UDK 808.1 + 881.09 (05)
ISSN 03506894

SLAVISTIČNA REVIJA

ČASOPIS ZA JEZIKOSLOVJE IN LITERARNE VEDE

JOURNAL FOR LINGUISTICS AND LITERARY SCIENCES

ZBORNIK V SPOMIN MARJE BORŠNIKOVE IN ANTONA SLODNJAKA

TO THE MEMORY OF MARJA BORŠNIK AND ANTON SLODNJAK

SRL 1983 4

IZDAJA - ISSUED BY: SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

SRL	LETNIK 31	ŠT. 4	STR. 265-484	LJUBLJANA	OKT.-DEC. 1983

VSEBINA

CONTENTS

Uredniški odbor — Editorial Board: France Bernik, Tomo Korošec, Jože Koruza, Janko Kos, Boris Paternu (glavni urednik za literarne vede — Editor in Chief for Literary Sciences), Jakob Rigler, Alenka Šivic-Dular, Jože Toporišič (glavni urednik za jezikoslovje — Editor in Chief for Linguistics), Franc Zadravec
Časopisni svet — Counsel of the Journal: Martin Ahlin, Emil Cesar, Drago Druškovič, Janez Dular, France Forstnerič, Peter Gregorc, Marko Juvan, Boris Paternu, Jože Šifrer (predsednik — President), Alenka Šivic-Dular, Jože Toporišič, Franc Zadravec
Odgovorni urednik — Editor: Franc Zadravec, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana
Tehnični urednik — Managing Editor: Miran Hladnik
Naročila sprejema in časopis odpošilja — Subscription and Distribution: Založba Obzorja, 62000 Maribor, Partizanska 5. Za založbo Drago Simončič
Natisnila — Printed by: Tiskarna Ljudske pravice, Ljubljana

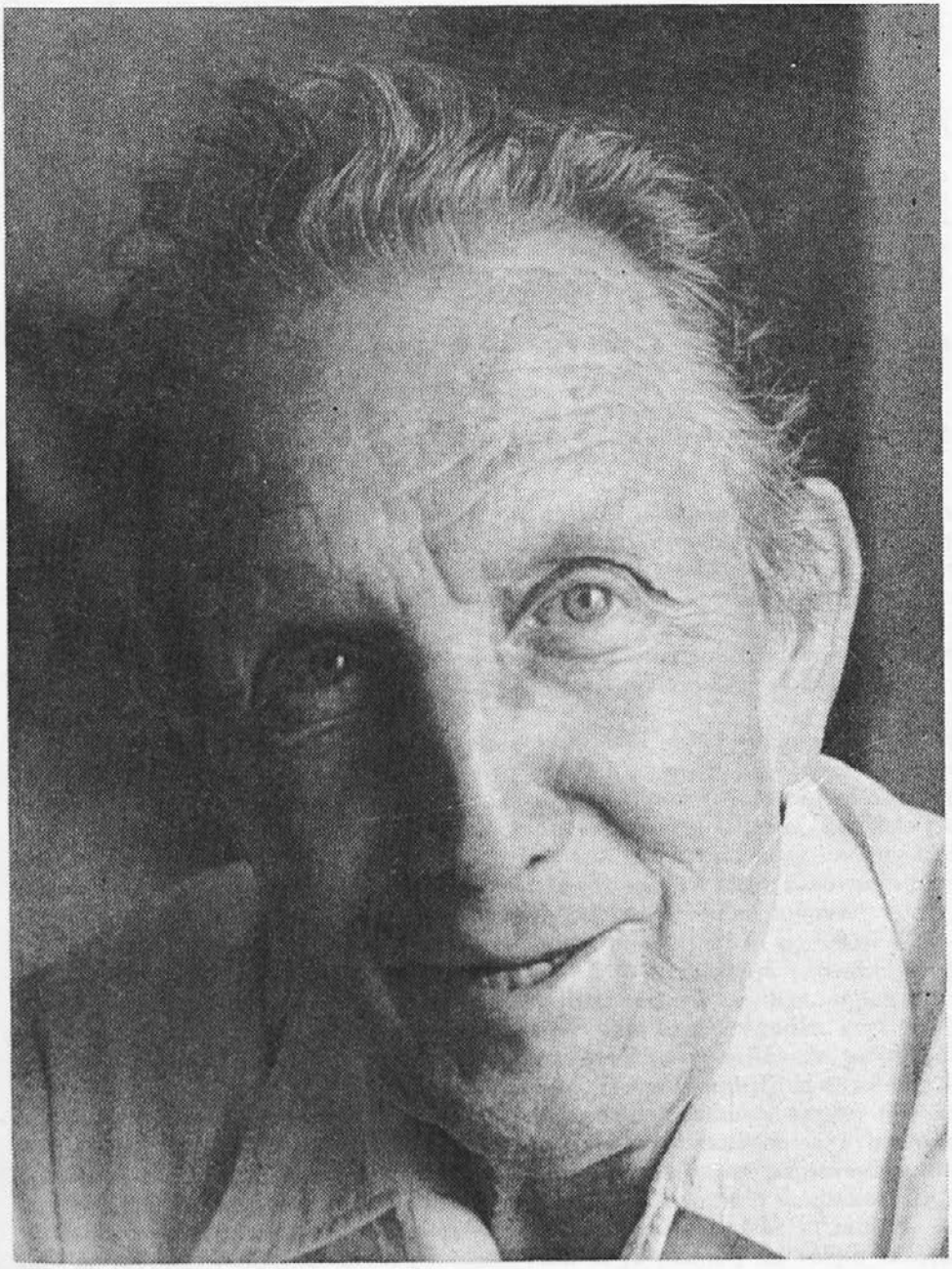
Č 91191

Spominu

Marje Boršnikove
(1906—1982)

Antona Slodnjaka
(1899—1983)

Claire Bonnis



A. Hodujel

UDK 886.3.081.09—32:929 Cankar Iv.
France Bernik
ZRC SAZU, Ljubljana

SLOGOVNE TENDENCE CANKARJEVE ČRTICE

Razprava poskuša interpretirati Cankarjevo črtico, kakor se kaže v razmerju do drugih vrst pisateljeve pripovedne proze, do novele, povesti in romana. Predvsem pa poskuša razumeti črtico kot specifično pripovedno obliko, ki se je slogovno spreminjala ves čas Cankarjevega literarnega ustvarjanja. Pri tem interpretacija upošteva vse plasti kratke pripovedi, kjer se izražajo slogovne razvojne tendence: snovno motivno, idejnovsebinsko in oblikovno.

The article is an attempt to interprete Cankar's short stories (*črtice*, sketches) in their relationship to the other forms of his narrative prose: novellas, long-short stories, and novels. Above all, it tries to understand Cankar's short story as a specific narrative composition which was undergoing stylistic changes throughout Cankar's writing. The interpretation takes regard of all the elements exhibiting stylistic tendencies: the theme (motif), the idea (message), the form (expression).

Pripovedna proza ni samo osrednja in najbolj obsežna zvrst Cankarjeve literature, temveč tudi zvrst, ki kaže s svojim motivnim bogastvom in idejno vsebino, s slogovnimi in drugimi poetološkimi lastnostmi močno raznorodno podobo. Znotraj takó raznotere Cankarjeve proze zavzema posebno mesto kratka pripoved ali črtica, tista oblika pripovedne umetnosti, ki jo goji pisatelj zdaj bolj, zdaj manj intenzivno vse življenje. Tako označuje črtica začetek Cankarjevega literarnega ustvarjanja, pa tudi njegovo zadnje obdobje in njegov konec.

Črtica je najbolj značilna pripovedna vrsta v Cankarjevem mladostnem obdobju, v času od 1892, ko je domnevno nastalo njegovo prvo prozno besedilo, do izida *Vinjet*. V teh letih črtica količinsko prevladuje nad novelo in povestjo, ki ne dosega črtice ali kratke pripovedi niti po količini, kaj šele po številu enot. To dobo Cankarjevega pripovednega ustvarjanja imenujemo zato obdobje mladostne črtice, v katerem sta vidna dva sicer časovno vzporedna, toda tematsko, miselno in oblikovno slogovno različna tokova.

Prvi tok zajema tisto kratko prozo, v kateri pisatelj še ni prelomil s tradicionalnim slovenskim pripovedništvom ali pa se razhajanja s tradicijo ob močni navezanosti nanjo šele nakazujejo. Najbolj pogosto najdemo v teh črticah podeželsko in trško okolje, v katerem se odvijajo kratke zgodbe, svet torej, ki ga poznamo že iz našega romantično in psihološko-realističnega pripovednega izročila. Naslednja značilnost teh črtic je njihova neutajljiva avtobiografična naravnanost, saj Cankar že od prvih proznih poskusov naprej teži za tem, da svoje tudi najbolj intimne človeške izkušnje transponira v besedno umetnost, naj gre za dogodke iz strogo osebnega življenja, za pripovedi o materi kot glavni osebi ali za družinske pripovedi, vključene v kontekst družbenih in socialnih razmer. V teh črticah se napovedujejo liki in motivi, pa tudi že idejna in eksistencialna problematika, ki jo pisatelj do večjih razsežnosti razvije v svoji zreli dobi. Takó se ob globoki čustveni navezanosti na mater že kažejo poznejša svetovnonazorska nesoglasja z njo, pa tudi socialne motive, zajete v prvo črtično prozo, pisatelj kasneje obravnava v bolj obsežnih pripovedih, pojav, ki ga označujemo kot širjenje črtic v novele in povesti. Nastopi že tema umetništva, pripoved o eksistencialnem položaju umetnika,

ki jo Cankar v poglobljeni obliki obravnava v poznejši prozi in dramatiki. Itd., itd.

Avtobiografični motivi v Cankarjevi mladostni nevinjetni črtici seveda niso v nasprotju z našo pripovedno tradicijo. Kolikor nasprotujejo izročilu, nasprotujejo zato, ker se pri našem pisatelju pojavljajo v nenavadno širokem obsegu. Takó številni avtobiografični motivi za slovensko prozo pred moderno namreč niso značilni. To motivno posebnost Cankarjeve kratke proze si razlagamo z dejstvom, da je pisatelj v tem času hkrati lirski pesnik, kar ga kot ustvarjalca prav tako obrača k sebi, k estetskemu zapisovanju lastnih čustvenih in duhovnih stanj. Kljub opaznemu deležu avtobiografičnih motivov pa so v Cankarjevi mladostni kratki prozi številnejše črtice, ki obravnavajo tako imenovane objektivne snovi. Na tem mestu ni mogoče popisati vseh objektivnih motivov, teh črtic pa tudi ne opredeljujejo toliko motivi kakor način, kako jih pripovedovalec umetniško artikulira, bodisi da jih predstavlja z vidika lirske subjektivnosti ali na način, ki je med liričnim in epičnim, ali pa jih pripoveduje kot izrazito epske pripovedi. Razumljivo je, da se navedene skupine črtic razlikujejo že na zunaj, da so lirske črtice najkrajše, medtem ko imajo bolj ali manj epske črtice znatno večji zunanji obseg.

Že ugotovitev, da Cankar v teh črticah ne zanika naše pripovedne tradicije, daje slutiti, kakšen besedni slog obvladuje to prozo. Ne samo moderne literarne smeri, tudi naturalizem ostaja sedaj še zunaj Cankarjevih zgodnjih kratkih pripovedi, kar dokazuje že pisateljev izbor snovi. V tistem delu kratke proze, ki nastaja mimo *Vinjet* ali mimo načrtov zanje, namreč ne najdemo težnje po obravnavanju tém iz mestnega življenja. Cankar pa se ne izogiba le mestnega ali malomestnega okolja, temveč kaže tudi drugače svoj odpor do naturalizma in njegove opisne tehnike. Kadar izjemoma vzporeja mestnega človeka z nemestnimi ali trškimi ljudmi, se primerjava navadno razreši v korist zadnjih. Mestni človek nastopa pri njem kot etično negativen junak. Táko razmerje do mestne tematike in mestnega človeka je vsekakor bližje tradicionalni slovenski prozi kakor naturalistični umetnosti.

Izbor motivov v Cankarjevi mladostni prozi in njena notranja organizacija sta odvisni od pisateljevega razmerja do sveta, od njegovega razumevanja življenja. Način Cankarjevega razumevanja življenja pa je način razlike in protislovja. Zato ni naključje, če se že zgodaj pojavi pri njem satira, če najdemo v teh črticah brezdomca, odtujenega človeka, nepotrebnega umetnika, pa tudi druge eksistenčno ali eksistencialno ogrožene človeške like.

Najbolj opazna morfološka posebnost Cankarjeve tradicionalne črtice je njena prvoosebna pripoved, oblika, ki se pojavi pri več kot polovici teh črtic, kar predstavlja visok odstotek v primerjavi z drugimi možnimi oblikami, in pri Cankarju je ta oblika še posebej subjektivizirana. Prvoosebni pripovedni položaj že sam kot tak nasprotuje objektivni tehniki pisanja, tukaj pa je njegova osebna naravnanost še stopnjevana, tako da se pripovedovalec največkrat tudi sam vključi v pripoved. Pripovedovalec se uvrsti med osebe v pripovedi, bodisi da nastopa v središču ali na robu dogajanja. Opazujočega oziroma pasivnega prvoosebnega pripovedovalca v Cankarjevih zgodnjih pripovedih skoraj ni. Manj številne kot prvoosebne so kratke avktorialne pripovedi, kjer vsevedni pripovedovalec, skrit za dogodki in literarnimi liki pripoveduje od zunaj, v tretji osebi. Tradicionalna črtica kaže torej raznovrstnost notranje strukture, menjavanje temeljnega položaja pripovedovalca, prvooseb-

nega in avktorialnega, znotraj tega pa različne načine pripovedovanja. Daleč največkrat odkrijemo v Cankarjevi mladostni realistični črtici enopramenasti monolokalni in multilokalni pripovedni modus, bolj redko simultano monolokalno in multilokalno pripoved. Čeprav je mladostna tradicionalna črtica različno obsežna, saj kaže precejšen količinski razpon, ugotavljamo, da prevladuje v njej bolj ali manj težnja po krajšem obsegu, ki se zlasti po pisateljevem srečanju z modernimi literarnimi smermi na Dunaju močno okrepi.

Do Cankarjevega prihoda na Dunaj so netradicionalne prvine v pisateljevi zgodnji kratki prozi še hudo zavrte, prisotne le v potencialni zasnovi, kot zarodki razvoja in dinamike. Šele pobude od zunaj spremenijo v začetku leta 1897 razmerje v slogovni strukturi mladostne črtice. Doslej prevladujoči realistični način pisanja postopoma izgubi svojo moč in se umakne novim ustvarjalnim postopkom.

