

Kakšna razlika med nabožno in svetoboljno nastrojeno slovenskogoriško predsmrtno tožbo zapeljane dekllice (morda gre za slovo, ki ga je v imenu umrle zapeljane dekllice za pogrebne svečanosti sestavil školnik, kakor je bila na vzhodnem štajerskem navada) in »realistično« izpovedjo zapeljanega, pa vendar zdravo po normalni ljubezni in objemih izvoljenca hrepenečega dekleta v slatenski pesmi! Tudi tu je dovolj očitno, da je slatenska pesem dosti starejša. Več kakor verjetno je nastala v istem okolju kakor druga pesem, zapisana v istem urbarju. V kolikor gre med obema pesmima za neposreden ali posreden vpliv, pač zaradi skoraj identične tožbe, ki smo jo že zgoraj citirali, je tudi tukaj možen le vpliv umetne slatenske na polljudsko slovenskogoriško.

Dognanje, da sta obe pesmi iz slatenskega urbarja mogli nastati le v kulturnem ambientu, v katerem sta bili zapisani, je velikega pomena. Z njim se odpira vrsta literarnozgodovinskih vprašanj, ki se jih v pričujočem razmišljanju nismo mogli niti dotakniti. Gre za vprašanje izvora oziroma pobud, iz katerih sta pesmi nastali; tu bo treba s primerjalno analizo poseči v nemško pesništvo poznega srednjega veka bolj kakor v sodobni barok. Drugo važno vprašanje je namen dialoške pesmi: ali je bila zgolj pesem ali je bila namenjena kašnemu uprizarjanju, kakor smo to mogli razbrati iz ljudske slovenjegoriške pesmi. Končno pa gre za novo osvetlitev našega podeželskega grajskega kulturnega okolja. Doslej smo gledali na ambient, v katerem so živeli »tuji« fevdalci na naših tleh kot na nekaj tujega, vsemu slovenskemu neprijaznega. Najmanj pa smo si upali sklepati, da bi v tem okolju mogla nastati kakšna slovenska verzifikacija. Najdbe zadnjega časa so nam pokazale, da je bil vsaj v sedemnajstem in deloma še v osemnajstem stoletju občevalni jezik nekaterih kranjskih podeželskih plemičev slovenski⁴⁸, slatenski pesmi pa dokazujeta, da so mogle na podeželskih dvorcih nastajati celo verzifikacije v slovenskem jeziku.

Breda Pogorelec

3.

Filozofska fakulteta v Ljubljani

JEZIK IN STIL NOVE NAJD BE

Za našo predstavo o rasti slovenskega knjižnega jezika oziroma njegovih zvrsti sta v slatenskem urbarju zapisani besedili veliko bolj pomembni, kakor bi to lahko sklepali zgolj na podlagi dejstva, da po vsej priliki nista bili namenjeni širšemu občinstvu, javnosti, ampak kvečjemu za priložnostno izvajanje, igranje oziroma petje, ob posebnih, zasebnih priložnostih (tudi zabavah). Kažeta nam namreč, kakšen slovenski jezik so za zasebno rabo pisali izobraženci v začetku 18. stoletja, opozarjata na razmerje med pisano in govorno besedo v umetnem slovstvu (kar je za nas dragoceno, ker take vrste besedil za sedaj skorajda ne poznamo in so nam skoraj edini vir sklepanja besedila cerkvenega ali nabožnega značaja), obenem pa potrjujeta predpostavke, ki postajajo ob novem gra-

⁴⁸ Gl. članek J. Höflerja Iz neke jezuitske anketne knjige, Kronika 1973, str. 105–109, in poročilo o korespondenci med baronico Ester Maksimiljano Coraduzzi in baronico Marijo Izabelo Marenzi z objavo dveh pisem Marenzijeve v tržaški reviji Zaliv 1972, str. 1–20.

divu vse bolj verjetne: namreč da je slovenski knjižni jezik (seveda v ustrezni podobi) v deželah s slovenskim prebivalstvom v zgodovini veliko bolj prisoten, kakor smo bili vajeni sklepati doslej, pač zaradi tega, ker se je iz starejših časov ohranilo sorazmerno malo gradiva — ali pa smo le-to preskromno ocenjevali.

Zapisani pesnitvi sta nastali v različnem razdobju (arhivarji sklepajo na majhno razliko v času, za to govori tudi izrazna, oblikovna in pravopisna sorodnost prvega in drugega besedila), zapisali sta jih dve različni roki. S prvo roko — sklepajo na oskrbnika Andreja Jankoviča — sta napisani slovenska in nemška pesem, razen tega pa še skupina po večini nemških kronogramov, ki pričajo o oblikovalskem smislu slatenskega graščinskega oskrbnika in o njegovi izobrazbi. Da je obvladal — seveda najbrž do svoje stopnje — latinsko, nemško in tedanjo slovensko ortografijo, kažejo drugi zapisi v urbarju. Vasi, ki spadajo h graščini, zapisuje namreč v glavnem nemško, v gotici, le nekatere — posebej še nekatere ledinske oznake ob zaselkih — zapiše slovensko ali slovensko-nemško v latinici, kakor je bilo za slovenske vložke v navadi. Pri tem uporablja pri sklanjativni samostalniki moškega (srednjega) spola v 5. skl. končnico -o, značilno od 16. stol. naprej za tako imenovano gorenjsko-koroško predknjižno obliko slovenskega pismenega jezika, ki se je v zasebnih in polzasebnih zapisih obdržala vse do 18. stoletja in je z nekaterimi posebnostmi (sklanjatev pridevnika) verjetno vplivala tudi na poznejšo sodobno knjižno normo. Omenjena oblika je v začetku 18. stoletja pogosta tudi v tiskanih knjigah (Steržinar, Basar itd.). V urbarju zapisana krajevna imena, povsem slovenska ali delno slovenska, so: *Na Proseko, Vdragi, Mamolle* (= Mamole), *Pod hribom, Am Wasser na poder-tem, Altenhof na Duoro, Plassneg od Golli Verth, Dougi Erth in Reika, Sagariza bey Slatteneg, Vmlakach, Langenekh nad logam, Obla goriza, Zerouza, Dull*. Zapis teh imen je v bohoričici, ki je seveda prirejena pod vplivom nemške pisave: *th* pomeni v tem primeru *h* (*Verth* = *vrh*), zapisal je po krajevnem izgovoru: *Sagariza* (*Zagorica*) ali pa je po tedanji pisni navadi zamenjeval *o* in *a*.

