako rekoč hkrati z njim objavil še *Prešernov pesniški razvoj* (1966), svojo prvo monografsko študijo v knjižni obliki, ki je dve leti kasneje izšla tudi v srbskem prevodu. Avtor v tej knjigi, pomenljivo podnaslovljeni kot *Interpretacija*, obravnava posamezne stopnje pesnikovega razvoja in razčlenja bistvene prvine, ki so oblikovale njegov duhovni in umetniški svet.

Že po štirih letih izide Kosova naslednja prešernoslovska razprava, ki pa ima povsem drugačen značaj in je pendant k prejšnji knjigi. Kot napoveduje že njen naslov, *Prešeren in evropska romantika* (1970), sodi delo, ki je nastalo kot doktorska disertacija, katero je avtor leto poprej zagovarjal na ljubljanski Filozofski fakulteti, brez dvoma v osrednje področje primerjalne literarne vede.

V tej knjigi Kos z domiselno obravnavo eruirá Prešernovo literarno obzorje, ki je tukaj prvič sistematično raziskano, in Čopovo literarno posredništvo pri izoblikovanju Prešernovega razmerja do romantične literature. Osrednji del razprave, ki nadrobno raziskuje Prešernovo razmerje do predromantike, obeh romantičnih šol, Byrona in slovanske romantike, sklène avtor z ugotovitvijo, da je Prešeren sprejel iz posameznih tokov, šol in smeri romantike različne vplive, ki jih je nato, pač v skladu s svojo osebnostjo, suvereno preoblikoval. V sklepnem delu, naslovljenem Temelji Prešernovega odnosa do evropske romantike, ki je najbolj vznemirljivi in fascinantni razdelek celotne razprave, avtor sintetično oriše pesnikovo razmerje do predromantike ter poglavitne sunke, ki so prodirali iz te literature v njegov duhovni in pesniški svet. Temelj tega sveta označi avtor kot prizadevanje za ravnotežje vseh sestavin, ki oblikujejo in uravnavajo strukturo človekove duhovne in estetske resničnosti. Pisec formulira tezo, da sta si vsebina in forma Prešernovega pesništva v zanimivem nasprotju, češ da idejna in motivna vsebina govori o nerešljivem sporu med posameznikom in svetom oz. domišljijo in stvarnostjo, medtem ko forma uresničuje idealno ravnotežje, ki ga njegova vsebina razglašá za nedosegljivo. Avtorjeva sklepna ugotovitev zadeva Prešernovo posebno mesto v evropski romantiki, češ da pesnikovo izvirnost določujeta enkratna struktura njegovega duhovnega in estetskega sveta in pa spoj romantičnih duhovnih in estetskih prvin z elementi rimske antike in evropske svobodomiselné tradicije.

Kosov *Prešeren in evropska romantika*, ki prinaša vrsto novih pogledov na pesnika in njegov umetniški opus, ostaja eno velikih empiričnih raziskav naše komparativistike in s tem slovenske literarne vede.

Biografski monografiji o Vodniku (1990) in Čopu (1979), ki sta izšli v zbirki Znameniti Slovenci, pa sodelovanje pri znanstveni izdaji Čopovih pisem v akademjski zbirki Korespondence pomembnih Slovencev (1986) pomenljivo zaokrožujejo Kosovo raziskovanje Prešernove dobe. Sicer pa je naključje hotelo, da je Kos z večjim delom svoje najnovejše knjige zopet obogatil naša prešerniana. V publikacijo *Prešeren in njegova doba* (1991) je avtor v skladu z naslovom uvrstil tudi po dve razpravi o Valentinu Vodniku in Matiji Čopu ter eno o začetkih slovenske proze, drugih osem pa govori prav o Francetu Prešernu. Gre za tekste, ki jih je avtor objavljal (razen dveh iz petdesetih let) od l. 1973 dalje, večinoma v Slavistični reviji.

Prešernov opus, ki ga je Kos izdal v Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev, ni bil njegov edini prispevek v tej zbirki. Takoj se je namreč lotil urejanja enega dela Cankarjevega pripovedništva in že l. 1967 je izšel prvi zvezek, ki prinaša mladostno prozo, nakar je v nekaj letih ediral še šest knjig njegove proze. Leta 1988 pa je izdal še zbrano delo Valentina Vodnika. Skladno z uveljavljeno uredniško politiko zbirke so seveda vsi zvezki opremljeni z obsežnimi in izčrpnimi opombami.

Nobenega dvoma ni, da je temeljno področje Kosovega raziskovanja slovenska literatura, in sicer od razsvetljenstva do današnjih dni, ki se je loteva bodisi slovenistično ali komparativno. Čeprav so številnejše njegove publikacije, ki proučujejo starejša obdobja, pa ni njegovo zanimanje za sodobno literaturo nič manjše. O tem pričajo mnoge objave, ki so deloma sprejete v posebno knjigo, pomenljivo naslovljeno *Moderna misel in slovenska književnost* (1983). Razpon teh razprav seže od filozofije preko estetike do avantgarde in postmodernizma, s katerim se Kos že kar nekaj česa intenzivno ukvarja.

V drugačen sektor Kosovega delovanja sodi več krajših monografij o posameznih vprašanih literarne vede, ki jih je Kos objavil v izrazito komparativistično usmerjeni zbirki, imenovani Literarni leksikon, ki jo vodi že deset let. In sicer razpravlja o splošnih pojmi in

metodah (*Literatura* 1978, *Morfologija literarnega dela* 1981, *Literarne tipologije* 1990), o literarni vrsti (*Roman* 1983) in o literarnih obdobjih oz. smereh (*Razsvetljenje* 1986, *Predromantika* 1987, *Romantika* 1980).

Medtem ko je značilnost teh študij, da povezujejo teorijo z empirijo oz. zgodovino, sta vsaj dve Kosovi knjigi, ki sta obe izšli l. 1983, izrazito literarnoteoretični. Prva je *Očrt literarne teorije*, ki je po Ocvirkovih poskusih tako rekoč prvi celostni pregled tega problemskega polja pri nas, saj razpravlja o bistvu literarne umetnosti, ontologiji literarnega dela, literarni morfologiji, formah, zvrsteh in tudi o literarni aksiologiji; prav temu literarnoteoretičnemu področju pa posveča avtor drugo knjigo z naslovom *Marksizem in problemi literarne vrednotenja*.

Poseben tematski sklop je evropski roman, ki ga oblikujejo sestavki, objavljeni kot uvodne študije k tekstom v zbirki *Sto romanov*. Kos je s svojimi razpravami pospremil kar petino vseh proznih del v tej zbirki, kajti poleg slovenskega besedila (Cankar), je zajel še dvajset romanov iz tujih literatur: iz petih evropskih, severnoameriške (Faulkner, Hemingway) in japonske (Murasaki Šikibu). Nacionalni pestrosti se pridruži še kronološka raznoličnost, saj zaobjemlje ta korpus imena od gospe La Fayette in Voltaira preko Balzaca, Zolaja do Camusa in Butorja, od Grimmelshausna preko Hoffmanna do Thomasa Manna, od Walterja Scotta, Dickensa in Thackeraya preko Wilda do Joycea, govor pa je tudi o Manzoniju ter Lermontovu in Turgenjevu. Gre za zanimivo ponoramo zlasti evropskega romanopisja.

Kosovo najpomembnejše komparativistično delo pa je nedvomno *Primerjalna zgodovina slovenske literature* (1987), ki je svojevrsten novum ne samo v slovenski, ampak gotovo tudi v svetovni literaturologiji. Gre za raziskavo, ki se ukvarja z ustvarjalnim stikom slovenske literature z drugimi evropskimi in zunajevropskimi literaturami, in sicer tako, da ima bralec nenehno pred očmi dogajanje v slovenski literaturi, v njenih posameznih izsekih pa mu avtor odkriva poglobitve tuje vplive. Razprava ohranja torej zgodovinsko celovitost naše nacionalne literature, zato je Kos tudi upravičeno poimenoval svoje delo primerjalna zgodovina slovenske literature, ne pa, denimo, tuji vplivi na slovensko literaturo. Kajti knjigo z naslovom prav take vrste, *Tuji vplivi na francosko literaturo (Les influences étrangères sur la littérature française 1550–1880)*, je izdal Philippe Van Tieghem l. 1961, zato je treba opozoriti na dejstvo, da njen naslov razkriva metodo, ki je bistveno drugačna od Kosove. Francoski pisec namreč načelno izhaja iz tujih vplivov, se pravi zunajfrancoskega dogajanja, kar pomeni, da v ospredju Van Tieghemove obravnave torej ne stoji francoska literatura v svoji organski sklenjenosti, ampak so v središče pomaknjeni tisti tuji vplivi, ki so nanjo učinkovali med leti 1550 in 1880 oz. 1900.

Kos je za svojo raziskavo seveda zbral raztreseno gradivo, ki se je o teh vprašanih nabralo v našem literarnem zgodovinopisju, te številne obravnave pa je pogosto dopolnjeval z dognanji lastnih raziskovanj, s katerimi smo se deloma seznanjali preko revialnih objav, med drugim tudi v *Jeziku in slovstvu*. Da *Primerjalna zgodovina slovenske literature* ni obtičala v skiciranju problemov ali naštevanju imen, naslovov, tem, form in smeri iz obeh območij, slovenskega in tujega, gre zasluga avtorju, ki zares temeljito pozna ne le slovensko literaturo, ampak hkrati tudi zakonitosti evropskega in svetovnega literarnega in drugega duhovnega dogajanja, katere nenehno upošteva, in ne nazadnje, ker neprestano in intenzivno teži k sintezi. Trdimo lahko, da šele Kosova primerjalna zgodovina omogoča bolj celostno razumevanje slovenske literature in njenega zgodovinskega poteka. Novi pogled nanjo je avtorju omogočil, da ponekod ponuja novo konfiguracijo naše literature, premakne meje med posameznimi obdobji, znotraj njih ugotovi drugačno razmerje med idejno-estetskimi prvinami, na novo označi kakega pisca, in morda še kaj.

Uresničile so se torej napovedi, da bo primerjalna literarna veda razširjala in poglobljala proučevanje nacionalnih literatur. Če upoštevamo znano dejstvo, da je ta stroka na zahodu dolgo zanemarjala slovanske literature, je svojevrsten paradoks, da je prav ena izmed njih, povrh še majhna, prva dobila tako temeljito in izvorno primerjalno zgodovino svoje besedne umetnosti.

Kosova primerjalna zgodovina je izšla petdeset let po tem, ko je Anton Ocvirk s svojo monografijo *Teorija primerjalne literarne zgodovine* (1936) pri nas teoretično in metodološko utemeljil to disciplino literarne vede. Ker je pri Ocvirku potemtakem govor o teoriji, medtem ko gre pri Kosu za zgodovino, lahko njegovo knjigo označimo kot pendant Ocvirkovi, se pravi, da je hkrati njen nasprotek in njeno dopolnilo. Pa ne samo to, kajti slovenska primerjalna književnost, ki je bila z Ocvirkom pred petdesetimi leti tako rekoč šele na pohodu, slavi s Kosovo primerjalno zgodovino prepričljivo zmagoslavje.

Če skušamo ob koncu zarisati temeljne značilnosti slavljencevega znanstvenega profila, moramo poleg izjemne delavnosti imenovati nekatere njegove sposobnosti, ki je o njih treba reči, da je že vsaka zase izredna dragocenost, združene v eni osebi pa že lahko zbudijo rahlo zavist. Med te imenitne lastnosti sodijo nedvomno univerzalnost duha, enciklopedičnost znanja, inventivnost in sistematična jasnost raziskovanja, smisel za bistveno ter pretanjen estetski čut. Poleg naštetih odlik moramo omeniti vsaj še njegovo izrazito spretnost, da prikaže zapletene reči očarujoče umljivo, in pa seveda posluš tako za zgodnje odkrivanje problemov kakor tudi za aplikacijo pojmov, ki se poprej pojavijo drugod. Vse to je seveda razlog več, da Janku Kosu – in to ne brez kanca sebičnosti – zaželimo

AD MULTOS ANNOS!