Cankarjeva pripovedna proza nastaja odslej naprej z vidnim sodelovanjem evropske literature fin de siècla, vendar te zunanje pobude v zapletenem procesu besednega ustvarjanja niso vsemogočne in brez omejitev. Tako da po letu 1897 ne gre samo za to, kako se Cankarjeva proza aktivno vključuje v evropsko literarno dogajanje, temveč kakšna je vloga moderne evropske književnosti, vloga dekadence, impresionizma in simbolizma pri nastajanju Cankarjeve umetniške samobitnosti, pri oblikovanju njegove duhovne in svetovnonazorske identitete.

Vinjete iz leta 1899, med njimi prvih pet črtic, pomenijo vidno zarezo v Cankarjevi zgodnji prozi. V tej knjigi se pojavijo novi motivi in novi oblikovalni postopki, čeprav korenita inovativnost ni v enaki meri značilna za vse črtice in kratke pripovedi. To, kar združuje prve vinjete iz leta 1897, pa tudi večino drugih črtic iz tega časa, je izrazito subjektivno razumevanje sveta. Drugačna, manjša medsebojna povezanost vlada med vinjetami, če upoštevamo njihov umetniški slog. V tem pogledu so razlike med njimi večje, mestoma kar precejšnje. Takó je v modernih vinjetah močno okrnjeno zunanje dogajanje. Vse se dogaja v človeku, pogosto znotraj pripovedovalca, ki pripoveduje in hkrati nastopa kot pripovedna oseba. Kjer je več oseb, postane še bolj očitno, da razčlenjena, skoraj razdrobljena notranja zgradba vinjetne črtice ne more zajeti kontinuiranega, čeprav neobsežnega dogajanja, zlasti pa ta tip črtice ne more razviti epskih razsežnosti. Hitro menjavanje perspektive pripovedovanja sili pisatelja, da zgolj skicira posamična stanja ali trenutne položaje, iz katerih je komaj mogoče sklepati na duševni profil oseb v črtici ali pripovedovalca. Ob modernih vinjetah pa imamo v zbirki vrsto takih, ki sodijo tako po motiviki kakor po oblikovalnem postopku še bolj ali manj v realistično kratko prozo.

V večjem delu vinjet prevladuje seveda moderna slogovnost. Dekadenco odkrivamo v mračnem čustvenem vzdušju črtic in v skiciranju duševnega, tudi iracionalnega sveta junakov, impresionizem prenavlja pripoved s posebno tehniko opisovanja trenutnih stanj in značilnim oblikovanjem strukture kratkih pripovedi, medtem ko je simbolizem prisoten v nekaterih povednih situacijah, zlasti v idejni vsebini črtic. Nasprotno pa ostaja znaten del vinjet zunaj Cankarjevega odziva na moderne literarne smeri in te vinjete sodijo po motivih kakor tudi po oblikovalnih postopkih med bolj ali manj tradicionalno pripovedništvo. Vendar realistična črtica v *Vinjetah* ni več isto kot pred letom 1897. Nekatere prvine impresionizma in simbolizma so vdrle

tudi v tradicionalno vinjetno prozo, čeprav se v njenem okviru ne morejo povsem sprostiti in razviti. Med elementi, ki še najbolj zbližujejo oba pola vinjetne črtice, moderno inovacijskega in tradicionalno realističnega, kaže omeniti zlasti pisateljev subjektivizem v pojmovanju sveta. V soglasju s takim Cankarjevim razmerjem do resničnosti je njegova pogosta uporaba prvoosebnega pripovednega položaja. Dobro polovico vinjet je Cankar napisal v prvi osebi. Takó visok odstotek v razmerju do drugih možnih pripovednih položajev razkriva pisateljev način oblikovanja gradiva, njegovo metodo pri estetskem predstavljanju snovi in motivov. Ne nazadnje se v vinjetah odpira problematika, ki nakazuje razvoj pisateljeve kratke proze. Za moderno vinjeto v knjigi je značilna kratkost, medtem ko bolj ali manj realistične vinjete pa tudi nekatere druge črtice, ki so ostale zunaj knjige, težijo k širjenju v povest ali novelo. Programski izraz te razvojne težnje in njeno organsko dopolnilo je pisateljeva napoved »velikega teksta« v Epilogu.

V tematskem pogledu preseneča dejstvo, da je pisatelj iz knjige vinjet skoraj povsem izločil v tem času tako pogosto avtobiografično motiviko. Nasprotno pa je močno izpostavil literarno in družbenopolitično satiro. Vrsta poglavitnih satiričnih in programsko načelnih tekstov je v knjigi sploh prvič objavljena in Cankarjeva ostra, napadalna kritičnost je neposredno naperjena proti številnim pojavom slovenskega kulturnega in političnega dogajanja. Tu Cankar odločno zavrne veljavno mišljenje, posebej tradicionalni pogled na svet, in vse programe umetniških smeri, ki utesnjujejo subjektivizem opazovanja življenja. Nič manj vidna od satire ni v knjigi ljubezenska téma. Za našo tedanjo družbo je bila že sama téma spotakljiva. Toliko bolj so prizadeli slovensko občutljivost nekateri manj običajni erotični prizori in ne nazadnje dejstvo, da je ženska v ljubezni prikazana kot vodilna oseba. Junak Cankarjevih erotičnih vinjet namreč ni junak, temveč junakinja. Tako so se *Vinjete* kmalu za *Erotiko* predstavile javnosti kot polemičen izziv tradicionalni književnosti in legitimni miselnosti slovenske družbe.

Vinjete pa ne pomenijo samo vrhunca, temveč tudi zaključek mladostnega črtičnega obdobja v Cankarjevi prozi, odslej naprej prevladujeta pri pisatelju srednje obsežna proza in roman. Prevladovanje novele, povesti in romana traja celo desetletje, tja do leta 1909, ko pisatelj zapusti Dunaj in se kmalu potem za stalno naseli v domovini. Obdobje srednje obsežne pripovedi in romana se tako pokriva s pisateljevim dunajskim bivanjem, z najplodnejšim obdobjem njegovega literarnega ustvarjanja.

Cankar tudi v dunajskem času ne opusti črtice. Obseg teh črtic predstavlja sicer količinsko manjši del njegovega pripovedništva, kljub temu se pojavlja črtica v vseh proznih zbirkah teh let in pomeni ne le obrobno, temveč tudi dopolnilno, če ne kar alternativno obliko pisateljeve pripovedne umetnosti.

Črtice iz *Knjige za lahkomiselne ljudi* 1901 v manjši meri posegajo v tematsko območje, ki ga označuje odtujeni človek, bodisi tako da se ta lik umika v spominjanje preteklosti, bodisi da hrepenenjsko presega neposredno življenje. Večidel obravnavajo te črtice socialno problematiko, tako da ob statiko družbenega stanja že neprikrito postavljajo idejo socialne revolucije. Eden teh likov si npr. zastavlja vprašanje, kako služiti družbi in jo hkrati podirati, če radikalna izbira možnosti ne prihaja v poštev, tj. kako ohraniti položaj »ne v družbi ne zunaj nje«. Če se táko razmerje pripovedovalca do družbene resničnosti še ne zdi revolucionarno, pa najdemo v črtici teh let vrsto socialnih

motivov, ki hudo obtožujejo meščansko družbo. Razočaranec nad življenjem se v eni takih črtic ne rešuje le iz eksistencialne samote in erotične nezadovoljnosti, ne razmišlja le o posmrtnem življenju, temveč se istoveti z množico brezposelnih delavcev v tujem velemestu, ki ne morejo z delom uresničevati lastnega bistva, temveč jim delo pomeni trpljenje in mučno zadovoljevanje potreb fizičnega obstoja. Ob družbenoekonomski odtujitvi peha iluzija o posmrtni sreči, ki nastopi kot posledica razočaranja nad življenjem, junaka še v religiozno samoodtujitev. V socialni tematiki črtic je posebno opazna značilnost, da pisatelj pripoveduje o doraščajočih otrocih in mladostnikih ali mladostnicah. V neki kratki zgodbi je npr. očitno, da bo mlado dekle prav zaradi socialnih razmer prisiljeno služiti kruh s svojim telesom, stopiti bo morala na pot negotove prihodnosti in prostitucije. Med socialnimi črticami te zbirke so redke, če ne kar izjemne take, ki so motivno vezane na slovensko okolje, toda prav v takih je idejno sporočilo najbolj izzivalno, zlasti če junak podvomi o krščanstvu kot ideologiji, ki bi mogla spremeniti krivični socialni red. Če je Cankar v tem času zavračal meščansko družbo s stališča socialnodemokratskih idej, ki jih je spoznal na Dunaju, pa je pri kritiki družbe izhajal tudi iz Nietzschejevega zanikanja krščanstva in iz njegovega amoralizma, iz filozofije o volji do moči in vizije o nadpoprečnem, močnem človeku, ki stoji zunaj etičnih norm, tj. onstran dobrega in zlega.

Slogovno se v teh črticah vedno bolj uveljavlja simbolizem, vendar v Cankarjevem simbolizmu ni tiste iracionalnosti in tistega filozofskega spiritualizma, ki obvladuje večji del evropske literarne umetnosti ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja. Hhrati z naklonjenostjo do modernih umetniških tokov se pri našem pisatelju vzdržuje realistični slog pisanja, ki je v skladu z njegovim poglobljenim zanimanjem za socialne in družbenokritične téme sodobnega življenja. Táko slogovno dvojnost ponazarja tudi dejstvo, da prevladuje do leta 1900 v Cankarjevi prozi, tudi v črticah, prvoosebna pripoved, po tem letu pa postane številnejša avktorialna perspektiva pripovedovanja, ki vsaj na videz daje slutiti bolj objektivno gledanje pojavov in stvari.

Notranja razklanost junakov, ambivalenca v sprejemanju resničnosti, pa tudi v nagonsko čustvenem življenju, npr. erotiki, je vidna še v črticah *Ob zori* iz leta 1903. Že uvodna črtica te zbirke nakazuje snovno-tematsko in slogovno preusmeritev Cankarjeve proze. Na eni strani imamo v pripovedi visoko estetski, skrajno subjektiven, realnemu življenju nasproten, če ne kar sovražen svet moderne umetnosti, na drugi strani neznansko bedno, naravnost kruto socialno resničnost velemestnega delavstva. Ob tej primerjavi se v socialnih izkušnjah pripovedovalca oglasi etična zavest in povzroči, da avtor načelno zavrže dekadentno umetnost skrajnega subjektivizma in estetskega senzualizma ter se opredeli za reformatorsko, družbenokritično vlogo književnosti. Cankarjeva zavrnitev dekadence seveda ni zgolj verbalno dejanje, saj začenjajo že pred letom 1900, zlasti pa po tem datumu, prevladovati pri njem socialne snovi in ideje, bolj dosledno se tudi uveljavlja socialno psihološka motivacija pripovednih likov in dogajanja. Nasprotje med sanjami in resničnostjo v ljubezni, med čustvom in čutnostjo se vedno bolj utemeljuje v socialnih razlikah ljudi, individualni junak ni več samo to, kar je sam zase, brez družbene enakovrednosti, temveč predstavlja določen tip ljudi, v našem primeru »umazano predmestje« ali socialno najnižji sloj prebivalcev v tujem velemestu. Junaki ali junakinje zunaj meščanske družbe so nesrečni ljudje,

bodisi da jim svetle sanje, kolikor so duhovno še neosveščeni, blažijo občutek socialne odrinjenosti in revščine, bodisi da se zavedajo neuresničljivosti ljubezenskih sanj ali dokončnega propada teh sanj, kar postane zanje usodno, kakor je življenjsko usodna lahko že sama primerjava proletarske revščine z bleščečim sijajem meščanske stvarnosti. Na videz izjemno mesto ima v tej zbirki črtica, v kateri junak ob spominu na mater občuti nostalgijo po verskem nauku svojega otroštva in zgodnje mladosti, ki ga je dokončno zavrgel, čeprav z njim ni brez zveze moralna tenkočutnost oseb, njihovo etično samoobtoževanje, prisotno v tem času zlasti v črticah erotične vsebine in avtobiografičnega značaja.

Črtice iz zbirke *Mimo življenja,* ki je bila pripravljena konec leta 1904, izšla pa je šele po pisateljevi smrti, postavljajo nekajkrat v središče pripovedi lik umetnika, obravnavajo pa tudi avtobiografične dogodke pripovedovalca in seveda objektivne motive. Da je nacionalna eksistenca umetnika postala predmet literarnega obravnavanja, je razumljivo, saj je pisatelj bival v tem času na Dunaju. Izhodiščno vprašanje, ki si ga junak v njegovih črticah zastavlja, je v tesni zvezi prav s tem dejstvom: kako geografska in siceršnja razdalja do domovine vpliva na umetniško ustvarjanje. Odgovor je nedvoumen. Naš umetnik v tujini ne more svobodno in avtentično izražati svoje osebnosti, če ne čuti hrepenenja po domovini, če nima doma v svojem srcu. Potreba po hrepenenjskem, spominskem ali domišljijskem stiku z domovino ostaja zanj neobhodna, saj tujina nastopa kot nespodbuden, celo kot negativen dejavnik, ki ogroža duhovno izvirnost ustvarjanja. Čeprav je domovina nepogrešljiva vrednota v zavesti slovenskega umetnika na tujem, pa se mu domovina hkrati kaže v tragični nemoči in propadanju. Tako se umetnik zdaj čuti tujca povsod: v domovini in na tujem. Ustvarjalni stiski umetnika se pridruži še eksistencialna: umetnik ne uspe v erotičnem življenju, ne preseže lastne odtujenosti, in obup, da živi mimo življenja, ga vodi v samouničenje. Bivanjski neuspešnosti, nesposobnosti junaka, da se integrira z življenjem, so blizu avtobiografični motivi v zbirki. Naj gre za opis, kako je pripovedovalec kot otrok hodil po prešce, ali kako so otroci nekega večera zaman čakali na mater s kruhom, zmeraj imamo opraviti z neutešnim in neutešljivim hrepenenjem. Socialna resničnost je močnejša od sanj in nobenega upanja ni, da bi se temno, brezupno življenje spremenilo v pozitivnem smislu. Tudi če so motivi manj osebni in povsem navezani na empirično izkustvo, je njihovo sporočilo dokončno pesimistično. Cankar gre celo tako daleč, da omejuje eksistenčno možnost sanj, ki se edine upirajo mračni realnosti. Po njegovem so erotične sanje možne samo v mladosti, v prvi ljubezni, pozneje ne več. V zadnji črtici zbirke pa je idejno sporočilo manj obremenjeno s pesimističnim pogledom na svet. Še vedno imamo v njej življenju odtujenega, na samoto obsojenega umetnika in simbolika njegove brezizhodnosti je taka, kakršno poznamo že od drugod: klanec, strma, grapava pot, ostro robidovje, križ Izveličarja. Nov pa je v črtici odgovor na ključno vprašanje o življenju umetnika »mimo življenja«. Prvoosebni pripovedovalec namreč zanika vnaprejšnjo določenost usode, fatalistično miselnost o nepreklicni, nespremenljivi usojenosti življenja. Umetnik si izbere težjo pot od drugih sam in ta eksistencialistična misel o lastni izbiri poti in lastni zavezanosti pri mejnih odločitvah postavlja človeka v položaj subjekta žvljenja, ponuja mu možnost, da preseže pesimizem, tako značilen za večino kratkih pripovedi te zbirke.