Na znanje latinščine opozarja rob izrezane latinske molitve sredi urbarja.

Da gre za izobraženca, ki je približno obvladal tedanjo poetiko, priča izbrana oblika tako nemškega kakor slovenskega besedila. Pri prvi slovenski pesnitvi smo pozorni na pomen naslova, ki očitno opozarja na umetnost pesmi: zvrstni označbi *Lepa peishem* sledi označba vsebine: *od pejaniga moža jnó žene*. Ta vsebina je napovedovala znano obliko komične prepirljivke oziroma zabavljivke, za katero poetika tega časa (prim. Martin Opitz, *Buch von der deutschen Poeterei*. Ponatis prve izdaje 1624, Halle 1913, str. 22 d.) predpisuje takó snov in z njo govorni položaj (osebe kot nosilce dogajanja) kakor tudi nizko besedje, ki je uporabljeno po pravilih poetike izgubilo ostri slabšalni predznak, kakor ga ima sicer v vsakdanjem jeziku, v slovstvu pa zlasti v kasnejšem obdobju enostranske meščanske zglajenosti, tako knjižne kakor pogovornih jezikovnih zvrsti. Zdi se, da kaže prav zaradi povedanega usodo te slovstvene oblike zasledovati v smeri od umetnega slovstva v ljudsko slovstvo. V dokaj privzdignjeni podobi srečamo to obliko tudi pri Prešernu — *Od železne ceste* — ! Primerjava naše prve pesmi s stanovskimi pesmimi v K. Štreklja *Slovenske narodne pesmi* IV kaže, da gre za umetelno pesnitev, ki se od Štrekljevih zapisov razlikuje tako po snovi kakor po ubeseditvi.

Omeniti kaže tudi opozorilo ob naslovu: »na novo sturiene 1712«, zapisano s prvo roko. Naj gre za prenovitev lastne ali tuje pesnitve — ali, kar je bolj verjetno, za novo ubeseditev — dejstvo, da sta tako prva kakor druga pesem zapisani gladko in skorajda brez popravkov, govori bodisi za to, da sta bili pesnitvi najprej péti oziroma govorjeni in ju je zapisal pisave razmeroma dobro vešči zapisovalec, ali pa — kar je bolj verjetno — da ju je pisec prepisal s prvotnega koncepta. Za to zadnjo možnost govori tudi zamenjava nekaterih črk, ki so si v pisavi podobne, npr. o in a, kar pa že v zapisih 17. stoletja ne pomeni nobene posebnosti (prim. V. Oblak, Doneski k historični slovenski dialektologiji. LMS za leto 1890.)

1. *Prva pesnitev* je umetelno zgrajena iz 16 dvogovorov med možem in ženo. Dvogovori se ponavljajo v urejeni zapovrstnosti po 4 kitic, razvrščenih takole: 2 + 2, 2 + 2, 1 + 1, 2 + 1. Leva številka pomeni ženski, desna moški del dialoga. Pesem uvaja ženska, sklene pa moška partitura, pri čemer je 4. kitica 4. dela zgrajena iz dveh dvostišij: da bi bil zaključek vsebinsko in oblikovno krepkejši in psihološko učinkovitejši, je v samem zaključku pesnitve ponovljen 2. verz iz 15. kitice.

Verz je trohejski; pri branju pa se postavlja problem zapisa. Za tedanjo jezikovno normo je značilen razloček med pisavo in govorom (kakor ga je postavil Schönleben v Evangelijih inu listuvih 1672), zato obstaja verjetnost, da je pisec drugače govoril kakor pisal. Ta misel je potrjena tudi z nedoslednostjo zapisa, v katerem je videti takó sled knjižnega izročila kakor v isti sapi pritisk izgovora (prim. tudi navedeno študijo V. Oblaka), na katerega je vplivala krajevna govorna osnova. Poudariti pa moram že na tem mestu, da se iz zapisa sicer kaže nekoliko »gorenjsko« barvanje knjižnega jezika, če ga primerjamo z morda bolj »dolenjsko« barvo knjižnega jezika protestantov. Vendar pa je treba tako v starejših kakor mlajših oblikah zapisa videti predvsem vpliv osrednje-kranjske oblike naddialektnega kulturnega jezika, tako predknjižne oblike pismenega jezika, ki se širi zlasti v tako imenovani uradni slovenščini in zapisih poluradnega značaja (korespondenca), kakor knjižnega jezika, ki se razvija na temelju protestantske norme in dobiva v 17. stoletju vedno bolj gorenjske značilnosti. Narečno govorno izhodišče posameznih piscev nam sicer pojasnjuje postaje v razvoju slovenske knjižne norme, vendar je razumljivo, da mora biti pri tiskanih in pisanih besedilih naša pozornost najpoprej namenjena značilnostim nadnarečnega oblikovanja pisanih besedil, ki je peljalo do oblikovanja pisne navade kot predhodnice poznejše splošno sprejete in obvezujoče knjižne norme.

V pesmi je rima moška ali ženska, zato sta v verzih realizirani dve različici metrične sheme: v verzih z žensko rimo štiristopni trohej kot tip A:

— U | — U | — U | — U ;

in v verzih z moško rimo kot tip B:

— U | — U | — U | — .

Ta shema je realizirana po številu zlogov v 44 od 53 verzov, v enem verzu je zlogov manj (5), v ostalih jih je več (9 in 10). Analiza nas sili, da opozorimo na značaj verzifikacije: ta ni več zgolj silabična, ampak je silabotonična. Po tem

načelu je povsem pravilnih 28 verzov tipa A in 14 verzov tipa B, nekaj posebnosti (nepravilnosti) glede na shemo je v 6 verzih tipa A in 5 verzih tipa B.