Evald Koren

Filozofska fakulteta v Ljubljani

TEHTEN PRISPEVEK K POZNAVANJU SLOVENSKE REFORMACIJE

Mednarodni simpozij *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, ki je bil od 27. do 29. junija 1984 v prostorih ljubljanske univerze, je bil posvečen spominu štiristoletnice Dalmatinove Biblije in Bohoričeve slovnice. Zbornik na simpoziju predstavljenih predavanj, ki sta ga uredila *B. Pogorelec* (jezikoslovje) in *J. Koruza* (književnost in kultura), je izšel dve leti zatem kot šesti v zbirki *Obdobja*.

Zaporedje besedil v zborniku ni v celoti prekrivno z vrstnim redom njihove ustne predstavitve na simpoziju. Vzrok neujemanja je v natančnejši vsebinski členitvi treh osnovnih tematskih skupin (jezik, književnost, kultura), ki sta jo kot razvrščevalni kriterij upoštevala urednika zbornika. S tem je prišlo do posameznih prerazporeditev, tudi medtematskih, kar bo razvidno iz nadaljnje predstavitve.

V zborniku je objavljenih 41 razprav, razvrščenih v šest tematskih skupin z naslednjimi naslovi:

1. *Protestantizem in moderni čas*
2. *Zgodovinske, kulturološke, filozofske, teološke razsežnosti 16. stoletja na Slovenskem*
3. *Slovenska reformacija in Evropa*
4. *Slovenski knjižni jezik 16. stoletja*
5. *Prevajanje*
6. *Literarna teorija, literarna veda, kulturna zgodovina – problem cerkvenih pesmaric*

Najbolj razvejeni sta področji raziskovanja druge in četrte skupine; pri drugi skupini to potrjuje že vsebinska razčlenjenost naslova, pri četrti pa je zaradi vsebinske splošnosti naslova ta značilnost prikrita oziroma ni eksplicitno izražena. Omenjeni skupini sta številčno opazno močnejši od preostalih štirih (14 oziroma 13 razprav proti 2 do 5 razprav).

1. V tematski sklop *Protestantizem in moderni čas* sta uvrščeni dve razpravi, ki izpostavljata nasprotujoča si odnosa do obdobja reformacije, izpričana konec prejšnjega in v začetku tega stoletja. Obema predstavljajo izhodišče medsebojna nasprotovanja v takratni slovenski politiki in različna ideološka obarvanost posameznih odnosov do obravnavanega obdobja. Pri tem ostaja *V. Melik* (*Mesto reformacije v slovenski zgodovini*) v okvirih zgodovinopisja, *F. Zdravcu* (*Cankarjeva in Pregljeva ocena slovenskega protestantizma*) pa predstavlja družbenopolitični okvir dobe predvsem izhodišče za razlaganje izbranih literarnih del in oseb.

2. Naslov drugega tematskega sklopa (*Zgodovinske, kulturološke, filozofske, teološke razsežnosti 16. stoletja na Slovenskem*) resda izkazuje že omenjeno vsebinsko raznovrstnost razprav, pregled njihovih naslovov pa pokaže, da sta zgodovinski in kulturološki del še podrobneje razčlenjena in da se v veliki meri dopolnjujeta. Nadrejena sta v naslednje skupine vklapljlajočim se razpravam:

- splošna zgodovina,
- literarna zgodovina,
- glasbena zgodovina,
- likovna zgodovina,
- duhovna zgodovina.

Splošno zgodovinsko tematiko obravnavajo trije avtorji: *B. Grafenauer* (*Poglavitne komponente slovenske zgodovine v 16. stoletju in njihova povezanost*), *Z. Šmitek* (*Trubar in Turki*) in *P. Scherber*

(*Primož Trubar, der Protestantismus und die Türken. Zum politischen und theologischen Hintergrund von Trubars letzter Reise in die Heimat*).

Prva razprava je strnjena predstavitev novega tipa obravnavanja 16. stoletja, ki je značilen za povojni čas. Dodan je obsežen bibliografski pregled ustrezne strokovne literature. Prispevka o Turkih izpostavljata različne momente. Z. Šmitek poudarja predvsem turško nevarnost in težnje protestantov po pokristjanjevanju Turkov kot najpomembnejša motiva Trubarjevega zanimanja za Turke. P. Scherber se omejuje na Trubarjevo posredniško vlogo pri spoznavanju islama, ki jo je le-ta prevzel na željo in pobudo nemškega teologa Jakoba Andreaea.

Od treh literarnozgodovinskih razprav, ki so vključene v ta razdelek, predstavljata prispevka B. Paternuja (*Protestantizem in konstituiranje slovenske književnosti*) in J. Pogačnika (*Kulturološki model reformacije v jugovzhodni Evropi*) splošnejšo tematiko; v skladu s tem sta uvrščena v prvi del obravnavanega tematskega sklopa (to velja tudi za razprave iz splošne zgodovine), medtem ko je prispevek G. Giesemanna (*Der »Feind« im protestantischen Kirchenlied – reformatorisches Bekenntnis bei Trubar aus der Perspektive des geistlichen Liedes*) zaradi svoje vsebinske specifičnosti na njegovem koncu.

Na osnovi vzporejanj protestantizma in romantike ter ugotavljanja njunih medsebojnih podobnosti in razlik zagovarja B. Paternu tezo o vplivih protestantizma na globinsko sooblikovanje nastanka moderne slovenske literature.

Na dejstvo, da je reformacija v prvi vrsti sicer religiozno gibanje, vendar je kot taka presežena z izpričanim knjižnim delovanjem, ki ima širši kulturološki pomen, opozarja J. Pogačnik (*Kulturološki model reformacije v jugovzhodni Evropi*). Kot posebnost slovenske in hrvaške reformacije odkriva premišljenost izbora dejavnosti, s čimer ostajata obe v okvirih točno začrtanega koncepta.

Z analizo lika sovražnika v Trubarjevih cerkvenih pesmih opozarja G. Giesemann na izvirnost teh pesmi, ki je evidentna kljub togim teološkim in dogmatskim okvirom.

Področje glasbene zgodovine je obravnavano v razpravah D. Cvetka (*Slovenska reformacija in glasba*) in A. Rijavca (*Primož Trubar in vprašanje večglasja v slovenskem glasbenem protestantizmu*). Prvi avtor nam predstavi sintetičen prikaz glasbe v slovenski reformaciji, drugi pa se omeji na enega avtorja (P. Trubar) in na določen tip glasbenega izvajanja (večglasje).

Slovenska likovna umetnost 16. stoletja je predstavljena samo v prispevku N. Šumija (*Renesansa v arhitekturi na Slovenskem – zunanja forma in notranja struktura*). Neusklajenost med obliko in vsebino je prezentirana na posameznih kulturnih spomenikih.

Razpravo J. Dolarja (*Duhovna podoba Jurija Dalmatina*) bi lahko podnaslovili kot duhovnozgodovinsko študijo. Ohranjene izjave nekaterih Dalmatinovih sodobnikov, njegovi lastni zapisi v predgovoru Biblije in v ohranjenem pismu ter poznavanje naslovov knjig iz njegove knjižnice predstavljajo materialno osnovo za Dalmatinovo duhovno skico.

Teološke razprave so uvrščene zaporedno v drugo polovico obravnavanega tematskega sklopa. Avtorji so trije teologi, Slovenca V. Grmič (*Korenine Trubarjeve teološke misli*) in J. Rajhman (*Analiza dveh predgovorov /1557–1584/*) ter Avstrijec O. Sakrausky (*Primus Trubers deutsche Widmungsreden zum slowenischen und kroatischen Reformationsschriftum*).

Pri Trubarjevi teološki misli izpostavi V. Grmič tri osnovne točke: religionost, povezanost z domačimi razmerami in humanistične vplive.

J. Rajhman poudari na podlagi primerjanja Trubarjevega predgovora k prvemu delu novega testamenta iz leta 1557 z Dalmatinovim predgovorom k Bibliji iz leta 1584 predvsem različnost besedil, ki je odraz različne generacijske pripadnosti avtorjev ter njune različne osebnostne in izobrazbene strukture.

O. Sakrausky opozarja na potrebo po izdaji Trubarjevih nemških posvetil; slovenska in hrvaška reformacija sta obstajali kot del širšega evropskega konteksta, Trubarju pa naj bi pripadlo častno mesto v zgodovini evropske kulture.

Avtor edinega besedila, ki sega na področje filozofije, je F. Jerman (*Idejne prvine reformacije*). Poleg predstavitve glavnih idejnih prvin reformacije pokaže še na njihov izvor.

3. Tematski sklop *Slovenska reformacija in Evropa* je uvrščen na tretje mesto in obsega pet razprav tujih avtorjev, ki so vse razen prve primerjalne.

R.-D. Kluge nas v prispevku *Frühe Tübinger Beiträge zum Verlauf und zur Erforschung der slovenischen Reformation (Andreae, Nast, Weber und Schnurrer)* seznanja z najstarejšimi (od 1586–1799) natisnjenimi obravnavami slovenske reformacije, ki so delo tübinških in württemberskih raziskovalcev.

Naslov naslednje razprave je *Česká obdoba Dalmatinovy Bible*, njen avtor pa je M. Kopecký, ki ugotavlja, da med češko krališko biblijo (1579–1594) in med slovensko Dalmatinovo sicer ni genetske zveze, obstajajo pa določene tipološke povezave (npr. obsežne razlage).

István Lőkös (*Tipološki paralelizam recepcije Erazma Rotterdamskog u slovenačkoj i madžarskoj književnosti*) odkriva podobnosti med reformatorskim konceptom Madžarov in Slovencev. Na osnovi ugotovljenih vzporednic poskuša avtor določiti vplive Erazmove misli, skupne madžarskim in slovenskim reformatorjem. Tudi razprava *K počátkům slovinského spisovného jazyka*, ki jo je napisal K. Hádek, je zasnovana primerjalno. Paralelno ugotavljanje istih tipov besedil, ki so nastajala v 16. stoletju v češkem in slovenskem jeziku, sicer ne potrdi medsebojnih vplivov, predvideva pa podobno razporeženje, ki izhaja iz protestantske versko-izobraževalne ideje.

Zadnjo razpravo (*Grammatika kak fenomen kul'tury /Adam Bohorič i Meletij Smotrickij/*) je napisala N. Mečkovska. S pomočjo primerjave dveh časovno zaporednih pojavov (1584 : 1619) v območju grammatike, ki se razlikujeta v obravnavanem jeziku (slovenski : cerkvenoslovanski) in v metajeziku (latinski : cerkvenoslovanski) kot tudi v idejni usmeritvi (reformacija : protireformacija), ugotavlja njuno različno povezanost s filološkimi načeli reformacije.

4. Četrty tematski razdelek je naslovljen *Slovenski knjižni jezik 16. stoletja*, iz česar je razviden vsebinski okvir. Raznovrstnost problematike, obravnavane v trinajstih razpravah, ki so vključene v to tematsko skupino, pa je razvidna že iz pregleda njihovih naslovov. Predmet proučevanja so naslednji jezikovni problemi iz slovenščine 16. stoletja:

- črkopis
- pravopis
- oblikoslovje
- besedotvorje
- besedišče
- frazeologija
- stilistika

S pomočjo izbranih izpisov iz del štirih glavnih protestantskih piscev predstavi J. Toporišič (*Bohoričica 16. stoletja*) stanje črkopisa pri posameznih avtorjih; ugotavlja uresničitve zapisov posameznih glasov oziroma refleksov (s in z, š in ž, c in č, mehki in navadni l in n, dvoglasje šč, i in j, u in v, polglasnik, jat, dvojni soglasniki, soglasniški predlogi) pri Trubarju (v dveh delih), Krelju, Dalmatinu in Bohoriču. Pomembno mesto v prispevku pripada normiranosti bohoričice (zavestna ali norma občutka) in prenosu pravil v prakso.