Socialna resničnost v celoti izpolnjuje zbirko kratkih pripovedi *Za križem* iz leta 1909. Ta zbirka pravzaprav nadomešča socialni roman, ki ga Cankar ni napisal, in se odlikuje po izjemno sugestivnem prikazovanju človeške tragike velemestnega proletarca, deloma tudi kmeta-izseljenca. Uvodna programska črtica, po kateri se zbirka imenuje, ne obravnava neke posamične zgodbe, čeprav vsebuje čisto konkretne, v pravem pomenu realistične motivne prvine. Polna lirskega zanosa izraža s simboliko krščanske liturgije, s Kristusom v »rdeči halji« trdno upanje v preobrazbo sodobne družbe, vero v boljši, pravičnejši svet. Črtice, ki ji sledijo, kajpak niso tako svetlogledne. Junak ali junakinja teh črtic — brezposelni jetični delavec, pijači podvržen, a dobrodušen proletarec ali siromašno dekle — se upirajo s sanjami, z iluzijo in samoprevaro kruti realnosti, dokler ji nazadnje ne podležejo. Tragična pretresljivost teh črtic, napisanih v realističnem slogu, izhaja deloma iz nedoumnih kontrastov, v katere se zapletejo naivni lahkoverneži, deloma je ganljiva pristnost teh pripovedi rezultat skrajno preprostih, vendar skrajno brezupnih zgodb. Ob čistih socialnih motivih se v zbirki pojavita tudi nacionalna in domoljubna perspektiva, naj gre že za pripoved o češko-moravskem delavcu, ki mu avstrijska socialna demokracija odreka domovinsko pripadnost, da nazadnje obupa in se uniči, ali za proletarca, ki prav tako ostane brez domovine, ker se izčrpan in bolan vrne domov umret. V taki in podobni kratki prozi pripoveduje Cankar o delavcih slovanskega rodu v avstrijskem velemestu ter o njihovih socialnih in eksistencialnih dilemah z vidika pesimističnega pogleda na življenje. Ne pozabi pa Cankar tudi na domače okolje. Vanj poseže z zgodbo o nezakonskem otroku, siroti brez staršev, brez prijateljev in dobrotnikov. Vaška okolica ga sprejme neprijazno, sovraži ga in obravnava kot brezdomca, kot izobčenca. Otrok sovražne okolice seveda ne sprejme kot poziv k uporništvu, temveč se umakne v samoto, v svet pasivnega upanja in obupa. Njegov samomor na koncu zgodbe je ena izmed možnih rešitev iz bivanjske stiske, ni pa edina, kar nakazuje tudi pripovedovalec, ki se v nekem smislu distancira od ideje pesimizma, saj ta ideja zapira pobude za bivanjsko vztrajanje. Kot nasprotje pasivnemu otroku in samomorilcu nastopa v zbirki *Za križem* mestni proletarec, dejanski upornik proti krivičnemu socialnemu redu, ne samo upornik v zavesti ali domišljiji. Njegovo uporništvo se na prvi pogled zdi naključno, vendar je globoko utemeljeno v protislovni logiki meščanske družbe, po kateri se bogati utapljajo v gmotnem izobilju, brezposelni in jetični delavci pa delajo samomore. Po zgledu hlapca Jerneja ta aktivni junak sodeluje pri ustvarjanju lastne usode, čeprav hkrati prikliče nase, spet po Jernejevem zgledu, tragično pogubo in smrt.

Če sta za Cankarjevo dunajsko obdobje značilna roman in srednje obsežna proza, tj. novela in povest, stopijo po letu 1909 te pripovedne oblike močno v ozadje, postanejo neznačilne, netipične. Ne roman ne povest ne novela ne pokrivajo pisateljeve zadnje dobe, celo vse tri prozne oblike skupaj ne predstavljajo strnjene prisotnosti v Cankarjevi pripovedni umetnosti, temveč se pojavljajo nestalno, občasno, včasih kar osamljeno. Tako imamo v ljubljanskem obdobju, ki sega od leta 1909 do pisateljeve smrti, ob enem romanu, ob štirih povestih in sedmih novelah okoli sto petdeset črtic, razmerje torej, ki zgovorno dokazuje Cankarjevo nagnjenje do kratke pripovedne oblike v tem času. Tudi v količinskem pogledu zavzemajo črtice za dobro tretjino večji obseg kot novela, povest in roman skupaj. S takim medsebojnim raz-

merjem se prav tako sklada podoba zadnjih zbirk Cankarjeve kratke proze. V *Mojo njivo* je npr. uvrščenih samo nekaj kratkih novel ali novelet, vse drugo so črtice, medtem ko imajo *Podobe iz sanj* izključno črtični značaj. Nobena Cankarjeva zbirka kratke proze ni tako istovrstna kot ta zadnja. Tako se vsa zapažanja iztekajo v ugotovitev, da je črtica v pisateljevem ljubljanskem ali poslednjem obdobju vodilna oblika literarnega ustvarjanja, njegova pripovedna paradigma.

Tematsko in idejno slogovno najraznovrstnejša zbirka kratke proze je *Moja njiva* iz leta 1914, ki je izšla šele po pisateljevi smrti. Zbirko je Cankar sam razdelil v štiri cikle. Prvi cikel črtic dokazuje, da dunajske pripovedne tendence niso naenkrat izgubile svoje moči in so živele v pisateljevi ustvarjalni zavesti še nekaj časa. Sèm bi sodili redki moralnokritični portreti ljudi kot odmev dunajske družbeno angažirane umetnosti, pa tudi subtilno prikazovanje disonančne ljubezni v zakonu in medsebojne odtujenosti zakonskih tovarišev. Vidno prehajanje v ljubljanski čas nasprotno kažejo tiste črtice, v katerih pripovedovalec obnavlja svoje nekdanje ljubezni, deloma brez etičnega vrednotenja čustev, večidel pa z moralnega zornega kota, z občutkom krivde in samoobtoževanja. Tudi avtobiografično zaledje nekaterih črtic ne more zatajiti novih oblikovalnih teženj pisatelja, naj gre že za primerjanje svetlega otroštva s padajočim čustvenim razpoloženjem v zrelih letih, za arhetipske nagonske prvine v človeku, ki otroke nenadoma spremenijo v odrasle ljudi, ali nasploh za nedoločen, vendar težko obvladljiv občutek staranja. Še najbliže dunajski prozi je drugi cikel zbirke, ki v marsičem spominja na *Zgodbe iz doline šentflorjanske,* saj razkriva dvojno moralo in lažniv videz prebivalcev našega podeželja. V izbor uvrščene črtice napadajo gmotno nespodbudne razmere za umetnost v domovini, satirično prikazujejo razprtije, ki jih zanetijo na videz neznatni vzroki, a dobijo kmalu nepredvidljiva in široka razmerja. Neprekosljiv mojster pa je Cankar v zbadljivem slikanju moralnih slabosti in razvad posameznikov, tudi kadar gre le za prilagajanje negativnim lastnostim, za dobrikanje nečimrnosti in sebičnim interesom človeka. Pri tem ne izvzema nobenih poklicev in značajev. Pogumno, čeprav še vedno z občutkom za mero obravnava za tiste čase kočljivo tematiko duhovniškega življenja, in to na visoki ravni humorja in sugestivne domiselnosti. Povsem v ljubljanska leta sodi tretji cikel zbirke, cikel tako imenovanih živalskih črtic, ki je nastal iz pisateljevega tesnega zbližanja z naravo v tem času. Razumeti pa ga je mogoče tudi kot rezultat njegovega skepticizma do človeka in družbe, kot izraz postopnega umikanja iz arene političnega življenja. Te črtice prikazujejo predvsem brezobzirno, največkrat kruto nasilje človeka nad živalmi in obsodbo takega početja — ideja, ki je prisotna skoraj v vseh pripovedih tega cikla. Ob tem in ob veliki sposobnosti pripovedovalca, da se tenkočutno vživlja v živalski svet in v njegov boj za obstanek, ne smemo prezreti še refleksivnih zastranitev, v katerih je navzoče vprašanje o skrivnosti življenja in smrti, kakor tudi ne avtobiografične optike pripovedovanja, zlasti tam, kjer pripovedovalec blagruje nezavidno usodo živali, ker se mu zdi lastno življenje manj vredno od njihovega, prestajanje lastne samote, malodušnosti in strahu pa hujše od smrti in nebivanja. Četrti cikel zbirke je posvečen v celoti materi, osrednji osebi Cankarjeve avtobiografične proze. V eni sami črtici je mati postavljena v socialni kontekst dogodkov, ki razkriva njen kmečko proletarski značaj in njeno usodno pripetost na zemljo, povsod

drugod je lik matere obravnavan v luči sinove ljubezni in etične tenkočutnosti, pa tudi v območju duhovnonazorskega strinjanja oziroma razhajanja z njo. Vzorec črtice na to temo, znan že iz Cankarjeve mladostne dobe, velja še zdaj. Gre za kratko pripoved, ki jo označuje kompozicijska dvodelnost, sicer pa moralna antiteza med vsežrtvujočo, do samopozabe ljubečo materjo na eni ter nehvaležnim, neljubečim, pogosto krivičnim sinom na drugi strani. Posledica takega razmerja med njima se zdi kot kršitev individualnega moralnega načela, zato občutek krivde in s tem občutkom zvezano samoobsojanje, ki je skrajno prefinjeno, neredko tudi močno pretirano. Razglasja pa niso značilna le za čustveno razmerje do matere, do neskladnosti prihaja prav tako v njunem duhovnem svetu. Ob spominih na mater se pripovedovalec bolj ali manj neposredno opredeljuje do njene trdne, po dvomu nenačete vernosti. V tem pogledu nastopa večkrat kot skeptik do vere staršev, celo kot njen zanikovalec. Ker pa mati pooseblja voljo za življenje in ker se po svojem religioznem verovanju ne sme vdajati pesimizmu, saj bi obup pomenil nezaupanje v božjo dobroto, najde sin v celovitem doživljanju materinega lika, tudi v spominskem obnavljanju njene bogovdanosti, moč za premagovanje lastnih notranjih stisk. Odtod krščanska simbolika v teh črticah in pogosti simbolistični paralelizmi. Tudi je Cankar z verskim izrazjem približal lik matere svojim sodobnikom, hkrati pa je laiciziral semantično vsebino nekaterih izključno krščanskih izrazov in simbolov, ko je religiozne predstave vključeval v smiselno drugačen kontekst pripovedi in jim dajal nov pomen.

V letu 1914, tik pred začetkom prve svetovne vojne, zlasti pa z njenim nastopom prevlada v Cankarju nov pogled na umetnost. V pisatelju se utrdi zavest, da vojnemu času ne ustreza individualizem nove romantike in da se umetnik ne more več zaklepati v svet izključno osebnega izkustva ali v subjektivni idealizem. Tako se Cankarjeva proza v letu 1914 razcepi v dva rokava: v psihološko-etično opazovanje človeka, v smer, ki jo že poznamo pri Cankarju, s tem razločkom, da se pisatelj zdaj še bolj obrne k sebi, k svojim izvorom, k temeljem lastne identitete, hkrati pa Cankar usmeri vso pozornost na zgodovinsko dogajanje, na vojno, ki postavi slovenski narod in vsakega posameznika v njem pred usodno preizkušnjo. Tako vsebujejo *Podobe iz sanj* iz leta 1917 ob posamičnih zlasti skupne pripovedne motive, označuje pa jih tudi slogovni pluralizem, od kljubovalnega realističnega načina pisanja mimo simbolizma kot osrednje konstante pisateljevega sloga do zarodkov ekspresionističnega besednega izraza.

Najbolj vidna tematsko-idejna težnja v Cankarjevi zadnji knjigi je težnja pripovedovalca po zbližanju s sočlovekom, z njegovim trpljenjem, strahom in grozo, prizadevanje torej, da v njem odkrije duhovno bistvo in hrepenenje po odrešitvi iz stiske, oboje v smislu ekspresionistične umetnosti. Težnja, da človek ponovno odkrije dušo in jo postavi na čelo vrednot, je zgodovinsko pogojena in izhaja iz globokega odpora proti vojni in brezdušni tehnični civilizaciji. Zdaj seveda ne gre le za dušo kot iracionalno središče človeka, ki sta ga poudarjala že nova romantika in simbolizem, temveč za dušo kot etično načelo, kakor jo je razumel spiritualistični ekspresionizem. Nič manj očitno ni v *Podobah iz sanj* navzoča ekspresionistična ideja bratstva med ljudmi. Neznanci postanejo zdaj tovariši, imenujejo se bratje, združujejo se, hkrati pa se vsak med njimi čuti povezanega z narodom in zgodovino. Ta intimna zveza med ljudmi, ki je utemeljena v duhovnem bistvu in izhaja iz njega, »iz

dna«, kakor se je prvotno imenovala uvodna črtica zbirke, ukinja odtujenost, podira bivanjske, socialne in druge pregraje med posamezniki in v družbi. Samo če primerjamo to stanje z odtujenostjo kot prevladujočim bivanjskim položajem v Cankarjevi dunajski prozi, vidimo, kako daljnosežna preobrazba je nastala v pisateljevem svetovnem nazoru, v njegovem pogledu na svet in zgodovino. Spoznanje, da ni več med seboj odtujenih ali duhovno osamljenih ljudi, temveč so vsi kot en človek, postane vodilna misel *Podob iz sanj*, ki v svojem zaključku izpovedo ob znani triadi vrednot tudi veliko upanje v prihodnost slovenske zgodovine. Prav ideja optimizma, v zametkih navzoča že v dunajskem času, dokazuje, da je Cankarjeva zadnja zbirka kratke proze kljub samosvoji tematiki, poglobljeni duhovnosti in slogovno izraznim posebnostim rezultat organskega razvoja pisateljeve umetnosti. Od svojih prejšnjih oblik pa se Cankarjev optimizem razlikuje po tem, da govori v simbolističnem, deloma tudi že ekspresionističnem estetskem jeziku. Močno hiperbolične in groteskne »podobe iz sanj« terjajo zato aktivno sodelovanje bralca z besedilom.