Čeprav je imel pisec zaradi posebnosti slovenske pisave in izreke na voljo več jezikovnih možnosti (polnozložni zapis in polnozložno izreko, polnozložni zapis in redukcijo v izreki, redukcijo v zapisu in izreki, redukcijo v zapisu in polnozložno izreko), je pisal pretežno polnozložno, redukcija samoglasnikov je kakovostna (v zapisu ali v predpostavljeni izreki). Brez samoglasnika je zapisal samo dve besedi: v prvem primeru je jasno, da samoglasnika tudi ni izgovarjal (13/1 — *bla*), v drugem primeru (14/2) je malo verjetno, da je besedo *konec* (zapisano *konz*), ki je »trohejska«, izgovarjal enozložno.

Na izpust samoglasnikov lahko sklepamo razen tega še v 7 verzih, čeprav je zapis polnozložen. Trikrat izpahuje prvi samoglasnik, da odpravi hiat, v 1/3 do 8/3 pri velelniku ter v 2/1 pri svojilnem zaimku v množini m. spola (*toie otrozhi*) — drugič je v istem verzu redukcija pri isti besedi iz ritmičnih razlogov. V 1/4 in 4/2 se zdi, kakor da je pisec enozložno računal (izgovarjati ni mogel!) zveze s predlogom *pri* (*per tebe, perkasti*); v 3/2 ni govoril zapisane (!) velelniške končnice; v 4/1 pa je opustil končnico pridevnika sr. spola (*dobru*) in izgovarjal veznik *kūr* s poglasnikom (*kə*), ki ga je odpahnil in s tem obenem odpravil morebitni hiat.

Hiatom se je večje izogibal: v omenjenih štirih primerih (3 + 1) si je vzel svobodo reducirane izgovarjave, v 3/2 je hiat le grafičen (*baba ad tega*), kajti med samostalnikom in predlogom je premor, enako v 15/2 in 16/4 (razen tega se zdi, da je v teh primerih predlog v izgovarjal soglasniško); nerazrešena sta tako le hiata v 12/1 in 16/1.

V skladu s tedanjo poetiko je verz zaključena enota (največkrat je to samostojna poved). Konec enote je v pesmi zaznamovan z vejico oziroma s piko, niso pa tako zaznamovani vsi sistemski premori sredi verza. Tako obvezni kakor neobvezni premori se pokrivajo pogosto s pravilom postavljanja premora po prvem oziroma drugem troheju.

Zdi se, da je naglašal približno podobno, kakor naglašamo v knjižnem jeziku danes. Zdi se celo, da je imel pisec posluh za samoglasniško kolikost (kvantiteto), saj je rimal kračino s kračino: *blà / tegà* (3. kitica), *bràt / obstàt, glàž / čas* in dolžino z dolžino: *ješ / ples*, nisem pa opazila, da bi sredi besede kratko-naglašen samoglasnik štel za nenaglašenega, nasprotno, tudi kratkonaglašeni samoglasniki se pojavljajo na iktičnih mestih (prim. o temi Isačenko, Slovenski verz, str. 51 d.), res pa je, da so na iktičnih mestih po večini dolgopoudarjeni samoglasniki.

Pri upesnitvi so očitno predstavljale problem netrohejske večzložnice, pri katerih si je treba predstavljati stranski naglas, in klitike, ki so se mestoma pojavile na iktičnem mestu in tako dobile naglas. V dveh primerih se je na neiktičnem mestu znašla polnopomenska beseda, enkrat je to pridevnik (*hud* — 14/4), drugič kazalni zaimek (določni člen) *ta* (10/4). Mimo naravnega naglasa imajo ikt tele besede: *lakoti* (2/2), *sadauiti* (2/4), *prasniga*, *nasmasniga*, *nuzniga*, *zhedniga* (12/1—3), *gouorish* (6/1), *lakota* (9/2), *butara* (9/4); se (10/1), nu (10/2), na (10/3).

Primeri moié (11/1), tôku (13/1, 14/3) in zamé (8/2) so očitne naglasne možnosti tedanje razmeroma proste izreke: prva dva naglasa kažeta gorenjsko barvo, zadnji primer pa je poudarjen, stilno privzdignjen in še danes v knjižnem jeziku v rabi (prim. J. Toporišič, SKJ 2, 129). Naglas na drugem mestu, kot bi ga pričakovali, je v 4/2: mēsa.

Vse te posebnosti v realizaciji metrične sheme prve pesnitve kažejo veliko umetelnost umetne verzifikacije, ki je spretno izrabljala jezikovne možnosti tedanjega slovenskega knjižnega jezika in govornih navad Ljubljane in okolice (naglas, redukcija, akanje). Pesnitev ustreza na ta način načelom metrike glede pravilnega, knjižnega besednega oblikovanja in se po možnosti kar se da izogiba značilnostim vsakdanje narečne govorice, ki je tedanji poetiki »napačna« (prim. M. Opitz, nav. delo, s. 27.) Isto pa velja tudi za druge značilnosti te zanimive pesnitve.

Preprosta metrična shema verzov je dopolnjena z značilno menjavo verzov z moško in žensko rimo, ki pa ni dosledna. Poteka takole:

xa—ya	moška rima	ff—gg	ž	mm—nn	ž	xy—ll	ž
wz—cc	ž	ii—jj	m	oo—pp	ž/m	wz—šš	ž
d—d	m	k—k	ž	r—r	ž	u—u	m
ee—e	ž	ll—l	ž	ss—s	m	vv—v/u	m

Razvrstitev rim kaže zanimivo oblikovno zvezo z vsebino: če pomeni moška rima zunanje znamenje trde odločenosti, verz z žensko rimo pa izzvanja v skromni durovski veselosti besedila, najbrž ni naključje (izbor besednega gradiva!), da sta obe sklepni kitici (15. in 16.) sklenjeni z moškima rimama tipa u oziroma v. Zanimivo je tudi, da je sklepna moška rima tako v ženskem kakor v moškem delu dialoga v posebni zvezi z vsebino: zadnjo besedo ima v tej umetelni štoriji seveda mož, ki za zaključek dvakrat »šaljivo« pribija pomembnost svoje volje; za to »zadnjo besedo« je pisec uporabil frazo-psovko, vsakdanje v nekoliko slengovsko obarvanem jeziku, izpričano tudi v ljudski pesmi (Štrekelj, nav. delo).