Tudi V. Gjurin nas v prispevku *Pisna podoba besed v prvih dveh Trubarjevih knjigah, ki so danes živele v nekonvencionalni slovenščini* seznanja s črkopisno problematiko, ki pa je omejena na Trubarja in njegovi začetni deli; članek predstavlja tudi poskus sistemiziranja rabe velike oziroma male začetnice pri Trubarju. Avtor opozarja na težave, ki se pojavljajo pri zapisovanju nekaterih danes obrobnih besed, znanih iz Trubarjevega jezika kot večinoma nevtralnih, in na možnost ustrezne rešitve teh problemov s pomočjo poznavanja zapisov izpred 400 let.

Oblikoslovno ravnino obravnavata dva tuja avtorja: G. Neweklowsky (*Zur Paradigmatik in Trubars Katechismus 1550*) in H. Orzechowska (*Warianty grammatyczne /morfologiczne i składniowe/ w Biblii J. Dalmatina. Imperativus.*)

G. Neweklowsky nas v svojem prispevku seznanja s sestavom samostalniških, pridevniških in glagolskih paradigem v prvi slovenski knjigi. Ta predstavitev je hkrati tudi poskus rekonstrukcije naglasnih paradigem.

H. Orzechowska ugotavlja tri načine velelniškega izražanja v Dalmatinovi Bibliji; od tega sta dva sestavljena, s čimer pride do premika obravnave na skladenjsko ravnino.

Z oblikoslovno problematiko se ukvarja tudi razprava A. Derganc *O morebitnem vplivu Bohoričeve slovnice na cerkvenoslovansko slovnico Meletija Smotrickega*. Glede rabe posebnih dvojninskih oblik za ženski spol, ki je izkazana v obeh slovnica, avtorica predvideva druge vplive na cerkvenoslovansko slovnico (npr. traktat Bolgara Konstantina Kostenečkega iz 15. stoletja).

A. Vidovič-Muha nam v razpravi *Neglagolske tvorjenke v Trubarjevi Cerkovni ordningi* predstavlja v tem besedilu izkazane besedotvorne načine pri samostalniku, pridevniku in prislovu. Znotraj posameznih besedotvornih načinov je izvedena delitev na osnovi besedotvornih pomenov, ki so uresničeni z določenimi kombinacijami besedotvornih podstav in besedotvornih obrazil, pri tem pa avtorica ugotavlja visoko stopnjo ujemanosti med takratnim in sedanjim stanjem v knjižnem jeziku.

Največ razprav iz obravnavanega tematskega sklopa (4) je posvetilo glavno pozornost proučevanju besedišča. Prvi del razprave *Konkurenčna razmerja glagolov v Dalmatinovi Bibliji* avtorice M. Merše je besedotvorno-onomaziološki, saj nam v njem predstavlja glagole z enakimi osnovami in različnimi besedotvornimi obrazili, ki si konkurirajo kot poimenovanja za iste ali podobne pojme. V drugem delu upošteva še druge tipe glagolskih parov, ki so v medsebojnem sopomenskem odnosu. Nakazan je vpliv Luthrove predloge na izbor in razvojna linija z Japljevim dvesto let mlajšim prevodom.

Besedišče, ki je izpričano v slovenskih knjigah 16. stoletja, nam v razpravi *Razvojne tendence v besedišču slovenskih protestantskih piscev* predstavlja v njegovi sistemski celovitosti F. Novak. Poleg splošnih in posebnih (npr. avtorskih) značilnosti, ki so trajna sestavina petinštirideset let aktivno delujočega knjižnega sistema, nas avtor seznanja z njegovimi spremembami, ki jih v prvi vrsti pogojuje oblikovanje mladega knjižnega jezika in nove upovedovalne zahteve.

V razpravi *Pomenska in stilistična izraba »Registra« v sobesedilu Dalmatinove Biblije* opozarja M. Orožen na dejstvo, da so besede iz vseh stolpcev (posebej so izpostavljene koroške in panonske besede) Registra, tj. večnarečnega in dvojezičnega besednega seznama, ki je dodan Dalmatinovi Bibliji, aktivno uporabljene v Biblijskem sobesedilu, s tem pa izpolnjujejo različne pomenske in stilistične vloge, kar je dokazano z obsežnim gradivom. Številčno stanje in pomensko-stilistični opis iz nemščine prevzetih besed, izkazanih v prvi slovenski knjigi, je v prispevku *Raba in pogostnost iz nemščine prevzetih besed v Trubarjevem Katekizmu (1550)* podal A. Janko.

E. Kržišnik-Kolšek nam v prispevku *Poskus razvrstitve stalnih besednih zvez v Trubarjevi Cerkovni ordningi* predstavi tri tipe stalnih besednih zvez, izpričane v omenjenem Trubarjevem besedilu. Razvrstitev temelji na predvidljivosti oziroma nepredvidljivosti posameznih sestavin besednih zvez.

Zadnja dva prispevka iz tega tematskega sklopa imata v ospredju svojega zanimanja stilistična vprašanja.

B. Pogorelec poda v razpravi *Dalmatinovo besedilo med skladnjo in retorično figuro in Bohoričeva gramatična norma* opis retoričnih figur na osnovi njihove predstavitve v Bohoričevi slovnici; pri tem primerja Bohoričeve razlage z ustreznimi mesti v dveh izdajah Melancthonove latinske slovnice. Oblikovanost slovenskih protestantskih besedil po klasičnih retoričnih pravilih dokazuje na primeru odlomka iz Dalmatinovega predgovora k Bibliji. T. Sajovic nas v razpravi *Retoričnost in besedilnost Trubarjeve pridige* seznanja z retorično besedilno zgradbo Trubarjeve pridige iz katekizma 1550 in Rogerijeve pridige iz Zmagovitih nebes 1731. Prenos renesančnih in baročnih slogovnih določil iz likovne umetnosti na obravnavani besedili pokaže, da sta pridigi zgrajeni po načelih časa, v katerem sta nastali, Trubarjeva renesančnih, Rogerijeva pa baročnih.

5. V peti tematski sklop, ki je naslovljen *Prevajanje*, so uvrščene štiri razprave: dve v domačem in dve v tujih jezikih. K. D. Olof poskuša v prispevku *Mittelalterliches und neuzeitliches Sprachverständnis am Beispiel der Übersetzer Luther und Trubar* na osnovi Luthrovega in Trubarjevega prevajanja biblije oziroma njunega odnosa do jezika in do bibličnega besedila določiti srednjeveške in novoveške premise v njunem razumevanju jezika in prevajanja.

Razlike v izboru besedišča v Trubarjevem in Dalmatinovem prevodu Davidovega psaltra izpostavlja v prispevku *Primerjava med Trubarjevim in Dalmatinovim prevodom Davidovega psaltra v razmerju*

do hebrejskega izvirnika, latinske Vulgate in nemške Luthrove predloge F. Premk. Ob sopostavitvi posameznih odlomkov v izvirniku in v navedenih prevodih so ugotovljive povezave med slovenskima prevodoma in njunimi potencialnimi predlogami. Globinske analize posameznih hebrejskih besed oziroma zvez in njihovih slovenskih (nemških, latinskih) prevodnih ustreznikov te povezave dodatno dokumentirajo.

S. Slapšak nas v prispevku *Kako opisati prevedenicu* seznanja z opisnim modelom, ki ga aktualizira na primeru kalkiranih prevodov (nove besede) in pomenskih izposojenk (stare besede z novim pomenom) iz grščine, registriranih v Vukovem slovarju. Po mnenju M. Rodeta (*Slovenski protestantizem in prevajanje*) velja za večino slovenskih besedil iz 16. stoletja, da niso prevodi v pravem smislu; označi jih kot kompilacije oziroma priredbe, medtem ko naj bi bila svetopisemska (t. i. sakralna) besedila prevajana s funkcijo širjenja novega nauka, zato naj bi bili določeni elementi izpostavljeni, drugi pa prikriti.

Temu tematskemu sklopu sta dodana diskusijska prispevka avtorjev M. Stanovnik (*Razprava o prevajanju*) in K. Gantarja (*Nekaj misli o slovenskem protestantizmu in prevajanju*), ki oba izražata ne-strinjanje tako z Rodetovim pojmovanjem teorije prevajanja kot z njegovo opredelitvijo svetopisemskih besedil iz 16. stoletja kot nepravilnih prevodov. Ta dva diskusijska prispevka sta edina objavljena, saj drugi razpravljalci svojih pripomb niso oddali v pisni obliki.

6. V tematskem sklopu *Literarna teorija, literarna veda, kulturna zgodovina – problem cerkvenih pesmaric*, ki je uvrščen na zadnje mesto v zborniku, so tri razprave. Njihovi avtorji obravnavajo cerkvene pesmarice vsak s svojega vidika, odvisno od problema, ki ga osvetljujejo.

Posebnosti rime v silabičnem verzem sistemu, konkretiziranem v slovenski protestanski pesmi, nam z vidika formalnih (gramatičnih, vidnih, slušnih) in vsebinskih (pomenskih) usklajenosti in nasprotij predstavi T. Pretnar (*Med gramatičnim paralelizmom in zvočno figuro: o rimi v slovenski protestantski pesmi*).

M. Smolik nas v razpravi *Psalmične pesmi v pesmaricah 16. stoletja* seznanja s posebnim tipom cerkvene pesmi, ki predstavlja prepesnitve starozaveznih psalmov. Psalmične pesmi (avtorji so bili vsi glavni protestantski pisci) so bile odmevne še v kasnejših obdobjih, npr. med protestanti na Koroškem in v Prekmurju, medtem ko je znan en sam primer katoliške pesmarice (M. Kastelec), ki vsebuje ponatis protestantskih pesmi, tudi psalmičnih.

Z dvema malo znanima protestantskima pesmaricama z začetka 17. stoletja, njun avtor je gradiščanski Hrvat Grgur Mekinić – Pythiraeus, nas v razpravi *Konvergenčni odnosi medu gradiščanskohrvatskim i slovenskim protestantskim pjesmaricama* seznanja A. Jembrih. Na osnovi primerjave s slovenskimi protestantskimi pesmaricami odkriva hrvaško-slovenske stične točke, ki niso izpričane le v upoštevanju slovenske prevodne predloge, ampak tudi v širjenju besedišča (npr. termini).

Zbornik kot celota predstavlja poglobitev posameznih raziskovalnih področij in pomemben korak naprej v raziskovanju slovenskega 16. stoletja. Kvalitetna raven razprav ni enotna, vendar sem se ocnjevanju posameznih prispevkov izognila, saj je bil moj glavni namen, da jih vsebinsko predstavim.

Jožica Narat-Šrekl
Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša
ZRC SAZU

IZ HIŠE BITI V ZAČASNO BIVALIŠČE

(Začasno bivališče: portreti mlade književne generacije 80-tih let. Izbrala in uredila Lela B. Njatin. Ljubljana: Aleph, 1990)

Naslov *Začasno bivališče* lahko v neprenesenem pomenu meri na socialo piscev kot – v Prijateljevi dikciji – občanov, v prenesenem pa na vlogo generacije, ki nudi »zavetje za dozorevanje« in jo pisci zapustijo, ko iščejo svoja nova snovalska domovanja drugod, po možnosti čimdlje od drugih – tudi od nekdanjih generacijskih sosedov. Evocira pa ta naslovna metafora še umik iz obzorja, v katerem je bilo – prosto po Heideggerju – videti jezik, z njim pa tudi umetnost besede, kot »hišo biti«: pisci, rojeni okrog leta 1960, kot da so bolj nomadski od svojih predhodnikov, kot da jim je literatura le eno izmed začasnih bivališč, v katero pa niso bitnostno zakoreninjeni.

S tem da se intervjuji v *Začasnem bivališču* postavljajo bralcu v ogled kot »portretik«, se uvirčajo v tradicijo slovenskega literarnega biografizma (prim. Prijateljeve *Duševne obraze naših preporoditeljev* ali Ocvirkov *Levstikov duševni obraz*), bolj očitno pa seveda v vrsto književniškega intervjujanja, ki zna ponekod biti tudi zgodbarsko literarizirano (prim. *Obiski* Izidorja Cankarja, *Pogovori s pesnikom Gradnikom* Marje Boršnik, *Pogovori s slovenskimi pisatelji* Branka Hofmana, *Med tradicijo in modernizmom*, *Med modernizmom in avantgardo*, *Čas romana* Franceta Pibernika).