Kljub stičnim točkam pisateljeve predvojne kratke proze in *Podob iz sanj* kaže ta zbirka lastnosti, ki ji v celotnem Cankarjevem pripovednem delu odmerjajo posebno mesto. Prva, najbolj vidna značilnost te črtice je njena izjemna kratkost. Črtice v Cankarjevi zadnji zbirki so v poprečju najkrajše od vseh pisateljevih kratkih pripovedi, tudi tistih, ki so nastale v prvem obdobju Cankarjevega literarnega ustvarjanja. Druga, prav tako neutajljiva posebnost »podob iz sanj« in tistih črtic iz vojnih let, ki jih pisatelj ni uvrstil v knjigo, pa bi vanjo sodile, je nepripovednost, neepičnost. Meditativna, lirično krhka črtica, v kateri se prepletajo asociacije realne stvarnosti s pravljično in domišljijsko resničnostjo, simbolika z grotesknimi prizori, ne pozna fabule ne kompozicijsko strnjene pripovedi. Tretjo značilnost Cankarjeve zadnje črtice predstavlja njen izraz. Zlasti opazna, čeprav ne prepogosta je v *Podobah iz sanj* manj običajna, s stališča klasične estetike nelepa metaforika. To in kopičenje besed oziroma besednih zvez bi po ustaljenih standardih literarne vede mogli razumeti kot novo stilno prvino v Cankarjevem slogu, kar je v skladu z že omenjenim ekspresionizmom v tematiki in idejni vsebini knjige.

Če sklenemo razpravljanje in povzamemo bistvene ugotovitve, bi mogli reči, da se pomembnost črtice v Cankarjevem pripovednem delu ne kaže samo v njeni stalni prisotnosti, v mladostnem in zaključnem obdobju pisateljevega ustvarjanja celo v njenem prevladovanju nad drugimi proznimi vrstami, temveč je za Cankarjevo črtico značilen širok razpon motivike in idejne sporočilnosti ter izrazita slogovna dinamika. Ta sega od tradicionalnega realizma mimo kratkotrajne dekadence in impresionistične pripovedne tehnike do simbolizma kot osrednje konstante pisateljevega sloga in do nastavkov ekspresionističnega izraza v »podobah iz sanj«. Ob tem daje Cankarjevi črtici pomen temeljne pripovedne oblike še potencialna težnja, ki jo imenujemo proces širjenja ali proces motivnega širjenja črtice v novelo in povest, opazen zlasti v zgodnjem obdobju pisateljevega dela, medtem ko najdemo tudi nasproten postopek, po katerem se v zadnjih Cankarjevih črticah pojavljajo človeški liki iz njegovih predhodnih novel in povesti. Tako črtica pri Cankarju ni le močno raznorodna tvorba v vseh plasteh in sestavinah, temveč je ves čas tesno integrirana z ostalim pripovednim opusom pisatelja,

bodisi tako da spodbuja k nastajanju širših proznih oblik ali pa od njih sprejema posamezne prvine in jih vključuje vase kot sebi ustrezne sestavne dele.

(Študija izide letos v zbirki Hram pri Mladinski knjigi.)

SUMMARY

The short stories known as *črtice* ("sketches") have an important place within Cankar's narrative prose: first, they are the kind of literary composition which Cankar employed throughout his writing career (in the beginning and final periods even more frequently than any other prose form); second, they are characterized by a wide span of motifs and messages and by vivid stylistic dynamics ranging from the traditional realistic diction and the decadence of Cankar's early period to the impressionistic technique and symbolism as the central constant of his style, and finally to the incipient expressionism in the time of the W.W.I. That *črtice* have the value of a fundamental narrative form in Cankar's work is further shown by their tendency, exhibited particularly in the early period of Cankar's career, to become expanded into a long short story (*povest*) or a novel, while the opposite process is detectable in Cankar's late *črtice*, which feature characters from his novels and *povesti*. Cankar's *črtica* is thus not merely heterogeneous in its component parts and layers; it is closely integrated with the rest of Cankar's narrative fiction, either by engendering bulkier prose forms or by taking from them separate elements and using them as parts of its own composition.

UDK 808.63—25
Janez Dular
Filozofska fakulteta v Ljubljani

NAPOVEDLJIVOST VEZAVE IZ MORFEMSKE SESTAVE GLAGOLOV

Ker vezava izhaja iz pomena glagolske podstave, se je smiselno vprašati, ali in kako je napovedljiva iz besedotvornih morfemov in morfemskih zvez, ki tvorijo podstavo. Te besedotvorne prvine niso samo nosilke vezave (rekcije), temveč tudi celotne vezljivosti (valence), hkrati pa se z njimi izražata vidskost in opisna pomenskost; zato je razkrivanje pravil za napovedovanje vezavnih tipov iz morfemske sestave glagola zelo zapleteno.

As verbal government arises from the meaning of the verbal base, it is sensible to ask whether (and how) the government is predictable from the (word-formational) morphemes constituting the base. These morphemes are not merely the carriers of government (rection), but of the entire valence, while also expressing the aspect and the descriptive meaning; this makes the detection of the rules for predicting the type of government from the morphemic structure of the verb extremely complicated.

0.0 Z besedotvorno določljivostjo se ukvarjamo, kadar razločke med pomeni spremljajo razločki med morfemskimi sestavami besed. Ker vezava izhaja iz pomena glagolske podstave, se je smiselno vprašati, ali in kako je napovedljiva iz besedotvornih morfemov in morfemskih zvez, ki tvorijo to podstavo. V slovenščini lahko kot podstava prehodnega glagola nastopa: 1. posamični leksikalni morfem (koren), npr. **da-***ti* + T + D, 2. morfemska zveza, in sicer koren s predpono (**zaup-***ati* + D), koren s prostim morfemom (**ba-***ti* **se** + R), koren s predpono in prostim morfemom (**priliz-***niti* **se** + D), redko tudi dva korena z medpono (**kosorep-***iti* + T). Del glagolske besedne podstave je tudi besedotvorna pripona, vendar v slovenščini ni primerov, ki bi dokazovali njeno neposredno odločilnost za izbiro vezave (prim. **prekop-***ati* in **prekopav-***ati* — obakrat s T); v nekaterih primerih pa lahko o vezavi sklepamo iz pripone glagolske osnove,[1] zanesljivo pri parih tipa *rumeneti* — *rumeniti* (*zeleneti* — *zeleniti, živeti* — *živiti, goleti* — *goliti*): če ima glagol iz takega para pripono *-i-*, vemo, da ima tožilniško vezavo prvega desnega dopolnila (to spoznanje je nakazano že v Kopitarjevi slovnici).[2]

0.1 Ker omenjene besedotvorne prvine niso samo nosilke vezave (rekcije), temveč vplivajo na celotno vezljivost (valenco), hkrati pa se z njimi izražata vidskost in opisna pomenskost, so pravila za napovedovanje vezavnih tipov iz morfemske sestave glagola zelo prepletena s pravili za druge pojave in precej negotova, tako da so videti le majhne praktične vrednosti. Zadnjo besedo o tem bi lahko dala posebna raziskava, ki bi ji bilo glagolsko besedotvorje osrednja tema; tu bomo skušali razgrniti samo nekaj najočitnejših dejstev.

---

[1] Širši poskus takega sklepanja imamo v Toporišičevi Novi slovenski skladnji, Ljubljana 1982, 85—86; vendar nas pisec sam posredno opozarja na številne izjeme in na nezanesljivost pri napovedovanju vezavnosti ter upravičeno uporablja pogojnik: »Lepo bi bilo, če bi se to dalo ugotoviti na podlagi oblikovnih značilnosti, npr. na podlagi pripadnosti k vrstam (in razredom).«

[2] J. Kopitar, Grammatik der Slovenischen Sprache /.../, Ljubljana 1909, 365—6.

1.0 Pri korenskih (netvorjenih) glagolih vezljivost oziroma vezava nista napovedljivi. Korenska prevojna razmerja (npr. *piti — pojiti, dišati — duhati*) je zgodovinski razvoj precej zabrisal, tako da jih ne moremo imeti za redno in zanesljivo merilo. Prehodni korenski glagoli imajo največkrat enojno tožilniško vezavo prvega desnega dopolnila (npr. *videti, loviti, pisati, piti, roditi, zebsti* + T), vendar nam ta podatek ne pove dosti, saj je enojna tožilniška vezava najpogostnejša tudi pri drugih, tvorjenih tipih glagolov. Netožilniško vezavo srečujemo pri nekaterih tvorjenih izsamostalniških, izpridevniških idr. glagolih, npr. *škoditi* + D, *kljubovati* + D, *prijateljevati* + Oz, *varčevati* + Oz. Ker je taka napovedljivost majhna, smo odvisni predvsem od slovarskih zapisov; ko pa iz slovarja dobimo podatke o vezljivosti netvorjenih in omenjenih tvorjenih glagolov, je mogoče nekoliko bolj napovedovati, kako se bo njihova vezljivost (in v tem okviru vezava) prenašala na njihove (nadaljne) tvorjenke in kako bodo pri tem sodelovali dodatni besedotvorni morfemi.

1.1 Vloga prostih morfemov

Prosti morfemi so predložni ali zaimenski. Uporabljajo se »za spremembo vezljivosti (valence): *razbiti se* (brez *se* dvovalentno), *hoditi za* (brez /za/ enovalentno)«.[3]

1.1.1 Predložni prosti morfemi nastajajo zaradi premorfemizacije (»napačne dekompozicije«) prvotno nevezanih, a leksikaliziranih glagolskih metonimij:

zagledati se + *(v sošolko)* 'zazreti se' → *(zagledati se v)* + *sošolko* 'zaljubiti se'
tolči + *(po sovražniku)* → *(tolči po)* + *sovražniku* 'streljati'
priti + *(do medu)* → *(priti do)* + *medu* 'dobiti'
hoditi + *(za sosedo)* → *(hoditi za)* + *sosedo* 'biti zaljubljen'

Glagol s predložnim morfemom se pozneje lahko začne uporabljati z novim pomenom tudi v neleksikaliziranih zvezah, npr. *priti do denarja, avta, diplome, časti, pameti, premoženja* ali pa *priti ob denar, mleko, pamet, oko, vse, kar koli.* Metonimični premik ima za skladenjsko interpretacijo takih primerov dve posledici: prej prosti skladenjski dodatek štejemo za vezljivo (predvideno) dopolnilo glagola, prej prosta oblika skladenjskega dodatka (predložni sklon) dobi status vezavno določene oblike.

1.1.2 Medtem ko predložni prosti morfemi omogočajo odpiranje novih mest za dopolnila okrog izhodiščnega glagola in tako soodločajo o vezavnih oblikah, pa zaimenski prosti morfemi te možnosti zapirajo (recesivnost),[4] npr. *ubiti žival* : *ubiti se* 'smrtno se ponesrečiti', ali vsaj preprečujejo, da bi se odprle, npr. *posvetovati se* (nepojasnjen ostaja tip *iti se vojsko, igrati se lisico*). Iz dvojne prehodnosti (združene vezave) tako dobimo enojno (*spomniti deda mladosti* → *spomniti se mladosti*), iz enojne prehodnosti pa neprehodnost; hkrati se spremeni opisni pomen glagola. Pri tem je treba dobro ločiti paradigmatične skladenjske pretvorbne možnosti (npr. *se* pri trpniku in refleksivi-

[3] J. Toporišič, Teorija besedotvornega algoritma, SR 1980, 146. Več o spreminjanju vezljivosti gl. v slovnicah: A. Bajec, R. Kolarič, M. Rupel, J. Šolar, Slovenska slovnica, Ljubljana 1964, 209; J. Toporišič, Slovenski knjižni jezik 3, Maribor 1967, 117—8; isti, Slovenska slovnica, Maribor 1976, 292, 294; C. Vincenot, Essai de grammaire slovène, Ljubljana 1975, 256—61; gl. tudi Toporišičevo oceno Vincenotove slovnice v SR 1979, 487, in razpravo M. Križaj Glagolska vezljivost, SR 1982, posebno str. 197—212.

[4] Gl. Vincento, Essai, 260; prim. Toporišičevo oceno v SR 1979, str. 486—7 (Toporišič recesive imenuje valenčni okrnjenci).

zaciji) od leksikaliziranih in analogičnih primerov (glagolske oblike s *se* — glagoli s *se*); jezikoslovje ima za to ločevanje pripravljena posebna merila,[5] npr. možnost rabe nenaslonskih oblik (*spraševati sebe/se* : *smejati *sebe/se*).

1.1.2.1 Poglavitni zaimenski prosti morfem je *se*. Ker gre za pomensko izpraznjeno[6] tožilniško obliko povratnega zaimka *sebe*, je z njo mogoče navidezno zadostiti avtomatiziranim površinskim skladenjskim zahtevam po tožilniški vezavi tudi takrat, kadar je tisti udeleženec iz pomenske podstave, ki bi se na skladenjski ravnini lahko izražal kot tožilniški predmet, isti z udeležencem, ki ga na skladenjski ravnini zastopa levo vezljivostno dopolnilo (osebek), oziroma kadar tega udeleženca sploh ni. S *se* je dejansko onemogočeno (blokirano) in izločeno iz vezljivostnega polja glagola tisto mesto, ki naj bi ga pri vzporednici brez *se* zasedlo tožilniško dopolnilo (posebnost so vzporednice glagolov s podvojeno tožilniško vezavo, npr. *učiti učenca angleščino* — *učiti se angleščino*). Diahrone raziskave nas učijo, da se je *se* potem, ko je zaradi številnih leksikaliziranih primerov postal slovnični simbol odpravljene ali okrnjene prehodnosti, začel mehanično pritikati tudi glagolom, ki so bili že sami po sebi (brez *se*) neprehodni ali pa vsaj brez tožilniške vezave;[7] še pri Vodniku najdemo npr. glagol *bahati* brez *se*, v SSKJ pa primer *na gostiji so bahali z vinom* s kvalifikatorjem »zastarelo«.