V šaljivi obliki klasične prepirljivke je upesnjen prastari motiv dialoga med možem in ženo. Za to prastaro snov je kakor nalašč primerna oblika baročne organizacije besedila. Z dosledno razvrstitvijo pomenov je sestavljaivec — čeprav navidez s preprostimi pesniškimi sredstvi — občuteno prikazal ne samo aktualni govorni položaj besedne »vojske«, ampak je tudi psihološko poglobljeno — in vendar v skladu z izbrano obliko vedro — prikazal oba prigrallca, moškega in žensko. Čustveno razmerje med njima je dinamična pomenska os baročnega besedila; ob njej se dogajanje dramatično vzgibuje do svojega viška in razrešitve. »Gibanje« poteka zaradi izrabe dialoga kot posebnega pesniškega sredstva z dvojno napetostjo, ki bi jo bilo mogoče kar grafično predstaviti: napetost, ki obstaja v samem govornem položaju med obema sogovornikoma (zaradi tega vnaša oblika dialoga v umetnostno besedilo posebno, z besedami le nakazano pomensko intenzivnost), je podrejena dinamiki pomenskega poteka ob temeljni pomenski osi. Na videz nepremostljivo nasprotje je stopnjevano sprva počasi, nato pa vse bolj intenzivno: v ženini partituri se razpoloženje spreminja veliko hitreje in bolj dimanično kakor v moževem delu — zdi se, ka-

kor da možemo besedilo spremlja ženino igro sprva v počasnem stopnjevanju, to razmerje se pred koncem tretjega dela in v četrtem delu (del = skupina kitic) v nekakšnem zadnjem vzgibu za hip spremeni, takoj nato pa se povrne v navidezni izhodiščni položaj »vzvišene neprizadetosti«, s čimer je pesnitev pomensko sklenjena.

V kitični ureditvi poteka opisana pomenska pot takole: v prvem delu (= skupini kitic) začne žena vznemirjati moža z očitki, da skrbi samo zase, da pijančuje in da mu ni mar družina: ta dvoboj se stopnjuje do moževe ugotovitve v 4. kitici prvega dela, da mu zgolj oskrba prav gotovo ni zadosti. To žena razume kot spodbudo, začne se dobrikati, mož jo še zmeraj vztrajno zavrača. Šele v tretji skupini kitic pride do komaj opazne spremembe: žena je obupala, mož pa ji v 12/3 oporeče z rahlo samohvalo. Ta s težavo doseženi in komaj opazni vzgib takoj nato strmo zdrsne v zmerljivih tožbah 13. kitice in 14/1—3 — v 14/4 se besedilo vnovič vzpne, a takoj v 15. in 16. kitici se naglo, skoraj reducirano razplete. Padec med prvim in drugim vzponom značilno zavira prenapet razplet in z ustvarjeno napetostjo med obema vzponoma dramatično stopnjuje dinamično dogajanja. Psihološka in sociološka analiza vsebinskih menjav v opisanem dialogu bi utegnila opozoriti na zanimiv verizem v pesniško stiliziranem prikazu razmerij.

Za pesnitev je poleg opisane, dokaj umetne oblike značilna navidez preprosta ubeseditve. Oblika dialoga predpostavlja vprašanje, nagovor in odgovor: zazeleleni govorni položaj je ustvarjen med menjavo oseb (povedki so v 2. osebi, tudi v 1. osebi, če je odgovor na vprašanje ipd.).

Naravnost od enega sogovornika k drugemu pa je izražena tudi nekoliko neglagolsko (z osebnim ali svojilnim zaimkom v 2. ali 1. osebi), čeprav je povedek stavka v 3. osebi (npr. 2/1: *Toie otrazhi toie shiina sdei od lakoti pogineie* — ali v 4/3: *Guishno tega meni ni sadasti.*) Zaradi sobesedila v teh primerih ne moremo govoriti o kakem govorjenju vstran, kakor v 6/3-4 (*Dober Leben pouhen glash meni stry prou kratig Zhas*). Razmerno malo je povedi v čisti tretji osebi, od tega so to bodisi vzklični stavki, ki so del besedila in navezujejo v dialog (3/1: *Bug Debe taista Repa bla...*), 12/1-3, nedoločniški stavki v 10/1-2 (*Nili mujo se toshiti, malo iesti malu piti*), pa stavki s splošnim osebkom v 9/3-4 in 10/3-4. Kolikor je tu 2. oseba, je iz sobesedila razvidno, da gre za tipično obliko splošnega osebkva, rabljeno v dialogu.

Opazno sredstvo ubeseditve je velelniški stavek, in sicer z nagovornim stavkom na koncu (1/3, 3/8: *Poide ad mene Kurba stara*, 5/1: *Vslishe mene maska Brada*; oziroma na sredi: 3/2 — *Nagauori me Baba ad tega*, 15/2, 16/4 *pishe mene baba Vret*, 14/3 *Toku shena meni Voshi*; v asindetonu za naklonskim glagolom, ki ublažuje prošnji velelnik: *proshem tebe vslishe mene* (7/1), pa tudi neposredno, brez omilitve: 2/3, 11/2 (*poide pak na Druge Dushelle*, 16/3). Velelniški učinek je zmanjšan z dodatnim uvodnim naklonskim glagolom (7/1), s pojasnilom v neke vrste posledičnem odvisniku (časovna oblika bi terjala dodatno razlago): 13/1 — *toku pi de Vshe saprouish*, pri čemer je zmerjavka uravnotežena z nagovornim *ti prederti Kurbesin*; velelniški učinek je dalje zmanjšan tudi s figuro stopnjevanja oziroma stopnjevanja člena in z dodanim pojasnjevalnim stavkom: 14/1-2 — *Pi pehare poune glashe, sei bo enkrat Konz toiga Zhajsa*. K velelniškim stavkom kaže prišeti še 16/1, v katerem je želja izražena s členico *naj*: *Neite pishe ter 5/4 z zvezo imeti* + nedoločnik: *Stem Jmash da smerte trorat*, pa vzklični stavek s členico in velelniškim pomenom: 15/1 — *Ante she bosh enkrat Sedt* —).