Gre za izročilo, ki pri nas sega vse do moderne, do njenega poudarjenega in gojenega umetniškega subjektivizma (ta šele osmišlja portretiranje duševnih obrazov literatov) oziroma do takratnega vznika generacijskega čuta (s kultom literarne in slikarske četverice). Ta čut v naslednjih desetletjih prinaša vedno na novo poimenovane generacijske samozavesti (npr. krog Treh labodov, »novomeška pomlad«, »generacija pred zaprtimi vrati«).

Drugače od prej omenjenih del, a tudi od Dembovih *Interviews with contemporary writers* (1983), je nova Alephova knjiga tekst več spraševalcev: njihovi dometi in domiselnost ter interesi so dokaj različni, zato pa je nevarnost suhoparnih ponavljanj istih vprašanj različnim sogovornikom bistveno manjša. V pogovorih se mešajo in nizajo vrhu tega raznoliki žanri ali njihove sledi: od dopisnega disputa oziroma esaja (o tromeji literature, slikarstva, poststrukturalistične ter kritične teorije, o pesništvu, intelektualcih in melanholiji), prek biografske skice (o svetotožju, slovenstvu, družbenem in umetnostnem marginalstvu ter performansih), do žive kavarniške debate o raznih splošnostih in nekoliko erotiziranega šepetanja na uho (o pisanju kot večnosti neke potrebe, o erotizmu in socialni, o mitu in ženskah) ali po novoromanskih ter metafizijskih krojih urezane literarizacije pogovora (o homoerotizmu in svobodi, dekadenci, Parizu in Slovincih, o razdaljah med Hollywoodom in Jesenicami).

Zaradi večih spraševalcev so polifoni tudi njihovi odnosi do vprašancev: stik je pisen ali usten, dialog se drži enotnosti časa ali pa skače po njegovih intervalih, predpostavljena vednost vprašanca je ponekod večja, drugod manjša ali enaka vpraševalčevi. Literarnosociološko pa gre pri vprašanih in odgovorih vendarle za nekakšen hermenevtični krog, saj tako vpraševalci kot vprašanci večinoma pripadajo isti generaciji, celo istemu krogu; takšna imanentistična in avtorefleksivna zasnova *Začasnega bivališča* ima to slabo plat, da deluje nekoliko incestuozno ali narcisoidno (generacija gleda samo sebe).

Intervjuji s predstavniki oz. predstavnicama generacije osemdesetih let ne delujejo več zgolj promocijsko; so dejanje kanonizacije. Izbrana je sedemnajstERICA: Jure Potokar, Vlado Žabot, Franjo Frančič, Igor Zabel, Brane Mozetič, Andrej Morovič, Rade Krstić, Igor Bratož, Aleš Debeljak, Miha Mazzini, Maja Vidmar, Alojz Ihan, Jani Virk, Brane Bitenc, Lela B. Njatin, Andrej Blatnik, Esad Babačić. Pripuščeno jim je, da se artikulirajo iz mase drugih piscev približno enake starosti – ne le s preprostim dejstvom, da so pač izbrani, drugi pa so izpuščeni (urednica Lela B. Njatin sumi, da bi lahko pogrešili Majo Haderlap, Štefana Remica, Ferija Lainščka, Alda Žerjala, Milana Vincentiča idr.), ampak še bolj s tem, da jim je dana priložnost, odpirati svojo dušo in iz nje delati estetsko relevanten predmet, da torej lahko spregovorijo o tistem, kar jim v literaturi ostane med vrsticami ali pa zunaj njihovih robov. Iz piscev postanejo, če rečem s Foucaultom, avtorji. Vstopajo v topos Goetheja in Eckermanna, zvestega zapisovalca njegovih miselnih prebliskov.

Kanon, ki se tvori s pomočjo intervjujev in z različnimi revialnimi izbori ali antologijami (npr. *Strast i mir*, antologija mlade slovenske književnosti, ki je izšla isto leto kot *Začasno bivališče*), je posebne vr-

ste. Gre za ustoličevanje generacije, generacijski kanon. Generacija se z njim profilira navznoter in navzven: interna so vprašanja, kdo vanjo spada (izbran je bil predvsem ljubljanski krog šolanih komparativistov, slavistov in AGRFT-jevcev, manjka pa obrobje, tostran in onstran državne meje), kdo je vreden spomina, kdo je nosilec njenih pečatov, kdo le sopotnik ali celo oseba, ki izginja iz njenega obzorja; navzven pa gre za iskanje njenih posebnosti glede na druge skupine in rodove.

Pri tem je položaj »generacije osemdesetih« v več ozirih paradoksalen. Kar se skuša s samo knjigo naslikati kot skupinski portret, kar se torej skuša spraviti skupaj, v enoten okvir (razpravljanja, duha), se sproti razsipava v individuacijo, portrete posameznikov, ki poudarjajo svoje – kot bi rekel T. Hribar – avtopoetike in avtonoetike. Po drugi strani pa že dolgo ni bilo v slovenski literaturi tako sistematičnih teženj po vzpostavljanju generacijskega okvirja, pa čeprav brez vsakršnih skupinskih literarnih programov ali manifestov, ampak, nasprotno, prek samih negacij ali poudarjanja odsotnosti skupnih imenovalcev (npr. oznake, kot so »generacija brez karizmatičnih mentorjev«, »generacija brez metafore«, »mlada slovenska proza«).

Za silo je sicer podoba generacije mogoče osvetliti s konjunkturo (literarnozgodovinska razlaga tega gospodarskega pojma je delo Jana Wierzbickega) postmodernizma ali vsaj z »duhom« postmoderne dobe. Zdi pa se, da so posamezniki vstopali v generacijski ris iz socializacijskih nagibov. Zato je profil rodu osemdesetih kar razločno očitran s pridobitvami pohoda skozi institucije – z osvojitvijo revije *Literatura*, z ustanovitvijo založbe *Aleph* in Sklada Vladimírja Bartola, namenjenega promociji »mlade slovenske literature« v tujini. V tem čutu za mehanizme literarnega obrata, za medije in distribucijo estetskega blaga so (nekateri) mladi literati sorodni vrstnikom iz Neue slowenische Kunst ter skupaj z njimi postmoderni.

V tem rodu je uplahnil ponavljajoči se antagonizem do predhodnikov, ki je vgrajen v sam pojem literarne generacije. V ozračju »postzgodovine«, konca ideje napredka, je tudi pri slovenskih piscih, portretiranih v *Začasnem bivališču*, zamrlo tristoletno nasprotovanje med »stariškimi« in »modernimi«, ki so ga bile avantgarde še zaostriale z geslom »preloma s tradicijo«. Avtoritete slovenskega modernizma (npr. Tauferja, Grafenauerja, Jančarja) so se za krajši čas spravili sesuvat le nakateri mladi kritiki. Postzgodovinska apatija in indiferentnost pa je generaciji pridelala primanjkljaj lastne refleksije političnih okoliščin svojega delovanja (književnost in publicistika teh piscev sta namreč nastajali v t. i. prelomnih časih), ki se je kompenziral z nekakšno spontano ideologijo apolitičnosti. Na to notorično dejstvo, ki je verjetno sad odpora do tipičnega slovensko-(srednje)evropskega intelektualnega moralizma predhodnikov, je svoječasne sostanovalce pred časom opozoril že Igor Zabel.

Zato pa je v »generaciji osemdesetih« veliko dvo- ali troživk, ki se gibljejo čez markacije raznih disciplin, pri čemer jim literatura nikakor ni nujno na vrhu hierarhije svoje ustvarjalnosti: so dvojne figure literata-kritika, -umetnostnega zgodovinarja, literatke-modne oblikovalke, literata-rokerja, -glasbenega kritika in urednika, -avanturista-videoumetnika, -znanstvenika ipd. V *Začasnem bivališču* posebej pade v oči navezanost na neknižne medije – na glasbo, film, video, ki so pogoste odnosnice v pogovorih. Ali je to stvar osebnega ali zgodovinskega časa, mladosti ali postmoderne, začenjajo nakazovati že leta tega desetletja.

Marko Juvan
Filozofska fakulteta v Ljubljani

ROMAN JAKOBSON: LINGVISTIČNI IN DRUGI SPISI

ŠKUC / ZIFF (*Studia humanitatis*), Ljubljana 1989, 277 str.

Knjiga je oblikovana kot Jakobsonovo berilo; v njej je zbranih osem vsebinsko raznovrstnih člankov in razprav s širokim časovnim razponom leta objave od 1933 do 1970. V dodatku najdemo bibliografijo knjig in knjižnih izdaj Romana Jakobsona, bibliografijo vseh izdaj Jakobsona v Jugoslaviji 1945–1988, spremno razpravo Rastka Močnika *Teoretik za vse čase* in zapis Brede Pogorelec *Roman Jakobson v Beogradu in Ljubljani septembra 1955*.

Roman Jakobson (1896–1982) je eden najznamenitejših jezikoslovcev in mislecev 20. stoletja. Pravzaprav posebej strukturalizem – tudi avtor tega izraza je¹ – in sicer v najboljšem pomenu: njegovo delo preveva teoretska natančnost in inovativnost, ob tem pa miselna širina in odprtost, ki mu ne dovolita slepe ulice dlakocepja in zmehaniziranega pogleda na jezik; ulice, v katero so zašli marsikateri pravoverni strukturalistični jezikoslovci.

Knjiga je razdeljena v dva dela, najbrž v skladu z naslovom *Lingvistični in drugi spisi*; ta delitev pa je le navidezna, površinska, saj gre pri vseh člankih za razmišljanje o jeziku in iz jezika. Pri tem so razprave prvega dela temeljne za Jakobsonovo misel, druge pa obrobnejše in nekako le ilustrativne.

Prva razprava *Šest predavanj o zvoku in smislu* (1942) je verjetno do danes od vseh najaktualnejša. V njej najdemo na živ način predstavljene vse najznačilnejše produktivne predpostavke strukturalizma in sicer na področju, kjer je strukturalizem stvari – čeprav je to tvegano trditi – dokončno postavil na svoje mesto. To je seveda fonologija. V šestih predavanjih Jakobson najprej poudari nujnost opazovanja glasov z zornega kota nalog, ki jih glasovi v jeziku opravljajo – to je njihova pomensko razločevalna vloga /šop : čop : top/. S tega stališča pregleda in kritično ovrednoti dotedanjo znanstveno misel o glasovih, ki se je ukvarjala predvsem z motoričnimi in akustičnimi vidiki govora, svojih ugotovitev pa ni bila sposobna posplošiti in urediti v sistem. Premike v tej smeri so opravili šele nekateri znanstveniki na koncu 19. stol. s pojmom fonema (B. de Courtenay, L. V. Ščerba), vendar so pri tem teoretsko zašli – spraševali so se, kaj in kje fonem je in ne, kakšna je njegova funkcija. Tako se je oblikovala navivna predstava o objektivni, snovni naravi glasu in psihični naravi fonema. Tako pojmovanje se je deloma ohranilo tudi pri Saussuru, ki pa je prispeval drugo veliko spodbudo za fonologijo in za strukturalizem nasploh – pojem (fonološkega) sistema. Vendar Jakobson tukaj in pozneje pokaže na marsikatero dvomnost in celo nasprotje v Saussurovem *Tečaju splošne lingvistike*, kar je mimogrede povedano še danes produktivno – vsaj za sloveniste, ki so Saussura med študijem doživeli kar nekako mistificiranega. Tako nasprotuje Saussurovi povezavi fonetike z zgodovino jezika in fonologijo z njegovim opisom. Saussurovo trditev, da razvoj glasov nima nič skupnega z njihovimi jezikovnimi vrednostmi, imenuje predsodek in dodaja, da je sistem glasov mogoče preučevati tako v njegovem vsakokratnem stanju kot v evoluciji. Tudi Saussurovo misel, da so jezikovni znaki na vseh ravneh opozicijske, relativne in negativne entitete, torej pojavi, ki nastopajo le v razmerju različnosti do drugih istovrstnih pojavov in sami po sebi nič ne pomenijo, Jakobson omeji le na fonemsko ravnino; znaki na drugih ravneh imajo zmeraj tudi svoj lasten pomen. Zato mora biti tudi opis jezikovnega sistema na višjih ravneh optrt na označenca, torej na vsebinsko plat znaka, opis fonološkega sistema pa je zgrajen na razlikah med fonemi, ki so zapisane v označevalcu. Fonem je po Jakobsonu sveženj razločevalnih lastnosti in ravno te so najmanjši, nerazdružljivi del jezika. Ob tem Jakobson ugovarja še dvema Saussurovima načeloma: načelu linearne narave označevalca (v jeziku naj bi bilo možno delovanje le enega znaka hkrati: če pa je najmanjši znak, fonem, skupek razločevalnih lastnosti, ta domneva ne drži); in načelu arbitrarnosti, torej poljubnosti oz. nemotiviranosti znaka (po Saussuru naj bi bila zveza med označevalcem /nizom fonemov/ in označencem /smislom/ poljubna, dogovorna, Jakobson pa v smisluni teorije dveh osi to stališče problematizira: zveza med obema platema znaka je nujna in sicer zaradi njune nesporne asociativne povezanosti, ki temelji na bližini; ta povezanost je zunanja; notranja po-