T je pri združeni vezavi oblika prvega desnega dopolnila (predmeta); če je z glagolu pritaknjenim *se* mesto tega dopolnila že zasedeno, lahko kot realno (nefiktivno) prvo ali edino vezavno desno dopolnilo nastopa netožilniški predmet (ta bi sicer moral biti drugo desno dopolnilo), npr. *zahvaliti vse svetnike* — *zahvaliti se vsem svetnikom*). Ker je v slovenščini največje mogoče število predmetov tri (npr. *o turistih je prijateljem pripovedoval zanimive šale*), imajo glagoli na *se* kot stavčni povedki lahko kvečjemu po dva realna predmeta (npr. *posvetujejo se s kom o čem*). Med glagoli, ki kot obliko prvega vezavnega dopolnila nimajo nepredložnega T, so v večini prav glagoli s *se* (*spomniti se* + R/Tna, *vdati se* + D, *seznaniti se* + Oz itd.). — Tu se ponuja primerjava s frazeološkimi glagoli tipa *dati nasvet* + D: tožilniško dopolnilo (*nasvet*) je sicer pritegnjeno v območje (frazeološke) glagolske podstave — kot *se* — vendar prvo dopolnilo zunaj frazeologema ne more biti tožilniško, ker meje frazeologema obstajajo samo na pomenski ravnini, skladnja pa ostaja pri svojih pravilih, tj. terja razločevanje med prvim (čeprav fiktivnim) predmetom (znotraj frazeologema) in drugim (čeprav edinim realnim) predmetom.

1.1.2.2 Prosti morfem *si* ima malo glagolov. Ker je z njim blokirano (navidezno zasedeno) mesto za dajalniško dopolnilo, glagoli s *si* ne morejo imeti pravega dajalniškega dopolnila (imajo pa seveda lahko tožilniško idr., npr. *zapomniti si številko, prilastiti si knjigo, izmisliti si zgodbo, prizadevati si zmagati/za zmago*).

---

[5] Gl. Toporišič, Slovenska slovnica 1976, 294—5; J. Oravec, Väzba slovies v slovenčine, Bratislava 1967, 15—16; G. Helbig, W. Schenkel, Wörterbuch zur Valenz und Distribution deutscher Verben, Leipzig 1969, 71.

[6] F. Kopečný, Základy české skladby (2. vyd.), Praha 1962, 129—32; prim. Toporišič, Nova slovenska skladnja, Ljubljana 1982, 92—93.

[7] Gl. Toporišič, Slovenska slovnica 1976, 295; knjižnojezikovna norma oziroma kodifikacija je glede tega včasih v negotovosti, npr. v primerih *iztiriti (se), iti (se za kaj), pričeti (se), peneče (se) vino* (nad tem se je ustavljal npr. že R. Kolarič, Jezikovno rešeto, Ljubljana 1931, 83—85).

1.1.2.2.1 Zaradi pomenske in funkcijske izpraznjenosti prostih morfemov *se* in *si* je včasih — kot znano — mogoča njuna medsebojna zamenjava ali celo opustitev,[7] ne da bi se spremenil pomen, npr. *oddahniti si/se, premisliti si/se, upati si/se*; *jokati (se), smučati (se), drsati (se), iztiriti (se), misliti (si), ogledovati (si)*. Morfemov *se* in *si* nikakor ni mogoče opuščati pri tistih glagolih (tim. reflexiva tantum), ki kljub njima ohranjajo prehodnost, tj. imajo še kako pravo, nefiktivno desno dopolnilo, npr. *naveličati se česa, prilastiti si kaj, igrati se lisico*), in pri tistih, ki s *se/si* nevtralizirajo s predpono podeljeno prehodnost; predpona pri njih tako lahko spremeni samo vid in opisni pomen, ne more pa razširiti korenske vezljivosti, npr. *spati — na-spati se*; *bežati — raz-bežati se* (: *pre-spati noč*).

1.1.2.3 Podobno vlogo kakor *se* in *si* imata prosta morfema *ga* in *jo*, (izjemoma tudi *jih*). V nekaterih primerih je še mogoče rekonstruirati njihov frazeološki izvir (npr. *odnesti celo glavo — odnesti jo* 'uiti'), sicer pa gre po Toporišiču pri njuni rabi za »nov glagolski pomen s čustvenim odtenkom: *Udarili smo jo kar čez travnik. — Kaj ga lomiš.* To je leksikalni čustveni tožilnik.«[8] Imajo ga lahko samo glagoli, ki obvezno terjajo tožilniško dopolnilo; z *ga* ali *jo* je torej na skladenjski ravnini navidezno zadoščeno tej njihovi zahtevi, čeprav na pomenski ravnini ni ustreznega udeleženca. V takih primerih ob glagolu seveda ni mogoče uporabiti še enega (realnega) tožilniškega dopolnila. — Morfem *jo* uporabljamo predvsem, če se glagol s svojim novim pomenom uvršča med glagole (živahnega) premikanja, npr. *udariti jo, ucvreti jo, mahniti jo, udreti jo, uceditі jo, pihniti jo, užgati jo ... čez travnik*, morfem *ga* pa, če se nova pomenka uvršča v pomensko območje 'neprimerno, neumno, nenavadno ravnati, veseljačiti', npr. *lomiti ga, pihniti ga* (pogovorno še *biksati ga, sekljati ga, frtajčkati ga* idr.).

1.2 Vloga pripon

Prehodnost, in sicer s T, zanesljivo izraža samo pripona *-i-* v nedoločniku in namenilniku izpridevniških glagolov, npr. *živ-i-ti* (: *živ-e-ti*).[9] V drugih primerih pa nam pripone omogočajo tvorbo glagolov iz neglagolskih podstav ter (lahko hkrati z glasovnimi premenami v korenu) množijo glagolske pare glede na dovršnost in ponavljalnost, ne da bi vplivale na prehodnost oziroma vezavnost, ki jo narekuje izhodiščna podstava, npr.

stopiti — stopati (dovršnik / neponavljalnik in nedovršnik / ponavljalnik, oba neprehodna)

dati — dajati (dovršnik / neponavljalnik in nedovršnik / ponavljalnik, oba prehodna s T + D)

1.3.0 Vloga predpon

Nastajanje predponskih glagolov razlagamo ali z mehaničnim pritikanjem predpon ali pa z izpeljavo iz leksikaliziranih glagolskih zvez s predložnimi skloni.[10] Te zveze torej lahko pojmujemo ne samo kot izhodišče za nastajanje

[8] Toporišič, Slovenska slovnica, 206; po Vincenotu, Essai, 146, imajo ti prosti morfemi vlogo poudarjalnih členkov v čustvenih (domačnostnih) izrazih.

[9] Gl. Toporišič, i. d., 284, 291; prim. Kopitarjevo delo iz op. 2.

[10] Toporišič, Teorija besedotvornega algoritma, 150; sicer prim. A. Breznik, Slovenska slovnica, Celje 1934, 110.

glagolov s prostimi morfemi, temveč tudi kot skladenjske podstave (prvi »korak« v besedotvornem algoritmu) predponskih glagolov.

1.3.1 Kot je znano,[11] se z dodajanjem predpon nedovršnikom obvezno podeljuje dovršnost, dovršniki pa ohranjajo svoj vid. Tak učinek imajo vse predpone, nekatere med njimi (npr. *ob-, pre-, za-, do-, na-* ... dokončnega seznama še nimamo) pa hkrati širijo vezljivostno polje nekaterih korenskih glagolov — podeljujejo jim prehodnost (kot vezavna oblika pri tem praviloma nastopa sistemsko nezaznamovani nepredložni T, izjemoma D, npr. *uiti* + D):

Prehodni	Neprehodni
skočiti na + T → *naskočiti* + T	*iti od* (+ R) → *oditi*
leteti okrog + R → *obleteti* + T	*stopiti k* (+ D) → *pristopiti*
stopiti čez + T → *prestopiti* + T	*pasti iz* (+ R) → *izpasti*
pisati o + M → *opisati* + T	

1.3.1.1 Tako nastali neprehodni glagoli (drugi stolpec) so družljivi s predložnimi skloni iz lastne govorne podstave, npr. **oditi od** *doma* (← *iti* **od** *doma*), **izpasti iz** *seznama* (→ *pasti* **iz** *seznama*); tako si razlagamo nastajanje vezavnih prislovnih določil prvega tipa [12] (drugi tip je z namenilnikom): *vdreti v sobo, izstopiti iz vlaka, pohajati po gozdu.* Ker predlog pri tej zvezi obvezno »ponavlja« predpono, nas to spominja na ujemanje (toda pri ujemanju se ponavljajo pregibnostni, tj. slovnični morfemi, ne pa besedotvorni). Nastajanje takih zvez je večinoma mogoče razložiti s kontaminacijo govorne podstave in tvorjenke:

stopiti iz vlaka × *izstopiti* → *izstopiti iz vlaka*
stopiti k vlaku × *pristopiti* → *pristopiti k vlaku*

Predpona je zato večinoma pleonastična.

1.3.1.2 Tako nastali prehodni glagoli (prvi stolpec v 1.3.1) pa v slovenščini praviloma terjajo kot prvi ali edini predmet samo dopolnilo v nepredložnem T ali njegovih skladenjskih sinonimih. Ponavljanje predponsko izražene pomenske prvine v predlogu (npr. **naskočiti na sovražnika, *preskočiti čez ogenj*) večinoma čutimo kot napake (v nasprotju npr. z ruščino), izjemni sta npr. *namigniti na kaj, navaditi se na kaj.*

1.3.1.3 Če je izhodiščni glagol že sam po sebi prehoden, se učinek predpone deloma ali popolnoma nevtralizira (pri delni nevtralizaciji se spremenijo samo opisni pomeni in netožilniške vezavne oblike, ne pa število glagolskih dopolnil):

Popolna nevtralizacija	Delna nevtralizacija (sprememba vezavne oblike)
gledati + T → *pregledati* + T	*lagati* + D → *nalagati* + T
suniti + T → *presuniti* + T	*soditi* + D/T → *obsoditi* + T
goditi + D → *ugoditi* + D	*koristiti* + D → *izkoristiti* + T
	pisati + Mo → *opisati* + T

[11] V slovnici štirih avtorjev to še ni bilo razčiščeno — gl. Bajec idr., Slovenska slovnica 1964, 206.

[12] Prim. Toporišič, Slovenska slovnica, 463.

Tu je še marsikaj nejasnega, očitno pa je napovedljivost šibka, posebno v zvezi z združeno vezavo. Ista podstava namreč lahko zastopa razne pomenke istega geselskega glagola, zato lahko različno reagira na razne predpone; ista predpona pa ima ob raznih podstavah različne učinke. Kaže, da predpone najmanj spreminjajo vrednost glagolov stanja:

Ista predpona pri raznih podstavah

stopiti — **pre***stopiti* + T : *sahniti* — **pre***sahniti*
iti — **do***iti* + T : *trpeti* — **do***trpeti*
leteti — **obl***eteti* + T : *ležati* — **obl***ežati*
skočiti — **nas***kočiti* + T : *rasti* — **nar***asti* (voda)

Ista podstava z raznimi predponami

trp*eti* — *do***trp***eti* : *pre***trp***eti* + T (*hude bolečine*)
leža*ti* — *obl***leža***ti* : *zal***leža***ti* + T (*lase*)
stop*iti* — *se***stop***iti* : *pre***stop***iti* + T (*jarek*)
ras*ti* — *nar***as***ti* : *pre***ras***ti* + T (*plevel njivo*)

Pri dvojni vezavi je spreminjanje vezavnih oblik zaradi predpon znamenje hkratnega spreminjanja tipologije in hierarhizacije udeležencev iz pomenske podstave:

izdati + *T* + D (paciens in cilj) : *obdati* + T + Oz (paciens in sredstvo)
podariti + T + D (paciens in cilj) : *obdariti* + T + Oz (paciens in sredstvo)

1.3.2 Dodatna prefiksacija glagolskih sestavljenk praviloma ne vpliva niti na prehodnost niti na vidskost, temveč samo na opisni pomen:

raz-deliti (preh. dov.) — *pre-raz-deliti* (preh. dov.); *postaviti* — *izpostaviti*
za-spati (nepreh. dov.) — *po-za-spati* (nepreh. dov.); *narasti* — *prenarasti*

2 Tako moramo na koncu povzeti, da je vezava sicer tesno povezana z besedotvorjem, da pa je zaradi večfunkcionalnosti besedotvornih morfemov težko najti kak besedotvorni tip, ki bi že po svoji izrazni sestavi dopuščal zanesljivo napovedovanje vezave. Tako možnost imamo za zdaj pri glagolih z nedoločniško pripono *-i-*, če obstajajo pari z nedoločniško pripono *-e-* (*živiti* : *živeti*),[13] nekoliko manj tudi pri glagolih s predpono *na-* in prostim morfemom *se* (*napiti se, nazobati se, naveličati se, navaditi se* + R); večja napovedljivost bo najbrž mogoča takrat, ko bomo imeli izdelano tipologijo skladenjskih (govornih) oziroma pomenskih podstav glagolskih tvorjenk in s tem izhodišče za preiskovanje vezavnih pojavov v luči besedotvornega algoritma.

[13] Negotovost opažamo samo v paru *vrteti* — *vrtiti*; prim. SP 1962, str. 956.

SUMMARY

In Slovene, the verbal base, which governs the case-forms, can consist of

— a single lexical morpheme (the root): *da*-ti + A + D;

— a combination of morphemes: root plus prefix, or root plus free morpheme, or root plus prefix plus free morpheme, or also two roots plus interfix: *za-up*-ati + D, *ba*-ti *se* + G, *pri-liz*-niti *se* + D, *kos-o-rep*-iti + A.

The valence/government of root verbs (underived, primary verbs) is not predictable; but once the information about it is obtained from the lexicon, it becomes a little easier to predict how it will carry over to derivatives and what influence the affixes will have.

Whise prepositional free morphemes open the possibilities for more elements around the basic verb and co-determine their case-forms (e. g. *priti* — intransitive; *priti ob* — transitive (taking the accusative), with a concomitant change of its material meaning), pronominal free morphemes narrow down these possibilities (recessiveness, e. g. *ubiti* + A, *ubiti se* 'to get killed, to die in an accident') or at least prevent them from opening (e. g. *obleteti se*). The pronominal free morphemes *se, ga, jo, jih* block the possibility for the verb to take the accusative (e. g. *ubiti se, lomiti ga, mahniti jo, razdirati jih*), and the pronominal free morpheme *si* blocks the taking of the dative (*zapomniti si*). Here, distinction has to be made between paradigmatic syntactical transformations and lexicalized or analogical constructions (e. g. verbal forms with *se* : verbs with *se*).