Velelniške stavke, ki predstavljajo pomembno sredstvo naše ubeseditve, je mogoče tako razvrstiti ina več vrst: 1. na krajše velelniške stavke z velelnikom, 2. na velelnske stavke s členico *naj* ali drugimi členicami, 3. na stavke z velelnikom, v katerih je učinek ublažen zaradi drugega odstavka v zvezi ali kake figure. Po-

nuja se ugotovitev, da so v ženski partituri velelniški stavki razen v enem primeru (5/1) omiljeni z drugimi izrazi ali stavki, medtem ko so v moški partituri uporabljeni pretežno kratki, neposredni velelniški (ukazovalni) stavki: v tem se torej izbor sredstev lepo ujema z idejo besedila.

Ob velelniških stavkih bi kazalo omeniti še samostojne vzklične stavke, nagovorne, kakor v 13/2 in 13/3 — med položajema obeh stavkov obstaja nekakšen hiazem (stavkov, ne zgolj stavčnih členov), isto figuro lahko simetrično opazimo tudi v prepletu velelniškega stavka v 13/1 in retoričnega vprašanja s splošnim osebkom v 13/4, kar seveda poveča spevnost in neposrednost besedila. Samostojni vzklični stavki so v 3/1, tudi v 5/3, 6/1-2, 8/1-2, 11/1 (s ponavljanjem svojilnega zaimka), tudi v 12/1-3 (čeprav brez vzklične členice).

Ritem in poetika sta po večini terjala razmerje poved — verz, zato so povedi kratke, obsegajo bodisi en verz (19), verz je sestavljen iz dveh povedi (tudi nagovornih stavkov) v 7 primerih, v 3 primerih se poved razteza čez dva verza (priredje), v 7 primerih se v dveh verzih razteza zveza s podrednim stavkom, dvakrat se čez dva verza razteza navadni prosti stavek, enkrat pa vzklični čez tri verze.

Priredni in podredni stavki so omejeni ne le po številu, ampak tudi po tipih. Od prirednih imamo enkrat protivni stavek s pogojnim pomenom med obema deloma, enkrat je pojasnjevalni stavek, sicer pa so stavki oziralni (veznik *kyr*, bran mestoma tudi kot *kъ*, bi bilo mogoče mestoma razlagati tudi s *ker*), po enkrat so časovni, pogojni, posledični in dopustni odvisnik.

Poleg teh skladenjskih sredstev — stavčnih tipov — ki so bili v prvi vrsti izrabljeni kot stilna sredstva, je treba omeniti vsaj nekatere figure, s katerimi so bili v tej dobi vajeni dosegati pesniške učinke; s temi postopki, in v manjši meri z izbiro ustreznega besednega gradiva (stalnih zvez, klišejev iz različnih besedil) se je v tej dobi oblikovalo slovensko pesniško besedilo. Od figur naj omenim: a) ponavljanje istega dela besedila (poudariti kaže ponovitev svojilnega zaimka, lahko tudi poliptotično (v drugi obliki): 2/1 *toie otrazhi toie shiuina*; 11/1 *Oh moi plets moie Vefselle*. V tem drugem primeru ima drugi vzklični stavek še posebno pomensko vlogo, saj je figura nekakšna stilistična pretvorba zveze (*Moj ples je moje veselje*.); b) epanastrofo, ki je mestoma zaradi uporabe v ženskem in nato v moškem delu besedila nujno kombinira s poliptoto (13/1-4); c) kot figura učinkuje tudi ponovitev veznika v frazi z antinomoma *stara/mlada* in č) epizevksa, ponovitev besede *sruta* v 8/1 in 9/1, pri čemer je dodana antonimija v epitetonezi: *sruta stara : sruta mlada*.

Redke so figure s pridevniki, povsem izjemen je v frazeologizirani metafori uporabljeni izraz *vinski* (*vinski brat*), pogosto so pridevniki deli frazeologizirane sintagme (*kurba stara, stara baba*). Sinekdoha je v nagovoru v 5/1 (*moška brada*) in v prislovnem povedkovem prilastku v 6/2: *z vinam slahku spiš*. Retorično vprašanje, obakrat v moškem dialogu, je izrabljeno dvakrat.

K skladenjskim posebnostim besedila kaže prišteti tudi posebnosti v ureditvi povedi: večina sprememb besednega reda v klasičnem verzu gre na račun realizacije metrične sheme, kar pa seveda opazno učinkuje tudi na pomenski ravni, ne glede na razlog postopka. Take menjave so npr. v 1/4, kjer je poudarjeni osebni zaimek *jest* postavljen na izpostavljeno mesto pred nedoločnikom *obstat* ipd.

V nekaterih primerih je naravnost očitno, da gre za poskus klasične pesniške modifikacije besednega reda, saj bi bil verz tudi z običajno stavbo povsem »speven«, tako v 4/1: *Dobru ie tebi kūr imash sadasti ...* s subjektivno stavbo in iktom na *dobru* ipd. Z inverzijo so pesniško privzdignjeni tudi vzkliki, celo »nizki«, v 1/3 in 13/2 sta tako prilastka v skladu s poetiko (prim. Opitz, nav. delo) na opaznih mestih — »nizko« izrazje je s stilnim postopkom verjetno ustrezno opremljeno za pesniško ubeseditiv, zmanjša se nizka slovarska vrednost besedja!

Vsi navedeni in nakazani stilni postopki so take narave, da so nam domači, zato so malodane skriti — zanimivo pa je njihovo število in preplet, ki povzroča, da besedilo spoznamo kot umetno pesnitev. Bolj ali manj očitni pesniški postopek je namreč zaslediti v vsaki vrstici. Zaradi te poetične ubeseditve se zdi, da pesnitev ne učinkuje banalno, ampak nasprotno, lahkotno in spevno. Skritost, malodane skopost (vsaj navidezna) v izrabi pesniških sredstev bi utegnila govoriti za krajevno posebnost umirjenega izraza, ki je značilna tudi za središčne baročne pridigrje (Kastelic, Rogerij, zlasti Basar); še izrazitejša kakor v prvi je ta posebnost v drugi pesnitvi.