¹ Ante Stamač: Pogovor. Nulti stupanj govora i smjerovi njegova širenja. V: Roman Jakobson, Morris Halle: Temeljni Jezika. Globus, Zagreb 1988, str. 85

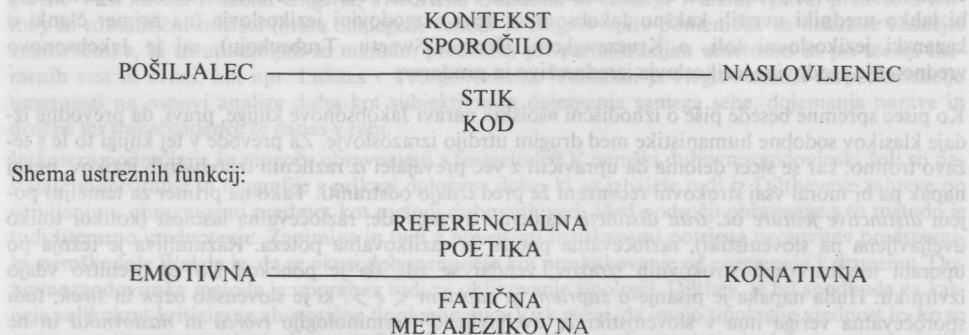
vezanost, asociacija, ki temelji na podobnosti, pa je res redka in nastopa le pri onomatopoeičnih in ekspresivnih besedah).²

Predvsem s teorijo dvoosnosti in z domnevo o objektivnosti razločevalnih lastnosti in nevropsiholoških osnovah sinestezije, ki omogočajo fonemom, sicer brez svojega pravega pomena, možnost asociativnega pomena, se Jakobson že v tej razpravi premakne na problemsko polje naslednjih razprav: na motnje pri govoru, afazije, in na umetnostni jezik oz. poetiko.

Druga razprava je *Dva vidika jezika in dve vrsti afazičnih motenj* (1954). Njena poglobitna vrednost je v izdelavi podrobnega modela dvoplastne narave jezika. Jezik deluje na osi selekcije – izbire jezikovnih znakov – in na osi kombinacije – povezave teh znakov v bolj zapletene jezikovne enote. Ta model Jakobson utemelji na pravzaprav obrobnem, okrnjenem jezikovnem sistemu – pri afaziji. Tak, razpadajoč sistem po Jakobsonu bolj očitno pokaže način svoje organiziranosti kot pa popolno izražen jezikovni sistem. Tako Jakobson postavi dve vrsti afazij – prva pomeni motnje na osi selekcije, podobnosti, druga pa pomeni motnje na osi kombinacije, bližine. Iz kliničnih primerov, torej izjav bolnikov ene in druge vrste afazije, Jakobson izvede sklep o metaforičnem in metonimičnem polu jezika. Metafora je drug izraz osi podobnosti, metonimija pa osi bližine. Seveda je od tod nujen korak v drugo problemsko polje, v poetiko, s katero se ukvarjata naslednja članka, *Poezija gramatike in gramatika poezije* (1960) in *Lingvistika in poetika* (1958).

V prvem je ob že omenjenih metodoloških postopkih novo načelo gramatičnega paralelizma, ki ga ima Jakobson v dinamičnem smislu za eno od temeljnih gibal /pesniškega/ jezika. Organiziranost slovničnih sredstev ima v poeziji enakovreden pomen oz. sorazmeren pomen besednim – pomenskim – figuram. Tako pri Pušnikovi pesmi *Ljubil sem vas* odkriva v odsotnosti tropov nadomestno gostoto gramatične urejenosti. Pomembnost vloge gramatike v poeziji utemeljuje analogno s slikarsko kompozicijo, ki temelji na očitnem ali skritem geometričnem redu ali na zavračanju geometričnosti.

Lingvistika in poetika je programski članek o nujnosti sodelovanja jezikoslovja in literarne teorije na polju raziskovanja poezije. Njen izhodiščni, po odmevnosti pa osrednji del je shema jezikovnih funkcij, ki jih Jakobson spelje iz sheme sporočanja:



Shema ustreznih funkcij:

Po Jakobsonu vsako jezikovno sporočilo obsega več funkcij, ki pa so različno hierarhizirane glede na namen sporočila. Tukaj se Jakobsonova teorija v zametkih odpira področju zvrstnosti. S sistemom funkcij dokaže, da je poetičnost, torej usmerjenost sporočila k samemu sebi, notranja lastnost jezika in torej dostopna (le) jezikoslovju. Ne pojavlja se le v poeziji, temveč tudi v drugih jezikovnih sporočilih, propagandnih geslih ipd.

Tipično potezo, ki jo vsebuje vsako poetsko delo, Jakobson določi v razmerju med jezikovnima osema: poetska funkcija projicira načelo ekvivalence s selekcijske osi na kombinacijsko os. To definicijo Jakobson precej zapleteno utemeljuje s primeri iz verzologije, pri čemer skozi svojo metodologijo spregovori tudi o vprašanih, pomembnih za literarno teorijo: o verznihih instancah, ritmu, o ontologiji

² Ob tem Jakobson citira Benvenista, ki je tudi kritiziral Saussurovo načelo arbitrarnosti znaka. Prim. Emile Benveniste: *Narava jezikovnega znaka*. V: *Problemi splošne lingvistike I*, SH, Ljubljana 1988, str. 59–65.

pešemskega besedila, o rimah. Nenehno poudarja, da vsi ti pojavi nikoli niso le zvočni, ampak preko poetske funkcije dobivajo pomen. Sinestezija, zvočni simbolizem in zvočne figure so ob pazljivi analizi po Jakobsonu popolnoma objektivni pojavi: objektivno namreč obstajajo v jeziku. Ob pritegnitvi prejšnjih spoznanj, predvsem pomembnosti gramatičnega paralelizma, razpravljanje izzveni v misli, da poetičnost ni dopolnjevanje diskurza z retoričnimi okraski, ampak je popolno prevrednotenje diskurza in vseh njegovih možnih komponent.

Razprava je še danes produktivna, in sicer ne z vso svojo shematičnostjo, ampak s tistim, kar sega čez: to je zavest, da najvišja ravnina jezikoslovnega proučevanja ne more biti stavek, ampak diskurz oz. besedilo v svoji celoti; druga bistvena spodbuda je Jakobsonovo prepričanje o zgodovinski poetiki kot superstrukturi, ki jo je treba oblikovati na vrsti zaporednih sinhronih opisov. To je zasnova dinamične sinhronije, ki je pri kakršnemkoli proučevanju zgodovine jezika v katerikoli obliki, torej tudi pri metodološko nestrukturalističnem raziskovanju jezika, bistvena predpostavka. Podobno pomembno je tudi strukturalistično načelo zaznamovanosti/nezaznamovanosti jezikovnih znakov in s tem povezane njihove predvidljivosti.

Drugi del knjige obsega štiri razprave, *Mimična »Ja« in »Ne« (1970)*, *O lingvističnih vidikih prevajanja (1958)*, *Propad filma? (1933)* in *Slovnična zgradba Brechtove pesmi »Wir sind sie« (1963)*. To naj bi verjetno bile ilustracije uporabnosti Jakobsonovega teoretičnega aparata, predvsem pa, vsaj prva in tretja, pomenita izpeljavo strukturalistične misli o semiotiki kot splošni vedi o znakih v človeški družbi. Jakobson v opazovanju kinemike, torej jezika mimike, in filmske govornice na izbranem gradivu uporablja svoj teoretski aparat dveh jezikovnih osi in razločevalnih lastnosti. Vendar so ti članki v primerjavi s *Šestimi predavanji o zvoku in smislu* le zanimive skice, poskusno preverjanje teorije na drugih problemskih poljih. Zadnja razprava, *Slovnična zgradba Brechtove pesmi »Wir sind sie«*, je glede izbora problematična, saj ne prinaša nič novega ob razpravah o poetiki v prvem delu knjige. Bolj kot dokaz produktivnosti Jakobsonove teoretske misli zbuja dvome o smiselnosti že kar dolgočasno natančne gramatične analize brez prave končne sistematizacije. Tak opis dobi vrednost šele skupaj z drugimi, ko ugotovi – po Jakobsonovih besedah – razločevalnost gramatične fakture za nacionalno slovstvo, posamezno dobo, posameznega avtorja ali posamezno delo. Namesto tega naslova bi lahko uredniki uvrstili kakšno Jakobsonovo delo o zgodovini jezikoslovja (na primer članki o kazanski jezikoslovni šoli, o Kruzewskem, Henryu Sweetu, Trubeckoju), saj je Jakobsonovo vrednotenje zgodovine jezikoslovja izredno živo in prodorno.

Ko pisec spremene besede piše o izhodiščni »šolski« naravi Jakobsonove knjige, pravi, da prevodne izdaje klasikov sodobne humanistike med drugim utrdijo izrazoslovje. Za prevode v tej knjigi to le s težavo trdim, kar se sicer deloma da upravičiti z več prevajalci iz različnih izhodiščnih jezikov, nekaj napak pa bi moral vsaj strokovni recenzent že pred izdajo odstraniti. Tako na primer za temeljni pojem *distinctive feature* oz. *trait distinctif* najdemo tri prevode: razločevalna lastnost (kolikor toliko uveljavljena na slovenistiki), razločevalna poteza in razlikovalna poteza. Razumljiva je težnja po uporabi mednarodnih strokovnih izrazov, vendar se zdi, da je ponekod šlo za prehitro vdajo izvirniku. Huda napaka je pisanje o *zaprtem in odprtem* < e >, ki je slovensko *ozek* in *širok*; tudi sporočevalna veriga ima v slovenistiki že uveljavljeno terminologijo *tvorca* in *naslovnika* in ne *pošiljalca* in *naslovljenca*. Tako verjetno ne bi škodilo, če bi za mnenje o terminologiji še pred izdajo podobnih knjig vprašali kakšnega jezikovno strpnega slovenista, saj Rastko Močnik sam pravi, da »slavistika /pri nas/ že od nekdanj opravljala naloge splošnega jezikoslovja«. Ker pa včasih slavistika svoje tovrstne naloge zanemarja, so take knjige jezikoslovne in humanistične klasike izredno dragocene. In kar je še bolj razveseljivo – dragocenost dobite poceni!

Marko Stabej
Filozofska fakulteta v Ljubljani

ŠE UPORABNA METODA LITERARNE VEDE

(Tomo Virk: *Duhovna zgodovina, Ljubljana: Državna založba Slovenije 1989, 108 str.*)

V Literarnem leksikonu, ki ga pri Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU izdaja njegov Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, je izšla predstavitev duhovnozgodovinske šole (ta se je oblikovala v Nemčiji v drugem desetletju 20. stoletja in je trajala do druge svetovne vojne) ter v tej šoli oblikovane metode. To je v Literarnem leksikonu po pozitivni in strukturalni poetiki doslej tretja predstavitev metode literarne vede.