The field of valence can be expanded also by certain prefixes. The verbs derived by such prefixation normally govern the accusative as the systemically unmarked case (*skočiti* — intransitive, *naskočiti* — transitive, taking the accusative; similarly, e. g., *ob-leteti, pre-stopiti*), exceptionally the dative (e. g. *u-iti* + D). If the basic verb itself is transitive, the effect of the prefix on the range of valence is neutralized (e. g. *gledati* + A, *pregledati* + A). The neutralization may be only partial: the prefix does not change the range of valence, but it does affect the typology and the hierarchization of the participants in the semantic base and indirectly the choice of the surface forms (e. g. *koristiti* + D : *izkoristiti* + A). Similar to this is the effect of verb prefix alternation on double-government verbs (e. g. *podariti* + A + D : *obdariti* + A + Iz).

(Symbols: A — accusative (= T — tožilnik), G — genitive (= R — rodilnik), Iz — instrumental with preposition *z* (= orodnik z z), M — locative (= mestnik.)

UDK 808.63—32:78
Velemir Gjurin
Filozofska fakulteta

OB *GLASBILIH IN IZVAJALCIH*

Ob kritičnem pretresu se v Poskusnem snopiču *Glasbenega terminološkega slovarja* pokaže množica pomanjkljivosti glede gradiva oz. izbora gesel, njihove izgovarjave, pisave, slovničnih značilnosti, stilno-zvrstnih oznak in razlag.

A critical scrutiny of the trial copy of a Slovene musicological dictionary (*Glasbeni terminološki slovar*, 1983) lays open its numerous deficiencies in the selection of entries and the information about their pronunciation, spelling, grammatical features, stylistic value, and definitions.

0.0 Slovarji jezikoslovnega tipa, tudi terminološki, lahko obveščajo o enotah besedišča z vsaj desetih stališč: 1. ponujajo urejen (abecedno, pojmovno, področno ali kako drugače) seznam besediščnih enot (predvsem besed in frazeologemov), obveščajo o 2. pisni in 3. glasovni podobi teh enot in o njihovih 4. slovničnih in 5. zvrstno-stilnih značilnostih, 6. dajejo pomen (razlagalno, z drugojezično ustreznico ipd.) teh enot in 7. prikazujejo njih rabo s ponazarjalnim gradivom (zgledi), obveščajo 8. o njih zgodovini znotraj zadevnega jezika (npr. z navedbo najstarejšega ugotovljenega zapisa (posameznega pomena) besede) in 9. o njih izvoru oz. etimologiji (pri čemer lahko segajo skozi več jezikov do zgolj rekonstruirane davnine), naposled pa lahko dajejo še 10. različna druga obvestila, tudi bolj zunajjezikovna, v zvezi s katero koli od prejšnjih točk.

V geselskem članku je lahko za gornjih deset točk že vnaprej predviden prostor, lahko pa se obvestilo glede posamezne točke pojavlja le občasno pri nekaterih geslih in na nepredvidenem mestu ali je slučajno skrito znotraj kake druge točke, seveda pa lahko tudi (namenoma) manjka.

0.1 Pričujoča kritika bo s prvih šestih od naštetih stališč obravnavala poskusni snopič *Glasbenega terminološkega slovarja*, podnaslovljen *Glasbila in izvajalci* (dalje GTS; za točke 7—10 v GTS-u ni pravega gradiva, kolikor pod 10 ne štejemo navajanja sopomenk). GTS, ki sestoji iz Uvoda (IX. str.) in — kakor se trdi v Uvodu — 1061 gesel (73 str.), je poleti 1983 izdal Znanstvenoraziskovalni[1] center SAZU, izdelali pa so ga pri Umetnostni sekciji Terminološke komisije SAZU, Glasbeni podsekciji, in Inštitutu za slovenski jezik — konkretno imenovane osebe v kolofonu (str. II) so načelnik umetnostne sekcije akad. dr. Dragotin Cvetko, sestavljalci GTS-a (redakcijska komisija) mag. Ivan Klemenčič, dr. Zmaga Kumer in dr. Jože Sivec (Uvod dodaja, da je pri izboru in razlagah orgelskih terminov sodeloval Edo Škulj) ter dva strokovnjaka, ki sta GTS strokovno pregledala: prof. Marijan Lipovšek z glasbenega in Zvonka Leder-Mancini s slovarskega in slovenističnega vidika. Zadnja dva vidika (slovarski in slovenistični) sta tudi glavna vidika moje kritike.

1 Seznam besediščnih enot.

1.1 V zvezi z izvorom gradiva za seznam zvemo v Uvodu v prvem stavku bolečo ugotovitev, da se o glasbi po slovensko govori šele slabih 150 let:

[1] Tako, skupaj, pisano na platnici tu ocenjevanega snopiča; na naslovni strani snopiča je pisano narazen.

»Slovenska beseda o glasbi se je začela pojavljati od srede 19. stoletja dalje.«[2] Bolj natančen je Uvod glede nastajanja GTS-a: »/P/o letu 1962, ko se je študij glasbene zgodovine prenesel z Akademije za glasbo na Filozofsko fakulteto ljubljanske univerze .. je dozorela ne le potreba, da se glasbeno izrazje zbere, uredi in normira, marveč so se izšolali tudi sodelavci za uresničitev.« V 60. letih se je »pri Terminološki komisiji SAZU oblikovala tudi umetnostna sekcija in v njenem okviru glasbena podsekcija. Načrtne priprave za glasbeni terminološki slovar so se začele v letu 1970, ko je vodstvo umetnostne sekcije prevzel Dragotin Cvetko, za glasbeni slovar pa pritegnil Ivana Klemenčiča in za etnomuzikološki slovar Zmago Kumrovo.« Podsekcija se je naslonila na gradivo, ki je bilo na voljo v dotedanjih slovarskih poskusih[3] (a ga je bilo treba slovarsko in normativno na novo obdelati), začela pa je tudi izpisovati iz strokovne literature in je »doslej večidel izčrpala predvideni izbor samostojnih strokovnih knjižnih publikacij pretežno od 1920 do danes«. Izpisovanje je dalo »blizu 25.000 listkov«. Sedanja redakcijska komisija (torej Klemenčič, Kumrova, Sivec), ki dela od 1976, je zraven upoštevala še neslovenske leksikalne priročnike[4] in tako »pridobila gradivo za samostojno oblikovanje 1061 tu /tj. v GTS-u/ objavljenih gesel« s področja glasbil in njih delov ter izvajalcev. Izbor ima redakcijska komisija namen do končne knjižne izdaje še dopolnjevati.

1.1.1 Gre za dovolj sporen gradivski korpus. Žal iz Uvoda ne zvemo, katere in koliko publikacij je bilo izpisanih, koliko jih je vendarle izpred 1920 in v katerem desetletju je največja zgoščenost, koliko jih je vendarle še neizpisanih; jasno je le, da gre le za knjige. Pogrešajo se zlasti štirje viri: revialna strokovna publicistika (članki), polstrokovna besedila (npr. novinarska časopisna), nepisana govorica in redakcijske sistemske dopolnitve. Prvi trije od teh virov bi bili potrebni zlasti za zvrstno dopolnitev gradiva, z zadnjim pa mislim na izraze, po potrebi tudi na novo skovane, ki naj zapolnijo prazna

---

[2] Tudi če ima »/s/lovenska« tu pomeniti 'v slovenščini', ne 'Slovencev' ali 'na Slovenskem', tudi če ima »beseda« pomeniti 'tiskana beseda', trditev v tej zaostrenosti ne drži. Prim. slovensko besedo iz 1567 o božjem izvoru in vzroku glasbenega daru, o učni vrednosti uglasbljanja in o razmerju pevcev do besedila oz. melodije: *Gofpud Bug, hozhe .. tudi fteim Petiem, te ludi hpraui Veri perprauiti. Obtu ie tim enim Prerokom, Moshem, Shenom, Diuici Mariy, inu drugim Vernim, fuiga S. Duha Dar podeilil, Defo te potrebnishe kerfzhan/s/ke Nauuke .. V peifni slushili, de fe tih ifftih ty Mladi inu Preprofti lashei nauuzhe inu famerkaio. Natu ui mui lubi Cranci inu sloueni, puite .. is ferza, refmislite kai ufaka beffeda, nekar kar ta uifha oli shtyma, ufebi dershi.* (Trubar: Eni psalmi, str. 2.)

[3] Uvod navaja *Glasbeni besednjak* Dušana Sancina (1933); *Glasbeni slovarček* Lucijana Marije Škerjanca (prva izd. 1962, druga 1970); rkp. slovar Adolfa Groebminga; gradivo ok. 2000 izrazov za SSKJ (razlage in dodatni izbor izrazja sta prispevala Andrej Rijavec in nato Ivan Klemenčič, končno redakcijo — v celem SSKJ bo predvidoma kakih 1500 glasboslovnih gesel — pa opravlja uredništvo); prirejeni Herderjev leksikon *Glasba* (1981) Cankarjeve založbe.

[4] Uvod navaja tele (str. IX): »Muzička enciklopedija, 2. izd., Zagreb 1973—77; Riemann Musik lexikon, Sachteil, Mainz 1967; Apel W., Harward /!/ Dictionary of Music, Cambridge (itd.) 1946; Sachs C., Real-Lexikon der Musikinstrumente, Hildesheim 1962 (ponatis iz 1913); Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel (itd.) 1949—73; Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1954; The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980; Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (hrsg. von H. H. Eggebrecht), Wiesbaden 1979—; Terminorum musicae index septem linguis redactus, Kassel (itd.) 1978.«

mesta v poimenovanjskem sistemu, kakršna postanejo očitna šele ob urejenosti in preglednosti terminološkega besedišča, kot ju omogoča slovar.

1.1.2 Za dokaz bodi izpis iz Antene, 18. IX. 1976, str. 4: »In prav zaradi tega je tudi silno težko sestaviti pravi *romski ansambel*. Mnogo jih sploh ne ve, kakšna je prava *zasedba*. Naj vam povem! Najprej *prva violina* ali *primaš*, potem *druga violina* ali *terc primaš* nato *viola*, pa *kontra* (to je *tretja violina*), *cimbale* in *klarinet*, vsi pa morajo biti izvrstni *glasbeniki*. S šolami.« Od 12 nesporno glasbenostrokovnih izrazov, v navedku so ležeče postavljeni, ni v GTS-u niti enega. Povsem jih manjka osem: *romski ansambel, zasedba, primaš, terc primaš, prva/druga/tretja violina* in *kontra*; ostali štirje pa so v GTS-u le v drugih pomenih: *viola* in *klarinet* le v pomenu 'glasbilo', ne pa 'kdor igra na violo/klarinet', *cimbale* le v pomenu 'orgelski register' in *glasbenik* le v pomenu 'kdor se ukvarja z glasbo: muzik'.[5] Že samo ta navedek bi pokazal tudi na besedotvorno zakonitost, da je naziv za glasbilo vsaj načeloma sprevrgljiv v naziv za izvajalca na njem: kakor *prva violina, cimbale* itd., tako pač tudi *bas* 'kdor igra na bas/kontrabas/basovsko kitaro...', *kitara* itd. (prim. še *vokal* 'kdor v vokalno-inštrumentalnem ansamblu poje', *ritem* 'kdor v njem igra na ritemsko kitaro' itd.). Do tega spoznanja se GTS ni dokopal ali pa ga je zamolčal. Navedek iz Antene pa opozarja ne le na navpične, ampak tudi na vodoravne, zemljepisne socialnozvrstne vzporednice: narečno *cimbale* proti zbornemu *cimbal*.[6] Iz navedka so dalje razberljive tudi tipične besedne zveze, kolikor ne gre kar za prave termine, npr. *sestaviti (ansambel), šolan(i) glasbenik*, in pomembno obrazilo *-aš*;[7] žal GTS niti tipičnih zvez, če niso ravno terminologizirane, niti besednodelnih enot ne navaja.

1.1.2.1 Določena področja so bila v izpisovanih knjigah očitno bolj slabo zastopana, npr. džezovska in popularna glasb(il)a, zato bi bilo izpisovanje časopisja toliko koristnejše. Prim. »Froese igra na *melotron*, ki predvaja vnaprej posnete trakove, Franke pa uporablja *moog*, vendar na način, ki zelo spominja na tolkala.« (Stop, 29. XI.—5. XII. 1975, 38.) Ne prvega ne drugega[8] ni v GTS-u, prav tako ne izrazov *posneti*,[9] *vnaprej posneti* in *trak*. Ali spadajo slednji v GTS-ovo tematsko področje, je seveda vprašanje, toda GTS na-

[5] Edino tako je *glasbenik* razložen tudi v SSKJ-ju. Navedek iz Antene kaže bolj na pomen 'kdor igra na glasbilo: instrumentalist; godec, muzikant(ar), godbenik'.

[6] Prim. SSKJ. Seveda imamo lahko v podobnih primerih opraviti tudi z napako, nastalo kje na posredniški črti novinar—(tipkarica)—urednik—lektor—stavec—korektor. Prvotni tvorec navedka pa je tu docela kompetenten: gre za aktivnega primaša Luko Baranjo.

[7] *Citraš(ica)* je po GTS-u *neustr.*/ezen izraz/, enako *harmonikaš* (tu ženske oblike ne navaja); po SSKJ-ju sta oba resda podrejeni, vendar sicer nezaznamovani sopomenki tvorb na *-ar*. Nasprotno je po GTS-u dovoljen *frulaš*, morda ker je frula hrvaško-srbsko glasbilo, čeprav ima SSKJ samo *frularja* (ki ga pa GTS nima); prav tako je brez oznake *tamburaš(ica)* (ta dva sta že v Pleteršniku). GTS dovoljuje tudi *kontrašica*, kjer pa gre za glasbilo.

[8] GTS ima le malo poimenovanj, nastalih po znamkah (prim. *Moog sintetizator*, Stop, isti datum, 39). Ima pa *sintetizator* in *synthesizer*. — Precej mu manjka tudi izrazov za glasbila, poimenovana po osebah, npr. *hekelfon, Hecklov klarinet, sarusofon, Saxov(i) rog(ovi)*... Vsaj za tu naštete ni krivo gradivo, saj so v leksikonu Glasba in v drugačni obliki tudi že v Škerjancu. — Manjka tudi ljudski tip *stradivarka, hohnerica/honerica, havajka*.