Da gre za zapis tedanje, po vsej priliki osrednjeslovenske izreke knjižnega izraza, kaže jezikovna podoba besedila. Pisec je poznal tedanjo knjižno normo (pisno navado) in jo je v tem besedilu tudi uporabil. Vendar se zdi, da lahko na podlagi pisave sklepamo, da je poznal tako tradicionalna besedila kakor sodobnejše zapise: v naši pesnitvi namreč lahko opazimo zanimivo mešanico knjižnih (pisnih) in izgovornih prvin, inovacije, ki so se pozneje v marsičem občutile kot substandardne in v normo splošnega slovenskega knjižnega jezika niso prešle, čeprav jih je deloma priznal Pohlin v slovnici l. 1768 (prim. Gutsmannovo kritiko v dodatku h Kristjanskim resnicam l. 1770). Nekatere pisne posebnosti so take vrste, da kažejo na prevladovanje nemškega pravopisa (zapis *t* z *dt*, enkrat tudi *t* s *th*, enkrat zapiše s *hk*), v prvi in drugi pesmi, sicer pa gre za zasebno različico bohoričice, pri čemer nekajkrat z znamenjem za šumevec zapiše sičnik: *Peishem*, *otrazhi* (otroci), *mesha* (mesa), *proshem* (prosem), *shkozhash* (skočeš, čeprav Oblak v navedenem delu poudarja, da ni mogoče ugotoviti, ali šumevec ni bil tudi govorjen), *plesh* (ples); pa tudi narobe: za šumevec piše sičnik: *mas-ka* (moška). Razumljiva je menjava med *i* za *j*, ki kaže znamenje doslednega zapisa: v medglasju ali pred soglasnikom (premorom) piše *i*, če lahko z *j* začne verz ali besedo (z veliko začetnico), piše *J*: *Jest*, *Jesig*, tudi za *i* *Jmash* (celo pod naglasom). Podobno rabi tudi *u* ob *v*. Z *ij* zaznamuje dolgi *i* (čeprav *kijr* bere tudi s polglasnikom), skupino *ij* zapisuje z *i*: *-pi*, *piesh*. V nekaj primerih je opaziti tudi značilen zapis zvenečega zapornika na koncu besede (*sped*, *kratig*). Pravo jezikovno oceno nemara najbolj otežuje zamenjava črk *a* in *o*, ki je pogosta tudi že v zapisih iz 17. stoletja (primerjaj Oblak, navedeno delo), zlasti v primeru, kakor je 2/3 (*Kuhai Repa*) oziroma 15/2 (*pishe mene babo* — —) in 16/4, v katerem je namreč ista oblika z *a* (*baba*). Oblika z *a* je mogoča, če upoštevamo govorno osnovo ljubljanske okolice — za knjižni jezik je seveda verjetnejša oblika z *o* v 4. skl. in *a* v 1. sklonu, kar tudi sicer v pesmi prevladuje. Pritisk govora na zapis se najmočneje kaže v zapisu nenaglašenih *i* z *e*, ki pa ni dosleden, enako v zapisu *a* za nenaglašeni predtonični *o* in za *e* v predponi *ne-* (*e* za *i*: *taberne*, *nasmasne*, *vinske*, *poide*, *per tebe* — pisava predloga *pri* je obi-

čajna — toie, *debe* in podobno; za nenaglašeni *ê* v pridevniku ima enkrat *i*: *kra-tig*; *e* piše za nenaglašeni *a*: toie *shiuina*, pa tudi *de*; za nenaglašeni *o*, verjetno preko *a*: *pogineie*; *a* za nenaglašeni predtonični *e*: *nasmasne*, *ad mene*, *nagauri* pri čemer je značilen zapis z nereduciranim *i* v velelniku), da *smerte*, *namaram* itd. poleg *ei* za *ai*, in to v dolgih in kratkih zlogih (*Neidem*, *sdei*, *Neite* — poleg *kuihai* in podobno). Od samoglasnikov je omeniti še nedosledno zapisovanje (in verjetno izreko?) glasov črke *o*: dolgi naglašeni *o* piše z *u*: *Bug*, *laihku*, *kdu*, *toku*, *tulkain*, nenaglašeni ponaglasni *o* pa z *o* in *u*. Videti je, da sta na pisca vplivali dve pisni navadi (starejša in mlajša knjižna ali knjižna in prednjižna) oziroma izreka. Za knjižno pisavo (s protestantsko osnovo) je značilna pisava *-u*, gorenjsko-koroški zapisi 17. stoletja imajo *-o* (v pesmi je *-o* poleg *-u*, ne le v isti kitici, ampak celo v istem verz: malo iesti malu piti ali Dobru poleg Guishno), po tedanji gorenjski izreki je verjetno tudi letoku. Gorenjski vpliv je videti tudi v obliki *tože* (za tvoji), *voshi* (rimano s koži!) in *kolorat* za kolovrat. Od oblik je nemara posebej zanimiva zveza *se nota sadauiti* (je + nedoločnik v pomeni prihodnjika?), sklanjatev *lakot*, *lakoti* (prim. Pleteršnik I), kalkirana zveza *poide pahk na druge Dushelle* (zapis *hk* je podoben zapisu *th*, za besedo *dežela* na. Beseda je v urbarju zapisana še enkrat v nemškem besedilu in tam pomeni *deželana*, tako da bi se dalo verz razlagati: *pojdi pa k drugim deželanom* (p r e b e r i s i). Nedoločniške stavke v 10/1-2: *Nili mujo (muja) se tožiti, malo jesti malu piti*, smo prišteli med vzklične: *Mar se je vredno pritoževati, da je malo (za) jesti, malo (za) piti* — ali — *da malo jemo in malo pijemo*.

V skladu z navedeno Opitzovo poetiko je tudi zelo malo tujk, kar pa jih je, so take, ki verjetno tako v vsakdanjem jeziku kakor v zapisu niso imele predznaka tujosti: *leben*, *glash*, *nuzen*, *nesmasen* (= nezmeren), posebno razlago terja kvečjemu oblika *trorat*, izpeljana verjetno iz nemške oblike *trauren* (žalovati, objokovati usodo), beseda kaže na gorenjski govorni vpliv (monoftongizacija diftonga), rima jo s *kolorat*, in *muja* (muka, prim. Pleteršnika). Glede na dolgost ubeseditve je število teh tujk naravnost malenkostno, posebej ker nekaterih skrajda niso upoštevali za tujke.