K nastanku knjige o duhovni zgodovini je verjetno pripomogla ponovna aktualnost enega osrednjih duhovnozgodovinskih pojmov, duh časa. Pred nekaj leti je prešel v kulturno publicistiko predvsem ob razpravah o postmodernizmu. To ni nič čudnega, saj je bil postmodernizem predstavljen kot novo obdobje, epoha ali paradigma, ki je prinesla spremembe v filozofiji, znanosti, umetnosti. To pa so področja, ki jih Hegel v svoji filozofiji imenuje objektivizacije duha in ugotavlja njihovo enost v določeni dobi. Avtor razprave Tomo Virk nas opozarja, da je prav ta Heglova misel o enosti objektivizacij duha neke dobe izhodišče duhovnozgodovinske metode. Razprave o postmodernizmu pa so zavrnile Heglovo določilo o linearnem ali teleološkem konceptu zgodovine in izpostavile ciklično filozofijo zgodovine, ki jo Virk odkriva pri drugem pomembnem filozofskem viru duhovne zgodovine, Diltheyu.

Avtor svojega prikaza duhovne zgodovine sicer ne sooča z aktualnimi poskusi definiranja postmodernizma, kar pa ne pomeni, da ne izrazi svojega stališča o duhovni zgodovini. Do tega je bil tako rekoč prisiljen, saj sam pravi, da je tudi v svetovnem merilu del o duhovni zgodovini malo. Poglavlja knjige so naslednja: Opredelitev in historiat pojma, Filozofska podlaga duhovne zgodovine, Duhovna zgodovina in literarna veda ter Slovenska literarna veda in duhovna zgodovina.

Virk ugotavlja, da je prav Heglova zasnova duhovne zgodovine pri večini avtorjev, ki to metodo obravnavajo, neupoštevana. Res je sicer, da je na predstavnike nemške duhovnozgodovinske šole (kot glavne Virk navaja Rudolfa Ungerja, Friedricha Gundolfa in Oskarja Walzla) vplival predvsem Dilthey in romantični misleci (brata Schlegel), vendar je Heglov vpliv pomemben za nekatere kasnejše znanstvenike, ki so uporabljali to metodo, predvsem pri periodizacijah umetnosti in pri teoriji literarnih vrst in zvrsti, kot npr. Lukács v *Teoriji romana*. Vsekakor je Heglov model za periodizacijo umetnosti na osnovi analize duha kot subjektivnega dojemanja samega sebe, dojemanja narave in družbe ter transcendence še danes v rabi.

In katera področja je še mogoče obravnavati s to metodo? V nemški duhovnozgodovinski šoli so nastajale monografije in biografije s prikazi določene dobe, ki so izhajale tudi iz Diltheyeve zahteve po življenju v obravnavani predmet kot metodi duhovnih ved. Med področji obravnave s to metodo je tudi literarno vrednotenje. Zanimiva in tudi z novejšimi raziskavami potrjena ugotovitev predstavnika nemške šole Walzla je, da se okusi dob menjujejo kot preskakovanje od enega pola k drugemu. Duhovnozgodovinska metoda je uporabna tudi za oblikovanje tipologij. Dilthey je bil spodbuda za kasneje velikokrat kritizirane ahistorične tipologije; tudi Virk meni, da imajo tipologije vrednost le, ko so vezane na literarnozgodovinsko periodizacijo. Potrebno se je tudi zavedati, da duhovnozgodovinska metoda daje prednost sintezi pred analizo. Kot duhovni zgodovini sorodna tokova Virk omenja zgodovino idej Američana Arthurja Lovejoja in ženevske šole.

Za natančno določitev obsega duhovne zgodovine je pomembno Virkovo razlikovanje med duhovnozgodovinsko šolo (smerjo), duhovnozgodovinsko metodo in duhovnozgodovinskim pogledom (aspektom). Slednji je v primerjavi z metodo najključnejši in manj obvezujoč, Virk pa ga uporablja zlasti, ko govori o vplivu duhovne zgodovine na slovensko literarno vedo. Med avtorji iz obdobja do druge svetovne vojne, ki so uveljavljali duhovnozgodovinski pogled, omenja A. Žigona, J. Puntarja, J. Kelemino, I. Prijatelja, J. Vidmarja, A. Slodnjaka in Iz. Cankarja. Opozarja na prepletanje pozitivizma in duhovne zgodovine pri nekaterih raziskovalcih, čeprav je med metodama vladal tudi neprekrit spor (npr. Kidričev odpor zoper duhovno zgodovino ali Slodnjakov zoper pozitivizem). Virk pojasnjuje, da je duhovno zgodovino kljub prevladujočim razlikam mogoče povezovati s prvo fazo pozitivizma, ko sta Comte in Taine prevzemale nekatere Heglove ideje, kot je nujnost poznavanja duha časa za razumevanje umetniškega dela.

Po Virkovih ugotovitvah duhovna zgodovina po drugi svetovni vojni ni imela večjega vpliva na slovensko slavistiko, ampak predvsem na komparativistiko, na katero jo veže težnja po sintetičnem obravnavanju umetnosti. Med znanstveniki omenja A. Ocvirka, v čigar delu je zaznati duhovnozgodovinski aspekt kljub temu, da je nastopal zoper duhovno zgodovino, J. Lavrina in njegovo pomembno opombo, da je za pravo podobo duha časa potrebno upoštevati tudi obrobno, trivialno literaturo, D. Pirjevca, ki je duhovnozgodovinske impulze črpal prek Heideggerja, T. Kermaunerja okoli leta 1970 in, kot najpomembnejšega, J. Kosa, pri katerem opaža duhovnozgodovinsko metodo od zgodnjih 70. let, čeprav zagovarja metodološki pluralizem.

Prav pluralizem metod literarne vede pa je tisti vidik, ki so ga, po mnenju Virka, zanemarjali kritiki duhovnozgodovinske metode (npr. R. Wellek, H. Levin, P. Szondi, J. Hermand, K. Riha, M. Maren-Grisebach), ki so ji očitali, da je namenjena bolj filozofskim konstruktom kot literaturi, pri tem pa so pozabili, meni Virk, da lahko kot parcialna metoda literarne vede posamezne zgodovinske konkretности povezuje v višje sinteze. In s tem opozorilom na današnjo aktualnost metode, ki se je v sedemdesetih in osemdesetih letih bolj kot drugje v Evropi potrdila prav v slovenski komparativistiki, Virk svojo predstavitev duhovne zgodovine zaključuje.

Vita Žerjal-Pavlin
Nova Gorica

O ANTOLOGIJI RUSKE POEZIJE 20. STOLETJA IN OB NJEJ

(Antologija ruske poezije 20. stoletja, ur. Tone Pavček, Ljubljana: Cankarjeva založba / Hudožestvenna literatura 1990, 492 strani)

Proti koncu leta 1990 je pri Cankarjevi založbi (in v sodelovanju z založbo Hudožestvenna literatura iz Moskve) izšla Antologija ruske poezije 20. stoletja. Če smo natančni, gre za cvetober ruske poezije, od t. i. srebrnega obdobja ruske literature (simbolizma), ki odločujoče zaznamuje že zadnje desetletje 19. stoletja (Solovjov, Sologub, Balmont, Brjusov idr.), do osemdesetih let tega stoletja, če upoštevamo izdaje pesniških zbirk npr. Brodskega, Kušnerja, Ajgija idr. Antologija je knjiga, ki na enem mestu v reprezentativnem izboru ponuja v branje del 'tistega', kar je ustvarjalo in ustvarja veličino ruske literature 20. stoletja.

Znotraj (izbranih) časovnih koordinat, ki odločilno zamejujejo izbor, se (kot že velikokrat) zastavlja vprašanje kriterijev za uvrščanje avtorjev v antologijo. Delikatnosti pri tem se je očitno zavedal tudi urednik Tone Pavček. Knjiga je nastala v sodelovanju z založbo Hudožestvenna literatura iz Moskve, ki je eno najbolj znanih in kompetentnih založništev, ki se ukvarja z izdajanjem leposlovja. Tudi spremno besedo je Pavček zaupal Rusu Davidu Samojlovu, ki naj bi sam kot pesnik, ustvarjalec in poznavalec ruske kulture (njegove pesmi je v knjigi mogoče tudi prebrati), zarisal temeljne črte v razvoju ruske poezije. Ali, če parafraziramo Pavčka, pesnik Samojlov naj bi postavil na mesta prava in zanesljiva znamenja pesniških vrednosti, to pa naj bi bilo dovolj argumentirano opravičilo za dani izbor.

Dejstvo je, da je pregled Samojlova lahko žal ostal le nekajstranski in fragmentarni zaris, ki lahko o temi, začrtani z naslovom Ruska poezija zadnjih sto let, opozori le na posamezne pojave v evoluciji ruske poezije oz. njene specifikne ne more dovolj nazorno predstaviti. Tako kriteriji za uvrstitev pesnikov v zbornik ostajajo zabrisani. Nerazumljivo je, da v izboru pesmi nekaterih sodobnejših pesnikov (ki predstavljajo 70. oz. 80. leta – npr. Gorbovski, Moric, Sosnora), nista upoštevana avtorja Ju. M. Kublanovski in B. I. Šapiro. Kublanovski je po mnenju ruske emigracije eden vodilnih pesnikov mlajše generacije. V svoji poeziji, ki jo – mimogrede rečeno – po mnenju sodobnika Brodskega zaznamuje, podobno kot Pasternakovo, izjemno bogastvo izraznih sredstev, se ukvarja z vprašanjem odnosa Rusija – Evropa. Njegovo 'tragično' videnje Rusije se prepleta s pozivom k njenemu duhovnemu preporodu. B. I. Šapiro stremi svoja teoretska opažanja (že v študentskih letih je v Rusiji organiziral

seminar o proučevanju poetike) povezati s poezijo. Ukvarja se s t. i. semantiko melodične organizacije pesmi, ki da je popolnoma neodvisna od konteksta, kar se v njegovi literaturi kaže v ne- navadnih rimah, paralelizmih ipd. To formo, ki vključuje teme ljubezni, poezije, smrti, glasbe je v končni konsekvenci mogoče razumeti kot umetniški izraz lastne vere v 'božanski' svetovni red. Ne glede na to, da danes živi v Nemčiji, Šapiro revitalizira pesniška spoznanja že iz časov ruskega formalizma in pomembno zaznamuje tisto rusko sodobno literaturo, ki se želi osvoboditi pragmatičnih (dnevno političnih) razglabljanj in (p)ostati predvsem literatura kot taka.

V antologijo bi bilo vredno uvrstiti tudi poezijo D. M. Bobiševa, ki ob Brodskem velja za enega uveljavljenejših ruskih pesnikov v emigraciji; preseneča, da med izbranci ni zaslediti niti ene pesmi V. S. Visockega, če že ne zaradi njegovega pretanjenega razumevanja življenja, kot so ga živeli on sam in njegovi sodobniki, pa zaradi popularnosti in posebnega pomena, ki ga ima kot bard še danes (enajst let po smrti) med prebivalstvom, kot pesnik, ki skuša združiti poezijo in trivialnost sovjetske vsakdanjosti. Prav tako v ožji izbor ni prišel (po poreklu sicer Kavkaz, piše pa le v ruščini) pesnik in kantavtor B. Š. Okudžava, ki ima pomembno vlogo v ruski literaturi 60. let . . .

Pomanjkljivosti antologije se je zavedal Aleksander Skaza, ki je prispeval pretehtane in izčrpne preglede o pesniški ustvarjalnosti predstavljenih pesnikov pod naslovom Predstavitev pesnikov oz. Beležke o pesnikih na koncu knjige. S tem, ko je skušal prikazati bistvene poetološke konstante oz. njihov evolutijski razvoj, ki se je spreminjal sočasno s svetovnonazorsko opredelitvijo posameznega pesnika, je posredno opozoril na 'duha časa', ki daje ruski literaturi tako specifičen pečat.