[9] Glagolov je v GTS-u sploh premalo, povrh so še slabo razloženi. Ponavljajoča se napaka naših sestavljalcev terminoloških slovarjev je, da vidijo samo samostalnike in samostalniške zveze.

vaja npr. izraz *gramofonska plošča*, ta pa odpira široko področje izrazja v zvezi s snemalno tehniko; že samo izrazi za različne *plošče* (tudi tega gesla ni v GTS-u) so sila številni: *LP plošča* (25. VI., 43),[10] *elpi plošča* (7. V., 29), *LP* (4. VI., 43), *elpi* (7. V., 15; 28. V., 13; 11. VI., 37; 18. VI., 37; 2. VII., 37), *album* (11. VI., 43; 18. VI., 36; 25. VI., 36; 7. V., 15), *mini-LP* (21. V., 36), *mini LP* (2. VII., 18), *maxi single* (13. VIII., 32), *maxi-single* (21. V., 36; 18. VI., 36) itd. — vse sami izrazi, ki so potrebni zvrstnega in/ali pravopisnega normiranja; slednje velja tudi za izraze za zasedbe in izvajalce: *bend* (28. V., 13 in 43; 4. VI., 43; 18. VI., 43; 25. VI., 37), *dixielanderska zasedba* (21. V., 5), *pop skupina* (9. VII., 1), *POP orkester* (4. VI., 9—10), *ritem-sekcija* (14. V., 36); *džezar* (18. VI., 33) (v GTS-u ni niti *jazzista*), *gospel-pevka* (11. VI., 36), *kantavtor* (4. VI., 12; 13. VIII., 29), *disc jockey* (4. VI., 32; 13. VIII., 43), *disco jezdec* (4. VI., 33), *disco štancar* (13. VIII., 43), *narodnjak* (4. VI., 31), *butnglava* (25. VI., 39), *butnglavec* (25. VI., 32; 9. VII., 33).[11] Da tudi žargonizmi spadajo v terminološki slovar, meni pač tudi GTS, saj je zanje predvidel oznako *žarg.*, zdaj uporabljeno le v nekaj primerih (gl. op. 46). Vseh žargonizmov in publicizmov, ki sem jih navedel, seveda GTS-u ne bi bilo treba sprejeti,[12] da se je presêjanju sploh odrekel, pa ni prav. Isto velja za t. i. spakedranke, npr. *fligerlhorn* /sic/ (9. VII., 5), *plata* (9. VII., 32), *plehmuzičen* (30. VII., 9), *frajtonerica* (4. VI., 17),[13] in v manjši meri za slengizme.[14] Gotovo bi se s filtriranjem časopisnega gradiva nabralo tudi prezrtih, pa dobrih ali vsaj potrebnih izrazov, kakor sta npr. *klaviature* 'glasbila s klaviaturo' (21. V., 19; 28. V., 34) in *klaviaturist*,[15] ali pa *gluha soba* 'prostor v tovarni glasbil, kjer uglašujejo glasilke[16] harmonik' (4. VI., 18). O »gradnji« glasbil GTS sploh molči, celo nenavadni glagol *graditi* 'konstruirati, izdelovati (glasbilo)', ki ga sicer uporablja v razlagah, kot samostojna iztočnica manjka.

---

[10] Vsi izrazi do konca tega odstavka, ki imajo takoj ob sebi naveden datum in stran vira, so iz revije Antena, iz kratkega obdobja med 7. V. in 13. VIII. 1981, ni jih pa v GTS-u (in — razen *pop skupine* in *kantavtorja* — tudi ne v SSKJ-ju, vsaj ne v tej obliki ali pomenu).

[11] Prim. *butn godba, butn rock* (Delo, 6. I. 1982, 6); to je težkokovinski rok, njegovi izvajalci, tako inštrumentalisti kot plesalci, suvajo z glavami. Besedo *butnglavec* je menda naredil Igor Vidmar (ustna izjava M. Ogrinca meni), vzorec pa je lahko imel v *butnskali*, v katero so se zaletavali v istoimenski igri Emila Filipčiča in Marka Derganca na Radiu Študent (1978) in Glasu Ljubljane (1983, še traja), tudi na kaseti v javni prodaji. — (27. I. 1984 mi je Vidmar v telefonskem pogovoru potrdil, da je pri tem njegovem prevodu angleškega izraza *head-banger* delovala asociacija na *butnskalo*.)

[12] Vendar so nekateri zelo pogosti in utrjeni v zabavnoglasbeni publicistiki, nekateri pa tudi brez pridržka sprejemljivi za zborni jezik, npr. *album*.

[13] Ali to besedje spada v glasbeni slovar ali ne, je odvisno pač tudi od tega, kako široko se pojmuje etnologija oz. etnomuzikologija.

[14] Kot znano (Gjurin, 1974, 69—71), se posamezni slengizmi terminologizirajo (požargonijo), zlasti če se nanašajo na drugače brezimensko predmetnost, prim. zgoraj *disco štancar, butnglavec*. »Nepotrebne« slengizme dobro ponazarja *drkalica*, za kar GTS navaja 5 zbornih istopomenk: *trzalica, drsalica, drsalka, plektron, plektrum*. Zanesljivi nekandidati za terminološki slovar so slengizmi tipa *posrati se na plastiko* 'posneti ploščo' (Ant., 9. VII. 1981, 43), ker gre pri njih za uporabo splošnega vzorca v ožjem stanovskem področju (toda prim. *plastika*).

[15] Antena, 18. III. 1976, 17; prav tam, 21. X. 1976, 30.

[16] Tudi te pomenke ni v GTS-u. Uvod sicer priznava, da »pri delih glasbil redakcijska komisija ni zajela vseh podrobnosti, zlasti ne sistematično; za to bi bilo potrebno sodelovanje skupine strokovnjakov in več časa«. Čudno je vendarle, da je že v leksikonu Glasba, ki ga je red. komisija upoštevala med viri (Kumrova, Sivec, Li-

1.1.3 Zbiranje gradiva iz govorjenega jezika je težja naloga, a vendar uresničljiva vsaj v obsegu, obvladljivem s pomočjo jezikovne kompetence sodelavcev in redaktorjev samih. Vsi npr. gotovo poznajo *base* v pomenu 'basovski gumbi pri harmoniki', in vendar jih ni v GTS-u. Sicer pa bi lahko bili redaktorji pogledali tudi v SSKJ (pomen 3: 'basovska tipka') ali v Glasbo (geslo *harmonika*). Potem tudi ne bi bili pozabili frazeologemov tipa *120-basna harmonika*. Nanje bi se bili spomnili tudi, če bi bili sploh navajali pridevnike še, kadar niso v frazeologemu. Ali *aerofonski, akordeonski, alikvotni, altistov(ski), altistkin, altsaksofonski* itd. niso strokovni izrazi? Nujno bi jih bilo navajati vsaj takrat, ko obstajajo konkurenčne dvojnice, npr. *orkestrski* — *orkestralen* (nobene ni v GTS-u), včasih težeče k pomenski osamosvojitvi: *orkestrski prostor* — *orkestralna glasba*.[17] — Tudi etnomuzikološki izrazi so, kot se zdi, le iz pisnih virov. Kaj čuda, če se je »izkazalo, da etnomuzikološkega izrazja ne bo dovolj za samostojen slovar« (Uvod, str. IV). Svoje je dodal še purizem, ki je nadomestil stilno označevanje: ob *muzikantki* zaman iščemo *muzikantarico*, ob *bombardonu* zaman *pompardon* (enako v SSKJ-ju), čeprav se oboje

povšek in D. Cvetko pa so ga povrh sopripravili), toliko več delov glasbil (večidel znotraj geselskih člankov — so bili ti izpisani?). Želeli bi si — a to je pač prevelika želja — da bi etnomuzikologi za ta del anketirali vse redkejše »ljudske« izdelovalce glasbil (npr. harmonik), in ker imamo Slovenci tudi industrijsko izdelavo glasbil, mengeško Melodijo, bi kazalo izpisati tamkajšnjo delovno dokumentacijo. Prim. še časopisje (intervju z delavcem Melodije): »Najprej sem izdeloval kovinske *glasilke* za harmonike, nakar so me prestavili na delovno mesto, kjer sem glasilke zalival z voskom in jih vstavljal v lesene *glasovnice*, potem so me dali v »gluho sobo«, kjer sem opravljal fino uglaševanje glasilk.« (Ant., 4. VI. 81, 18.)

[17] GTS morda stoji na stališču, da so pridevniki izpeljivi iz samostalnikov po splošnih besedotvornih zakonih, zato jih ni treba navajati. Tako stališče pričakuje od uporabnika obvladovanje dovolj težkih glasovnih in pisnih premen (*gosli* — *goselni, viola da braccio* — *violadabracciin*) in podcenjuje pragmatični vidik: pripona ni zanesljivo predvidljiva (*jazzovski* : **jazzni*), pridevnik je lahko sistemsko možen, pa se ne rabi (*zvonovje* — **zvonovijski*) oz. se namesto njega — v zvezah, ki to dovoljujejo — rabi izpeljanka druge stopnje (*balalajkarski/harmonikarski* — ne **balalajški/*harmoniški* ali **balalajčni/*harmonični* — *orkester* proti *godalni/pihalni* — ne **godalski/*pihalski* — *orkester*) ali določilna sestavina zloženke (Pogorelec 1964, 235—6; Toporišič na več mestih (spočetka z mislijo, da gre za sklope), npr. 1971, 69—72, 1972, 298—9 in 311, 1974/75, 35; Vidovič—Muha 1983, 340—7 in 456—60), npr. *v črnski combo zasedbi, z boogie-woogie spremljavo* (Glasba, 120, 121). V slednjih primerih bi se bil GTS moral odločati, ali jih bo imel za zloženke ali bo sprejel drugo teorijo, po kateri gre za prave pridevnike (*avtocesta* je drug tip), ki pa se normalno ne rabijo v povedkovem določilu (Rigler 1971, 457—9). Da se ne, je eden glavnih argumentov za to, da torej niso pridevniki. Vendar imajo tudi nekateri drugi vrstni pridevniki primarno rabo prilastkovno in omejitve za nastop v povedkovem določilu (*ta stroj je pralni*, prim. Vidovič—Muha 1978, 267—8). Zanimiv je podatek v Ss 1976, 281, da se nekateri pridevniški zaimki in števniki ne morejo rabiti kot povedkovo določilo, če niso posamostaljeni. »Pridevniki« tipa *combo* so, ko so popovedkovljeni, zaznamovani nasproti enakozvočnim popovedkovljenim samostalnikom, zato se v zvezah kot *ta spremljava je bugivugi* povedkovnik normalno (tj. prej) razume v pomenu, ki ga ima kot samostalnik, medtem ko je pomen 'ta spremljava je bugivugijevska' vsaj sprva blokiran. Pojav, da se besednovrstna enota (tudi podenota) x, nastala s sprevrženjem iz kake druge besednovrstne enote y, takrat, ko je rabljena v skladenjski (vključno udeleženski) vlogi, za katero je bolj ali v isti meri specializirana besednovrstna enota y, razume najprej kot y, je širše (splošno?) veljaven, prim. *Kateri uslužbenci so nocoj dežurni?, Vsak umetnik išče svojo lepoto*, kjer prva interpretacija ni '»dežurniki«' oz. 'lepotico'. Prim. še *Ta dežela je Kitajska/kitajska* in Toporišičev primer (1978, 290) *Mati je prišla* — v slednjem je deležnik stanja zaznamovan nasproti opisnemu, tj. primarnemu povedkovniku. Vprašanje je, koliko je to pragmatična zadeva; podobna je slovnični zaznamovanosti (prim. Toporišič 1970/71, 160, o tipu *cigana napadla miličnika*).

celo piše.[18] Do uglednih dvojnic je bil GTS čisto drugače prijazen: ob *čembalu* stojijo npr. še italijanski *cembalo/gravicembalo/clavicembalo*, pollatinski *clavicymbal*, francoski *clavecin* in angleški *harpsichord* (lahko bi bili navedli še nemški *Kielflügel*, zastarele angleške dvojnice *harpsical(l), harpsic(h)on*...).

1.1.4 Z redakcijskimi sistemskimi dopolnitvami bi lahko zaokrožili glasboslovno terminologijo, tj. zamašili vrzeli, nastale bodisi zaradi pomanjkanja gradiva ali ker zares še ni izrazov; vsaj takrat, ko bi se strokovnjaki Glasbene podsekcije sporazumeli za ustrezen (začasni, ponujeni) izraz. GTS-ova razlaga besede *aerofon* (*'glasbilo, ki ima za zvočilo zračni steber ali zračni prostor'*) npr. kaže na potencialno potrebo po strukturno terminološkem (neopisnem) izrazu za vsakega od obeh tipov aerofonov (kaj podobnega kot npr. *zračnostebrni aerofon*). Ogromno vrzeli je pri nazivih za izvajalce na posameznih glasbilih: kako se reče tistemu, ki igra na *vibrafon, ksilofon, suzafon, helikon*; *violone, virginal, ofikleido*; *tamtam*; *forminks, liro*; *ud, saz, crwth*; *domro, gusli*; *dromljo, zvončke*...? Izvajalec na angleškem rogu je po GTS-u *angleški rogist* — kaj pa izvajalec na alpskem, lovskem, krilnem, ukrivljenem rogu? Če je samo *rogist*, bi bilo to treba navesti (ali samo pri *rogist* oz. *hornist* ali tudi pod *alpski* itd. *rog*, je stvar ureditve slovarja). Če je *altsaksofonist* zdaj *'moški, ki igra na altsaksofon'*, ali je to tudi tisti, ki igra na *altovski saksofon*? Recimo, da si uporabnik slovarja kar po lastnem občutku naredi *marimbafonista* za izvajalca na marimbafonu — ali je marimbafonist lahko tudi, kdor igra na *marimbo* ali *ksilorimbo* (slednje ni v GTS-u)? Če igra na harmoniko *harmonikar*, ali lahko na glasharmoniko *glasharmonikar*? Ali bi lahko ločili med morebitnim *tamtamarjem* in morebitnim *tamtamistom*? Bi bila ženska oblika k prvemu *tamtamarka* ali *tamtamarica*? Jasno je, da vse tovrstne »vrzeli« niso enako aktualne. Če si h GTS-ovim *glasbilar, basist, trobentač* sami naredimo ženske ustreznice, vidimo, da *glasbilarice* gotovo že obstajajo, *basistka* v pomenu 'pevka' se da rabiti le v figurativnem pomenu, *trobentačice* pa se bodo morda še pojavile. — Novo narejeni, samo predloženi izrazi bi lahko imeli v slovarju (po potrebi) posebno oznako.[19]

1.2 I z b o r i z g r a d i v a so, kot zvemo v Uvodu (str. V), določila — poleg tematskih mejnic — tudi pomanjkanje časa in strokovnjakov, vsaj kar zadeva podrobnost in sistematičnost pri delih glasbil; dalje merilo pogostnosti, kajti niso upoštevani redki in enkratni izrazi; in naposled še merilo pomembnosti za stroko. Sicer pa skuša biti zajeto izrazje — besede in frazeologemi — od 1920 do izida. Pokaže naj, kateri izrazi so živi in kakǫ se rabijo.