Primerjava z drugo pesnitvijo govori vsaj s stališča dognanosti pesniškega sporočila vendarle v prid druge pesnitve. Kljub temu lahko tudi za prvo pesnitev ugotovimo podobno, kakor je Oblak ugotovil za kakih sedemdeset let starejši Skalarjev zapis: na pravopis in na jezik sta vplivala slovstveno izročilo protestantov (ali kakor je po protestantih obveljalo) in sproščena krajevna izreka (ki pa seveda ni peljala proti narečju!). Zdi se, da lahko ponovno poudarimo, da ne bi bilo pretirano predpostavljati za govorno osnovo te pesnitve jezik širše ljubljanske okolice z močnim gorenjskim naglasom — ta jezik pa je tako podlaga večjemu delu uradnih besedil od 16. do 18. stoletja in je vplival na nova besedila na način, ki sem ga uvodoma poudarila.

2. Če spada prva pesem k šaljivim komedijsko zasnovanim besedilom (prim. Opitz, nav. delo, str. 22), v katerih je nizko besedje zapoved poetike, ker je vrsti primerno, spada *druga pesem* med elegije, v katerih so »— — žalostne stvari — —, tožbe zaljubljenih... (Opitz, nav. delo 24). Po svoji oblikovni izpeljavi (s stališča baročne poetike) je na prvi pogled morda manj dognana od prve — to

kaže verjetno na poskuse posvetne, ne pete verzifikacije — preseneča pa po svoji vsebinski zasnovi in zgoščeni, čeprav še vedno baročni predstavitvi liričnega konflikta: mlado, preprosto dekle se da pregovoriti materi in bratu, da pusti svojega fanta, gosposki priliznik (*uni črni tat na hribo*), ki često pošilja po vino, pa se ji pokaže samopašen (*dobro pije, je*) in pokvarjen (*malo moli*). Morala: ker ne sme vzeti moža (verjetno, ker ji črni tat ne da dovoljenja), mora služiti. V stiski se obrača k prvemu fantu s prošnjo (*bodi ti moj*) in v strahu (nikar *en druge*).

Fabuliranje je skopo, skoraj klasično in je razdeljeno po kiticah: ker je pesnitev napisana v monologu, je baročna plastičnost dosežena s fabuliranjem na eni strani in s skromnim komentarjem, neke vrste notranjim dialogom v 1. in 2. kitici, s katerim dekle objokuje svojo nespamet: *adšla je meni dobruta, kir sem se s pametjo skregala* — po tožeči predstavitvi, ki z uvodno formulo povezuje na prvo pesem. V 4. verzu sledi v asinetonu pojasnilo 3. verzu: *lubimo perstan nazai dalla*. Iz 2. kitice izvemo, da sta bila kriva za njeno nesrečo *luba mati inu brat* — komentar je grožnja v obliki neosebno izražene misli: *če bo to dolge terpelo, serce bo teiste klelo*. 3. kitica vsebuje sicer odločilni gibalnik, čeprav je še ne bi mogli označiti za vrh besedila, tega kaže iskati šele v 4. kitici. Gosposki krivec za deklinčno nesrečo je naslikan skopo, vendar izrazito črno. V 4. kitici dosežejo razlogi svoj višek: dekle ne sme vzeti ljubega za moža in mora služiti (verjetno — čeprav to ni razloženo — k črnemu tatu na hribu), pa se obrača k svojemu fantu z željo in v strahu. Baročno besedilo tako pelje do sklepa, ki izzvani v preplašeno prošnjo: ta del je tudi oblikovno ločen od prejšnjega besedila: v prvih dveh verzih zadnje vrstice je pesem spet v 1. osebi (kakor v prvi kitici), v zadnjih dveh vrsticah prve kitice pa sledi apostrofa ljubemu, pesnitev je tako zaokrožena, njena vsebina tematsko sklenjena in naravnana na naslovnika — s tem pa — ker gre za pesniški dialog — tudi pomensko intenzivirana. Pomenski in s tem oblikovni splet pesnitve je videti v obeh poudarkih: 2/3-4 in 4/3-4.

Kitica je tudi tu sestavljena iz štirih vrstic. Osnova metrične sheme je ravno tako kot prej štiristopni trohej, vendar je shema v številnih verzih le približno realizirana (npr. v 1/1, 3/1, 3/3, brano seveda z navadnim, »današnjim knjižnim« naglasom), drugod je treba po običaju časa brati s skandiranjem, ritmično neubranost pa je mogoče razlagati tudi z menjavami znotraj osnovne trohejske sheme (jamska realizacija, dva naglašena zloga — ob premoru itd.).

Jezik kaže podobne značilnosti kakor jezik prve pesmi: opaziti je le večje prizadevanje po pisni doslednosti in nekoliko manjše število redukcij. Kakor v prvi pesnitvi je tudi v drugi na začetku enkrat *t* zapisan s *th*, vendar se kakor v prvi tudi tukaj rima s čistim *t*, kakor da bi pisec potreboval nekaj časa, da se prestavi iz nemške pravopisne navade v slovensko: *srutha / Dobruta* (zapis kaže, da ni gledal besedila prve pesmi, kjer je v enakem verzu *t*), opazno je skoraj dosledno razlikovanje med *l* in *lj* (prvega zaznamuje *ll*, drugega *l*; *ll* je znak za *l* v medglasju: *skregalla, dalla, terpello, klelo, mollo, molle*, *l* pa zaznamuje *l* v soglasniškem sklopu: *ad shla, dolge* (v prvi pesnitvi piše v tej zvezi *u: poune*), *slushite* in *lj: lubimo, poshilo*. J sredi besede je zaznamovan z *i*, tako tudi v *ie* sredi stavka, *J* je v primerih, ko piše veliko začetnico: *Jest, Je*. Podobna razvrstitev kakor pri *i* je tudi pri *u* oziroma *v*, ki zaznamuje oba glasova. Opazno je zamenjavanje *a* in *o*, zlasti pri dolgo naglašanih samoglasnikih, pa tudi pri nepoudarjenih, čeprav je tega manj kakor v prvi pesnitvi. Kakor prizadevanja v pravopisu so pomembni tudi primeri, v katerih je opazno razmerje med izročilom in izgovorjavo: najbolj izrazito je to videti v zapisu nenaglašanih *i*, ki jih v nekaterih primerih zapisuje po izročilu, v drugih po izreki kot *e* in jih med seboj rima (*slushite / vseti oziroma lubi / druge*); kaže, da je zapis z *i* verjetno posledica pisnega izročila, zapis s polglasnikom pa opozorilo na govorno realizacijo. Če pa zaradi zveze z eno izmed nemških pesmi vendarle lahko sklepamo na umetno verzifikacijo, je očitno, da je imela pri ubeseditvi odločilno vlogo tedanja središčna izreka, ki je bila praviloma »more regionis« (Schönleben).