Čeprav tematsko, idejno, formalno (. . .) nerazčlenjen izbor, ki vendar slovenskemu bralcu skuša približati (pre)malo poznano ustvarjalnost, ki je neizbrisno zaznamovala svetovno kulturo, pa je iz predstavljenih pesmi¹ možno razbrati stičišča in razlike med pesmimi in pesniki. Navkljub tematsko – idejni in izrazni raznolikosti med njimi, bralec lahko dobi uvid v evolucijo ruske pesniške misli zadnjih sto let.

Če nekoliko zanemarimo vrednost neponovljivega pesniškega dejanja, nikakor pa ob tem ne želimo zmanjševati vrednosti poezije takih veličin, ki jih predstavlja Antologija, kot so Mandelštam, Ahmatova, Pasternak, Brodski idr. (prav pomembnost njihovih del je edino opravičilo, da se v Antologiji pojavljajo nekoč v slovenščini že objavljeni (isti!) prevodi), je zbornik možno brati tudi kot prerez zgodovine misli in idej, izraženih v poeziji in kot poezija. Torej pesmi lahko beremo tudi kot simbolistična, futuristična, akmeistična, imažinistična (. . .) dela oz. stvari.

Če sprejemamo Antologijo najprej kot napatilo slovenskemu bralcu, 'kaj' in 'kako' je nastajalo v ruski poeziji zadnjih sto let, se nam zdi potrebno, da bi v izbor uvrstili tudi pesnika M. A. Kuzmina, tvorca 'klarizma', enega od utemeljiteljev t. i. semantične poetike in vsekakor enega od najvidnejših ustvarjalcev filozofsko-ljubezenske lirike tistega časa. Če že govorimo o ruskih 'izmih', je v zborniku slabo zastopan konstruktivizem, saj ob E. G. Bagrickem v izbor ni prišel za razvoj omenjene smeri najzaslužnejši – pesnik I. L. Selvinski.

Najsi knjigo sprejemamo kot cvetober ruske poezije zadnjih sto let z vidika estetskega kriterija, najsi jo razumemo kot svojevrsten vodnik skozi ruske literarne tokove, ali pa nam predstavlja predvsem informator o ruski literarni ustvarjalnosti v 20. stoletju, se ne morem izogniti občutku, da bi bilo pripraviti Antologije ruske poezije potrebno nameniti nekaj več časa, izbor ustrezno argumentirati, predvsem pa vanj vključiti nekatera imena, ki tako z estetskega kot z literarno-evolutijskega vidika pomenijo veliko. Ob tem bi veljalo več pozornosti nameniti sodobnim ustvarjalcem, kar bi v slovenski prostor prineslo tudi informacijo o idejah, poetiki, estetiki v deželi, ki se ji (tako in drugače) želimo izogniti. Če nekoliko 'pomoraliziramo', s tem le izgubljammo možnost, da bi se hkrati ob estetskem užitku, ki nam ga ta poezija zagotovo nudi, morda naučili (če že ne drugega) kaj tudi o nas samih.

S tega vidika je Antologija za slovenskega bralca nedvomno dobrodošla knjiga, njen izid pa je treba pristrčno pozdraviti.

Miha Javornik
Filozofska fakulteta

¹ Pesmi sta prevedla Tone Pavček in Drago Bajt. Že površni pregled kaže, da je prvega pri slovenjenju vodilo načelo melodičnosti in iskanje verznihih ekvivalentov, medtem ko Bajt daje pogosteje prednost avtentičnosti na semantični ravni – od tod tudi večja prozaizacija v njegovih prevodih.

PRIROČNIK ZA ŠTUDIJ IN STROKOVNO PISANJE

(Miran Hladnik: *Praktični spisovnik ali Šola strokovnega ubesedovanja, Vademekum za študente slovenske književnosti, zlasti za predmet Uvod v študij slovenske književnosti, Ljubljana, samozaložba 1990*)

Hladnikova knjiga *Praktični spisovnik ali Šola strokovnega ubesedovanja* je napisana za študente slovenske književnosti, da bi uspešno študirali književnost, se vključevali v seminarsko delo in na koncu študija napisali diplomsko nalogo, na katero bi bili ponosni.

Če bruc na slovenistiki že od začetka ni prav voden, gotovo zapravi veliko časa, ki mu ga bo pozneje, ko se bo treba prebijati od izpita do izpita, zelo zmanjkovalo. Miran Hladnik ostro ločuje srednješolski način učenja od visokošolskega študija: »Od učenja je treba preiti k študiju, od reproduciranja odpredavanega na komorno (kabinetno) produkcijo samostojnih literarnovednih izjav. Študiram takrat, kadar imam do snovi aktiven odnos, ko se mi kakšna teza zazdi sumljiva, ko z avtorjem teze polemiziram ali se nad njim tudi navdušujem, ko me zagrabi, da sam poiščem konkreten primer za avtorjevo abstraktno trditev.« (Str. 24.) Podobno se tudi zavzema za prehod od »brezobličnega« osnovnošolskega ali srednješolskega prostega spisa k visokošolskemu žanrskemu pisanju: povzetku, referatu, analizi ali interpretaciji, kritiki ali recenziji, diplomski nalogi. Žanri nastajajo glede na obravnavano tematiko, naslovnika in namen sporočanja. Ni pa knjiga, ki popisuje način študija in pisanja na slovenistiki, primerna samo za študente slovenskega jezika in književnosti; tudi izkušen slovenist, ki se ukvarja s pedagoškim ali znanstvenim delom, bo v njej našel marsikakšno idejo za študij, raziskovanje in pisanje ali se zavedel kakšne slabosti svojega dela.

V začetnih poglavjih je razčiščeno veliko nejasnih pojmov: razlika med literaturo, beletristiko, književnostjo in slovstvom, med poetiko in retoriko, med verzologijo, naratologijo in tematologijo, med literarnozgodovinsko in literarnoteoretsko paradigmo idr. Podani so nasveti, kako naj študent porabi svoj čas za poslušanje predavanj, udeležbo v seminarjih in proučevanje primarne in sekundarne literature, to je literature ali leposlovja in literature o literaturi. Izpit je predstavljen kot neizbežna stresna situacija, hkrati pa je opozorjeno tudi na možnost, da zavzet študent pri izpitu odpre nov problem, ki postane enako vznemirljiv za študenta in profesorja. V tem primeru se vloge zamenjajo in debata postane enakopravna.

Kot dokaz samostojno opravljenega raziskovanja se šteje referat ali diplomatska naloga. Navedeno je veliko nasvetov, kako se izbira predmet raziskovanja, izpisuje gradivo, postavlja in zavrača teze, oblikuje navedke (citate) in opombe (fusnote), izpopolnjuje rokopis in nazadnje poskrbi za njegovo razmnoževanje. Opozorjeno je tudi na številne nevarnosti: da se izbere preširoka tema in izgublja v naštevanju, da se pri obravnavanju sugestivnega avtorja zapade v njegov način izražanja, da se piše nabuhlo namesto slogovno nevtralnega. Predstavljene so tudi možnosti za uporabo računalnika pri shranjevanju podatkov, urejanju besedila in razmnoževanju.

Za Hladnikov *Praktični spisovnik* lahko rečemo, da je polprogramiran: vsebuje namreč vprašanja ali naloge in z odgovarjanjem nanje ali z njihovim izpolnjevanjem uporabnik knjige lahko preskuša, koliko znanja je osvojil. Z navadnim branjem niti ni mogoče presoditi kvalitete knjige; šele po duhovni razgibanosti mladih ljudi v seminarju se lahko oceni, koliko je učinkovita.

Poleg pohval bi vendarle rad izrekel tudi nekaj pomislekov. Čudno se mi zdi, da je med univerzitetnimi učitelji taka razlika v presojanju pomembnosti branja za študij. Miran Hladnik na slovenistiki meni, da študent dobi 50 % informacij z branjem (str. 43), Leopoldina Plut-Pregelj na pedagogiki pa, da študent porabi za branje samo 16 % svojega časa (Učenje ob poslušanju, str. 11). Eden od njiju se najbrž moti. Kdo neki?

Med branjem Hladnikove knjige sem se čudil bistrosti razpravljanja in lahkotnosti izražanja, na nekaterih mestih pa me je dušila velika količina bibliografskih in drugih podatkov. Morda bi se dala ta množina podatkov zmanjšati ali oddvojiti od razpravljanja.

Knjiga popisuje, kakšno bi strokovno pisanje moralo biti. Zanimivo pa bi bilo videti tudi, kako izvorni in prodorni so pisni izdelki študentk slovenistike v resnici. Že zaradi besede spisovnik v naslovu bralec pričakuje tudi vzorce strokovnega pisanja, vsaj kakšen sinopsis, povzetek, analizo, recenzijo ali odlomek iz obsežnejšega besedila.

Odkar nimamo več zaupanja v enciklopedično kopičenje osebnega znanja, tudi pri nas izhaja čedalje več matemaganskih ('ki rojevajo učenje') in metodoloških knjig: Poti do znanja Vida Pečjaka, Učenje ob poslušanju Leopoldine Plut-Pregelj, Projektno učno delo Helene Novak, Tehnika in metodologija strokovnega pisanja (Zavod za statistiko), Pristop k znanstvenemu delu (Fakulteta za sociologijo, politične vede in novinarstvo). Hladnikova knjiga uspešno tekmuje z njimi, posebno zato, ker je omejena na ozko strokovno področje, konkretna, enotna in prežarjena z osebno zagretostjo. Avtor je kar preveč skromen in ne računa na veliko zanimanje: knjigo je izdal v tako majhni nakladi, da je že pošla. Upajmo, da bo kmalu prišlo do ponatisa.*

France Žagar

Pedagoška akademija v Ljubljani

MAKEDONŠČINA V SLOVENSКИH BERILIH ZA OSNOVNO ŠOLO

V novih slovenskih berilih za 6., 7. in 8. razred, ki sta jih pripravila Gregor Kocijan in Stanko Šimenc, je v vsakem tudi po ena makedonska pesem v makedonščini (cirilici) in v slovenskem prevodu. V berilu za 6. razred je pesem *Tato* (Gligor Popovski), za 7. razred *Treba da bideme podobri* (Aco Šopov) in za 8. razred *Od vozot* (Blaže koneski).

Besedila so namenjena literarnemu izobraževanju in vzgoji. Za spoznavanje makedonskega jezika bi boljše služila bolj preprosta besedila. Pripravljajoč v okviru »male šole slovanskih jezikov«, ki jo prireja Slavistično društvo Ljubljana, predstavitev makedonščine, ki je bila skupaj s predstavitev poljščine dne 17. novembra 1990, smo si zamislili tudi jezikovno predelavo omenjenih makedonskih besedil kot pomoč učiteljem in učencem, ki bi vendarle izkoristili priložnost, da obravnava ne bi bila samo literarna, ampak tudi jezikovna ali pa morda predvsem jezikovna.

V pesmi *Treba da bideme podobri* (= *Moramo biti boljši*), namenjeni 7. razredu, smo ugotovili nekaj tiskarskih napak, ki lahko precej ovirajo solidno jezikovno predelavo (preparacijo). Mislim, da je koristno, če tudi na tem mestu opozorim nanje in tako preprečim nepotrebne težave:

1. Napačno sta natisnjena dva tvornosedanja deležnika, ki izražata sočasnost. Ustrezna oblika v slovenščini se glasi na -č, vendar je deležniška konstrukcija malodane odmrta, medtem ko je v makedonščini pogosta in živa. Slovnični primer: *Ivan jade, čitajk'i vesnici*, kar je v dobesednem prevodu *Ivan jé, beroč časnike*. V makedonščini se ta deležnik (pravzaprav »deležek«, ker je oblika nepregibna) vedno končuje na -jk'i. (Črka k', torej z naglasom, se izgovori mehko; izhaja iz č; na primer makedonsko *nok'*: srbohrvaško *noč*: slovensko *noč*.) V omenjeni pesmi je ta deležniška oblika tvorjena od glagolov *ljubiti* (= poljubljati) in *gledati*. Glagola sta enaka slovenskima, vendar makedonščina ne pozna nedoločnika. Makedonski deležji bi se morali glasiti in biti napisani takole: *ljubejk'i* (= *ljubeč, poljubljajoč*) in *gledajk'i* (= *gledajoč*), v resnici pa sta v berilu natisnjeni napačno: **ljubejki, *gledajk'u*. V pesmi je osebek glagola poljubljati voda: *voda* (točneje: *ustnice vode*) *poljublja kolena in šepeta o suši*. Osebek glagola gledati pa je človek (mož): *dobri mož skromno kósi in te pri tem gleda ali pozdravlja*. Takole bi se na primer glasila slovenska stavka z ustrezno deležniško konstrukcijo in podobno vsebino: *Poljubljajoč kolena, voda šepeta o suši in žejí; Zroč prijazno v popotnika, mož uživa skromno kosilo*.