Če je pri *i*-ju očitna izreka polglasnika, pa je pri *o* treba omeniti samo knjižno (izročilo 16. stol.) *u* v dolgem zlogu: *sruta, dobruta*, sicer pa je v nenaglašenem položaju *o: terpello, klelo, vino, dobro*. Kakor *-i* je reduciran tudi *-u*, in sicer v dveh smereh: v 3. in 5. sklonu samostalnikov in v 3. sklonu pridevnikov moškega (in srednjega) spola je

-o: *lubimo, na hribo*, podobno kot v prvi pesnitvi in v urbarskih zapiskih, v prislovu je zapisan -e: *dolge*. Od drugih pojavov je akanje v predponi: *adshla*, narečna je tudi oblika *iet za iti*.

Od oblikoslovnih posebnosti kaže opozoriti na verjetni namenilnik v *spat* (2/2) ob sicer tradicionalno prevladujočem dolgem nedoločniku na -i/-e. Obliko *kir* lahko beremo kot *kə* (tudi za *ker*, torej v funkciji vzročnega veznika). V skladnji kaže opozoriti nemara na zvezo *sture meni sami spat* (neke vrste daj. z nedoločnikom, lahko da ima gorenjsko narečno zaledje): zveza dajalnik z nedoločnikom je posebna oblika zveze s povedkovim prilastkom. Prav tako kaže nase tudi v starini pogosta zveza *nedoločnika* + *je* v pomenu *morati* (z nosilcem dejanja v obliki osebnega zaimka v 3. sklonu).

Povedi so urejene različno: pomemben dejavnik ureditve sta shema in rima, v tem okviru je izrabljena ali členitev po aktualnosti (1/2: *adshla je meni Dobruta*) ali pa običajen besedni red (prostega govora ali fraze). Kakor prej je po možnosti spoštovano načelo verz-poved, v 2/1-2 in 3/1-2 je v prvem verzu imenska skupina, v drugem glagolska. Od opaznih stilističnih sredstev je na prvem mestu asindeton (*kir sem se s pametio skregalla, lubimo perstan nasai Dalla*, ipd., tudi v zadnji vrstici). V navedenem primeru je toliko bolj opazen zaradi elipse pomožnika. Dvakrat je ponovljena tudi figurirana zveza (*meni — — kir*: 1/2-3 in 4/1-2), figurirana zaradi tega, ker oziralni stavek ne stoji ob odnosnici. Omeniti je treba še personifikacijo: (1/2: *Dobruta*) in pretiravanje z opaznim pridevkom (*Uni Zherne tat na hribo*), ki s pomenom in z zvočnim učinkom ustvarja potrebno nasprotje. To pa so poleg nekaterih poudarkov skoraj edina pesniška sredstva tega besedila.

In vendar prav ta druga pesnitev morda še v večji meri kakor prva kaže, da so pri nas podobno kakor v kulturnem prostoru, s katerim smo bili povezani, za posebne, zasebne priložnosti tudi izobraženci ustvarjali lirična besedila, ki pa so kvečjemu predhodnik poznejši izpovedni liriki. (Prim. Fritz Martini, *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart 1968.) Večja ali manjša dognanost besedil je seveda v takem ustvarjanju zadeva pesnikov ubeseditvene moči, pobud za pisanje, odmevnosti med bralci, poslušalci. O vseh teh razmerah pri nas za ustvarjanje v slovenščini v tem času skoraj nimamo poročil. Prikazani pesmi nas sedaj silita, da to vprašanje ponovno načnemo.

3. Tu smo ponovno pri srži našega temeljnega vprašanja, na katero skušamo odgovoriti na podlagi še zmeraj skope analize. Če gledamo ob novih besedilih podlago za nastajanje posebne jezikovne zvrsti slovenskega jezika, namreč jezika besedne umetnosti nenabožne vsebine, moramo biti pozorni v prvi vrsti na zgradbo besedil: na izbiro in oblikovanje snovi in na pesniške postopke (prim. Opitz, nav. delo, s. 27) — pri izbiri besedja pa kaže, da gre bodisi kakor v prvi pesnitvi za posebno izrabo klišejev, znanih iz tedanje verzifikacije, domače ali tuje (tudi obrabljenih formul *bodi stara bodi mlada*), z nizkimi vzdevki, ki so sicer pogosti tudi v ljudski pesmi (*kurba stara, kurbe sin*), največ pa — kakor v 2. pesmi — z vsakdanjim izrazjem, pesniško privzdignjenim s posebnimi pesniškimi postopki, ki jih je uveljavljala tedanja, na klasično renesančno navezujoča se poetika baročnega obdobja.

S tega stališča je najdba obeh pesmi za zgodovino nastajanja slovenske umetnostne besede res velikega pomena; razume pa se, da bo treba polagoma primerjati vsa posvetna besedila tega časa, tako jezikovno kakor slogovno, posebej še redke znane odlomke pesniških besedil. Ugotoviti bo treba razvitost posameznih jezikovnih zvrsti in stopnjo ubeseditvene moči. Analiza naših pesmi nam v prvem primeru razkriva razgibanost pesniških postopkov pri ubeseditvi, v drugem primeru pa redko ubeseditveno moč in kljub manjšim verzifikacijskim pomanjkljivostim veliko dognanost.