2. Napačno je natisnjen glagol *sanjati*, ki se v makedonščini glasi in sprega takole: *sonuvam – sonuvaš – sonuva – sonuvame – sonuvate – sonuvaat*. V pesmi nastopa zadnja oblika, to je 3. oseba množine; natisnjena je napačno, in sicer *b* namesto *v*: **sonubaat*. (Očitno gre za preprosto zmešnjavo cirilice in latinice.) Kot vidimo, so spregatvene oblike precej podobne slovenskim, razen ravno zadnje, pri kateri sta slovenščina in srbohrvaščina izgubili nekdanji *t*. V pesmi je obravnavani glagol uporabljen v temle lepem izrazu: *síte grla što sonuvaat vino*, kar pomeni: vsa grla, ki sanjajo o vinu. Torej ima glagol *sanjati* v makedonščini lahko predmet brez predloga.

* Do tega je že prišlo: 2., popravljena izdaja je v 300 izvodih izšla februarja 1991. Op. ur.

Da so navedene besede v pesmi *Treba da bideme podobri* natisnjene napačno, lahko ugotovimo sami, ko natančno jezikovno predelujemo besedilo s pomočjo slovnice (npr. Peter Kepeski – Jože Pogačnik: Makedonščina, 1968) in slovarja (France Novšak: Makedonsko-slovenski slovar, 1982), to se pravi, ko besedilo popolnoma jezikovno predelujemo. Da imamo prav, pa potrjuje tudi kakšna druga izdaja obravnavane pesmi: Tako sem našel to pesem Aca Šopova v dvojezični knjigi Antologija savremene makedonske poezije i proze, Beograd, 1961. Tu je pesem natisnjena pravilno, tako kot smo napake predvideli, ugotovili samostojno. Pojavljajo pa se še nekatere razlike med natisom v slovenskem berilu za 7. razred in v Antologiji:

1. Sedmi razred: *dobridušen čovek* – Antologija: *dobrodušen čovek*. Prav ima Antologija. Ne moremo pa tega neposredno preveriti v omenjenem slovarju, ker te besede ne navaja, kot sploh ne navaja besed, ki so v obeh jezikih enake. Tako na primer zaman iščemo predlog *zaradi*, saj bi radi preverili, ali je res v makedonščini ta predlog popolnoma enak kot v slovenščini, medtem ko je v srbohrvaščini čisto nekaj drugega. V obravnavani pesmi je večkrat predlog *zaradi*.

2. Sedmi razred: *čovekovot »Dobar den«* – Antologija: *čovekoviot »Dobar den«*, kar pomeni: človekov (možakarjev) »Dober dan«, to je njegov pozdrav. Beseda *čovekoviot* je svojilni pridevnik od samostalnika, podstave *čovek*, ki ima množino *lug'e*. Slovnično preverjanje pokaže, da je pravilna oblika spet natisnjena v Antologiji in ne v berilu za 7. razred. Oblika nastane tako, da se svojilnemu pridevniku *čovekov* najprej doda *i: čovekovi*, kar bi v slovenščini pomenilo določno obliko, nato pa se doda še določni člen *-ot*. Poglejmo še primer navadnega pridevnika: *mlad*. Skupaj z določnim členom je *mladiot*, ženski spol *mladata*, množina *mladije*. Kot je znano, je v makedonščini pritikanje členov, ki izražajo različno stopnjo določnosti, zelo pogosto, tako da tega pojava ni treba razlagati preveč pomensko zapleteno; postal je jezikovna navada, kakršne pa mi nimamo.

3. Sedmi razred: *dete što go zamislile tvoite utra u božiloto na tvoeto srce* – Antologija: *dete što go zamislile tvoite utra i božiloto na tvoeto srce*. Razlika je torej, ali je *u*, kar bi bil predlog (pomeni: v, pri), ali pa gre za veznik *i* (in). Ni mogoče reči, kaj je prav, in tudi težko, kaj je boljše. Treba bi bilo besedilo preveriti še v drugih izdajah. Morda gre za avtorsko dvojnost, to je dvojnost v različnih izdajah. Razložiti moramo besedo *božiloto*: pravzaprav je to samostalnik *božilo* + člen *to*. Pomeni: mavrica. Vendar te besede v tej izpeljavi ni v slovarju, pač pa je *božilak*, kar dobesedno pomeni »božji lok«. Lepo, kajne, kako se v makedonščini reče mavrici?! Razložiti moramo tudi predlog *na*. V makedonščini pogosto – in tudi tukaj – izraža 2. sklon (pripadnost), tem bolj ker makedonščina nima sklonskih oblik. Preprost primer: *knigata na Ivan* = knjiga od Ivana, knjiga Ivana, Ivanova knjiga. Izraz *božiloto na tvoeto srce* torej prevedemo takole: mavrica tvojega srca. Celotni obravnavani izraz v drugi, to je Antologijski varianti, pa prevedemo takole: dete, ki so si ga zamislila tvoja jutra in mavrica tvojega srca.

Ob tej priložnosti, ko se oziram na minuli prikaz makedonščine v Slavističnem društvu Ljubljana, sporočam, da se bo mala šola slovenskih jezikov nadaljevala na osnovi prvotnega, v Jeziku in slovstvu že objavljenega razporeda.

Milan Dolgan

Pedagoška akademija v Ljubljani

V branje vam priporočamo

Marija Stanonik, Slovsvena folklor v domačem okolju. Zavod Republike Slovenije za šolstvo, Ljubljana, 1990. – Med avtoričinimi srečanji s slovenskimi učitelji se je pokazalo, da se ti skupaj s svojimi učenci zelo zanimajo za zbiranje in preučevanje slovsvene folklor, a se tega večkrat ne znajo najbolj učinkovito lotiti. Zato je avtorica začela razmišljati o priročniku, v katerem bi bile, kot pravi uvodoma, »na enem mestu zbrane temeljne informacije o predmetu, hkrati pa bi bil uporaben tudi praktično, za delo na terenu«. Oba namena knjiga znanstveno dosledno in na poljuden, jasen način tudi uresničuje: temeljito razčlenjuje pojem slovsvene folklor, navaja njene vrste, govori o načinih zapisovanja in redakcije besedil ter vključuje primere vprašalnic z navodili in konkretnimi vprašanji. Vsako poglavje je opremljeno tudi z obsežno strokovno literaturo. Avtorica s knjigo seveda želi razširjati videnje o slovsveni folkloristiki tudi v šole, ima pa še drug, vzgojni namen: spodbuditi zbiranje gradiva zato, da se mladi »zavejo vrednot svojega okolja, ga začenjajo opazovati, mu prisluškovati, čutiti z njim.«

Boža Krakar-Vogel
Filozofska fakulteta v Ljubljani

Prejeli smo v oceno

Znanstveno srečanje Ob tisočletnici pokristjanjenja Rusije. Zbornik prispevkov. Zbrala in uredila Aleksandra Derganc, pomagala Vanda Babič, Jože Sever. Izdal Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Ljubljana 1990, 83 str.

Jože Pogačnik, **Starejše slovsno slovstvo.** Izd. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Razprave. Urednik: Nace Šumi, Ljubljana 1990, 392 str.

Prizma I /1990/ – 1. Časopis za jezička pitanja. Izd. Jezička društva BiH. Glavni urednik Branko Tošović, Sarajevo 1990, 197 str.

Vesna Požgaj-Hadži, **Vježbe iz hrvatskog ili srpskog jezika I.** Samozaložba, Ljubljana 1990, 205 str. Učbeniku je priložena tudi kaset.

Obdobje slovskega narodnega preporoda. /Ob 70-letnici ljubljanske slavistike/. Mednarodni simpozij v Ljubljani od 28. do 30. junija 1989. Zbornik razprav. Uredil in pregledal Matjaž Kmecl. Izdali Oddelek za slovanske jezike in književnosti, SSJLK in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Ljubljana 1991, 320 str.

Mladje 70/91. Literatura, umetnost, družbena vprašanja, Celovec, februarja 1991, 104 str.

OBVESTILI

1. Slavistično društvo Slovenije obvešča svoje člane, da bo letošnje Zborovanje slavistov v Mariboru od 3. do 5. oktobra 1991. Predavanja iz jezika, književnosti in didaktike bodo na temi *SLOVENSKI JEZIK V STIKU S SLOVANSKIMI JEZIKI IN KNJIŽEVNOSTMI – SLOVENSKI JEZIK V STIKU Z NESLOVANSKIMI SOSEDI*. Ob stoletnici smrti Frana Miklošiča bo tematika zborovanja slavistično in primerjalno naravnana. Natančnejša obvestila (način prijave) bodo objavljena v prihodnji številki Jezika in slovstva.

2. Sekcija za didaktiko pouka slovenskega jezika in književnosti pri Slavističnem društvu Slovenije pripravlja za učitelje oziroma profesorje osnovnih in srednjih šol dva posveta. Posvet v Ljubljani bo v soboto, 20. aprila 1991, na Filozofski fakulteti (Aškerčeva 12), in sicer za člane področnih društev: Ljubljana, Kranj, Jesenice, Novo mesto, Koper, Nova Gorica, Trst–Gorica.

Posvet v Mariboru bo v soboto, 11. maja 1991, na Pedagoški fakulteti (Koroška c. 160), in sicer za člane področnih društev: Maribor, Celje, Koroška in Pomurje.

Okrožnica Slavističnega društva Slovenije in Zavoda RS za šolstvo (s programom) bo pravočasno dostavljena vsem šolam.

Tajnica SDS
mag. Irena Orel-Pogačnik

Predsednica SDS
prof. dr. Martina Orožen

Slavistično društvo Ljubljana

SPOROČILA

Dne 16. februarja je bil v našem društvu prikaz lužiške srbščine. Profesor Janez Zorjo je prikazal metodično izdelano, slikovito, razlagajoč zanimiva besedila.

Istega dne nam je predaval dr. Stjepko Težak iz Zagreba, ki je lingvist, dialektolog (obravnava področje okrog Ozlja južno od Metlike) in metodik, ob vsem tem pa humanist, tako da se ne čudimo, da je zdaj v hrvaški vladi odgovoren za celotno šolstvo na Hrvaškem. Prof. Mila Vlašić-Gvozdić je prebrala lep odlomek iz njegove didaktične knjige Gramatika u osnovnoj školi.

Vplačajte članarino 100 dinarjev. Lahko jo pustite v ovojnici na Srednji zdravstveni šoli, Šubičeva ulica 1 – za blagajničarko prof. Mojco Kolenik.

Naš društveni izlet v Zgornjo Savinjsko dolino bo v soboto, 1. junija. Odhod ob 7.00 s Trga osvoboditve. Izlet bo vodil dobri poznavalec tega območja, sodelavec SAZU prof. Peter Weiss. Prijavite se tako, da vplačate 100 dinarjev pri naši blagajničarki, in sicer do 21. maja.

Slavisti! V prihodnje vas bomo obveščali predvsem s »Sporočili« v Jeziku in slovu in Prosvetnem delavcu.

*Milan Dolgan,
predsednik*

JEZIK IN
SLOVSTVO