Ob tako skopem pojasnilu ni mogoče dosti dodati k pripombam glede izvora gradiva. Ne zvemo niti tega, koliko je bilo vseh izpisov za področje, ki ga obravnava poskusni snopič, kaj šele število izpisov za posamezne sprejete izraze, pa tudi nobenih podrobnosti o merilu pogostnosti in pomembnosti. Naj bo krivo gradivo ali izbor iz njega, vtis ostaja, da imamo opraviti z dovolj subjektivnim in okrnjenim prikazom trenutne poimenovalne moči slovenskega glasboslovja.

---

[18] *Muzikantarica* — Céline-Madžarevič: Potovanje na konec noči, 1976, 72; *muzikontar* — Stop, 10. VI. 1982, 8; *pompardon* — Stop, 19.—25. X. 1968, 27, Antena 20. V. 1976, 26.

[19] Zavestneje in dosledneje je med slovenskimi terminološkimi slovarji delal sistemske zapolnitve Vojaški slovar, npr. ravno za vršilke dejanja — gl. v njem uvod, str. XII. Kot zanimivost: *trobentačice* (*trobentačke?, trobentarice?*) tudi on ne navaja.

1.3 Urejenost seznama je abecedna in na prvi pogled zgledna (pregled črk N, M, L npr. ni odkril niti ene napake). Pograjati je treba napačno načelno odločitev, da se pisne in morfonološko-pisne podrejene dvojnice (tj. tiste, ki jim slovar ne daje prednosti in jih navaja na drugem mestu pri dvojnih iztočnicah, za meddvojnično oznako *in*) ne dajejo tudi kot samostojne iztočnice na ustreznem abecednem mestu (kot se npr. podrejene sopomenke, s kazalko k nadrejeni ustreznici). Tako je zdaj *trautonium* za *traverzno flavto*, ker se navaja samo kot dvojnica ob iztočnici *travtonij* (seveda je tudi za *travtonijem*, vendar je znotraj geselske glave to nujno). Iz istega razloga je *basovski bariton* pred *basbaritonistom*. Možnost, da uporabnik slovarja, ki pozna in išče samo podrejeno dvojnico, le-te ne bo našel, je velika, kadar je medgeselska oddaljenost nadrejene iztočnice od potencialnega abecednega mesta pisne dvojnice tolikšna, da slednje s pogledom ni mogoče nehote ujeti, zlasti seveda takrat, kadar je treba obrniti enega ali več listov. Besedo *mandora* je npr. zdaj treba najti na str. 35, tj. potem ko je ne najdeš na str. 36, kamor bi po abecedi spadala, je treba obrniti list nazaj. Tako so tudi *cello, clarino* in *kitarone* samo pod *čelo, klarino* in *chitarrone* itd. Isto velja za zastarele izraze (*gitara* je samo pod *kitara*) in za samostalniške zveze z ujemalnim desnim samostalniškim prilastkom tipa *tenor buffo* (rod. *tenorja buffa*), ki so samo pod ustrezno zloženko z obrnjenim vrstnim redom sestavin: *buffo tenor* (tako npr. še *basso buffo* le pod *buffo bas*). — Frazeologemi se večinoma obravnavajo kot samostojne veččlenske (večbesedne) iztočnice in imajo svoj geselski članek, kar je v redu; zato pa bi jih bilo bolje uvrščati po absolutni abecedi, tj. črkoma brez ozira na medbesedne presledke. V skupini *rog, rog z zaklopkami, rogist, rogistka* mora torej *rog z zaklopkami* priti na zadnje mesto, ne pa, kakor zdaj, med *rog* in *rogist*, ko se mu v bistvu ukinja geselska samostojnost in je, razen vizualno, pretvorjen v podgeslo. Prim. še sedanji vrstni red iztočnic: *inštrument, inštrument s tipkami, inštrumentalist, inštrumentalistka, inštrumentalna solistka, inštrumentalni solist* — na drugem mestu navedena bi morala priti na konec. Morebitne moteče medgeselske razdalje, ki bi nastale zaradi absolutne abecedne uvrščenosti, je treba premoščati npr. z vodilkami. Nesmiselnost sedanjega razvrščanja se lepo vidi pri geslu *kontrabas pozavna*, ki stoji za geslom *kontrabas* in pred gesli *kontrabasist, kontrabasistka, kontrabasklarinet*, čeprav je njegova dvobesednost samo pisavna, vsaj glede na *kontrabasklarinet*. — Zanimiv primer je geslo *oboa d'amore*, ki stoji zdaj pred geslom *oboa da caccia*, moralo pa bi za njim. — Neabecedno so zdaj urejeni tudi frazeologemi, ki ne tvorijo samostojnih gesel, ampak so le — razložene ali nerazložene — podiztočnice znotraj geselskega članka, ki ga tvori jedrna beseda frazeologema. (Te frazeologeme Uvod slabo imenuje »terminološke zveze«, kot da frazeologemi, ki so samostojne iztočnice, ne bi bili terminološke zveze.)[20] Zdaj se podiztočnice vrstijo po zunajjezikovnih merilih, npr. pri geslu *register: dvaintridesetčevljski register, šestnajstčevljski register, osemčevljski register, štiričevljski register, dvočevljski register, enočevljski register*, torej v abecednem zaporedju

[20] Uvod ne definira razlike med »terminološkimi zvezami« in samostojnimi besednozveznimi iztočnicami. Ponujajoča se misel (temelječa na stavku iz Uvoda, ki pravi, da je geselska beseda enobesedni ali večbesedni *termin*), da so prve proste besedne zveze (lahko iz terminov, vendar vseeno s predvidljivim pomenom), slednje pa stalne zveze (z nepredvidljivim pomenom), ne drži. Prim. op. 21.

1—5—4—6—2—3, urejene po naraščajoči tonski višini najnižje zveneče piščali (oz. njeni manjšajoči se dolžini). Prim. še zaporedje *prvi alt, drugi alt* (pod *alt*); za nerazlagane (in nepodčrtane) zveze pa *altovska, tenorska, basovska bombarda, kontrabasovska bombarda ali bombardone* (pod *bombarda*).[21] Ker podiztočnic ni v nobenem geslu veliko, njihova urejenost po neabecednih merilih ne moti preveč, saj abecedna, tj. arbitrarna urejenost vsekakor razbija pojmovno, tako da si včasih uporabnik le trudoma sestavlja enovito podobo predmetnosti iz njenih prerazmeščenih kosov. Toda če GTS, ki se mu je zdela abecedna ureditev iztočnic tako samoumevna, da je v Uvodu niti ne omenja, uporablja hkrati tudi neabecedna merila, lahko zahtevamo vsaj to, da jih v uvodu razloži. Zdaj ima podobno razlago le za sopomenke: »Njih vrstni red se ravna po pogostnosti rabe.« — Naposled je tu še problem abecednosti podpomenk, ki jih GTS vključuje v razlago med oklepaje, bodisi z oznako *npr.* (ki pomeni, da niso navedene izčrpno) ali z nekakšno vodilko *razlikujemo* (ki pomeni, da so navedene vse podpomenke[22] neke nižje stopnje (navadno neposredno nižje, tj. prvostopne podpomenke) in da so tudi razložene kot samostojna gesla). Ker so te podpomenke del razlage, je celo bolje, da so urejene, kot so, namreč — očitno, a Uvod tudi o tem molči — po pomenskih oz. taksonomskih merilih. Pod iztočnico *komorni ansambel* npr. »razlikujemo«:[23] *duo, duet, trio, tercet, kvartet, kvintet, sekstet, septet, oktet, nonet, decet.*[24]

---

[21] Tudi tega, da so nerazlagane »terminološke zveze« v nasprotju z razlaganimi podčrtane, Uvod ne pove. Prav tako ne tega, da se pri njih odnosnica (konkretno *bombarda*) naštevalno izpušča, tj. navaja samo pri zadnjem členu naštevanja. Nekatere od nerazlaganih »terminoloških zvez« se še najbolj približajo ponazarjalnemu gradivu (npr. *zvon poje* pri *zvon*) in prostim zvezam. Vendar npr. *kontrabasovska bombarda* (ki se tudi pod *bombardone* ne razlaga) uporabniku ne more biti samorazložljiva, saj gesla *kontrabasovski* ni, *kontrabas* pa je razložen samo v pomenu 'godalo'. Je potem *kontrabasovska bombarda* nekakšno 'godalno piskalo'? Neodjenljivi bralci bi, nezadovoljni z rezultatom, nato morda izbrskali še *kontrabasovski saksofon* in *kontrabasovski klarinet*. Prvi je razložen s *'saksofon v Es z obsegom ₁Des do as'*, iz česar sledi, da je *kontrabasovska bombarda* 'bombarda v Es z obsegom ₁Des do as'. Drugi je razložen z *'različek klarineta, uglašen za oktavo nižje od basklarineta'*, zato je treba pogledati še pod *basklarinet*; ta je *'različek klarineta v B, uglašen za oktavo nižje'* — *kontrabasovska bombarda* je torej 'bombarda, uglašena za oktavo nižje od bombarde v B, uglašene za oktavo nižje'?

[22] GTS-ov Uvod rabi izraz »vsi pripadajoči nižji termini«, kar pomeni pač podpomenke vseh nižjih stopenj! Včasih jih GTS res navaja z dveh stopenj, npr. pod *piščal* tako *ustnične piščali* kot nižjestopno podpomenko *krite piščali*, za vse stopnje pa seveda ne bi bilo prostora niti, če bi sledili samo eni navpičnici, zmeraj pa so možne še druge (*piščali* npr. deljene glede na dispozicijo; sam GTS omenja npr. *pojoče* in *neme piščali* v razlagi gesla *prospekt* ...). — Tudi to, da bi bile zmeraj navedene vse podpomenke iste stopnje, ne drži stoodstotno: pri *saksofon* manjka npr. *subkontrabassaksofon* (prim. Glasba, str. 241).

[23] *Razlikujemo* ni najboljša vodilka, ker zahteva glagol *razlikovati* večenotni desni delovalnik (pravzaprav »delovalništvo«). Na površini je ta večenotnost lahko izražena s priredno vezalno zvezo predmetov (to ima GTS: *razlikujemo duo /in/ duet /in/ trio /itn./*) ali z ustrezno podredno zloženim predmetom (*razlikujemo več vrst komornih ansamblov*) ali z zvezo (tudi edninskega) predmeta in prislovnega določila različnosti (in sicer vezavnega, obveznega: *razlikujemo duo od dueta*; Toporišič (1982, 111) daje za prisl. dol. različnosti le zgled, kjer na prvi pogled ni obvezna sestavina glagolske zveze: *(hitreje) od zajca*; najbrž je obvezna tudi v takih primerih, le da je izpustna, stopnjevani prislov pa je morda nekakšen jakostni modifikator glagola). Nemogoče je torej reči *razlikujemo miksturni travtonij*, kakor ima GTS pri geslu *travtonij*. Če razlikujemo miksturni travtonij od »travtonija kar tako«, je treba slednjega kako po-

2 Pisna podoba iztočnic.

2.1 Velika začetnica. Iztočnice so sama občna imena; vprašanje velike začetnice se zato postavlja le pri eponimih in citatno pisanih tujkah iz nemščine (samostalnikih). Slednje piše GTS dosledno z malo: *trumscheit, rauschpfeife, hammerklavier, glockenspiel, geige, fiedel...*, prim. še *bassethorn, krummhorn.* — GTS piše z veliko *Perinettov ventil, Wagnerjeva tuba,* dvojnično pa *Eolova/eolova harfa, Panova/panova piščal* (SSKJ piše samo *Eolova h.* — *Panove p.* nima —, leksikon Glasba npr. samo *Eolova h.* proti samo *panova p.*). Po katerem merilu dela GTS razliko, ni jasno, ker Uvod o veliki začetnici ne pove nič. Merilo bi mu utegnilo biti bajeslovnost : resničnost imena, navzočnost : nenavzočnost citatnega črkovja v imenu, ali pa poimenovanje po iznajditelju : po kom drugem. Samo z malo pisane *hammond orgle* govorijo zoper vse tri možnosti, vendar *hammond* nima oblike svojilnega pridevnika. (Ker GTS piše *hammond orgle* samo narazen, bi bilo zanimivo zvedeti, ali mu je to zloženka ali besedna zveza, in če slednje, ali je to tip *Wagnerjeva tuba* ali *bachovska trobenta.* Leksikon Glasba ima *Hammondove orgle,* vendar pod geslom *trobenta* tudi *Aida trobento.*) — Prvotno zaščitne znamke piše GTS pravilno z malo (*pianola*); takó seveda tudi tip *saksofon* (pri Škerjancu tudi še *Heckelfon*).

2.2 Tudi o pisavi skupaj in narazen v Uvodu ni besede. GTS piše skupaj *basklarinet, bassaksofon, solopetje* ipd., vendar tudi *kontrabas pozavna.* Samo narazen tudi *kino orgle, hammond orgle, jazz band/orkester/pozavna/trobenta...* Nemške zloženke so, kot smo videli, pisane samo skupaj. Občasno piše v tem tipu tudi vezaj: *jam-session, juke-box.* Ali vse to odseva stanje v izpisanih knjigah in slovarjih ali gre za zavestno normiranje, ni jasno. Da bi se *juke-box* pisalo v imenovalniku z vezajem, v rodilniku pa narazen, *juke boxa,* si je najbrž zamislil tiskarski škrat. *Ritmo-simfonični orkester* bi bilo prav pisati brez vezaja skupaj, ker ni priredna zveza, ampak 'simfonični orkester z več tolkali', medtem ko bi *prostonihajoči jeziček* lahko dovolili pisati tudi narazen.

---

imenovati (npr. navadni travtonij) ali vsaj ponoviti iztočnico (*razl. travtonij in miksturni travtonij*). Za samó slovarsko rabo bi bila GTS-ova sicer nemožna zveza zavoljo gospodarnosti morda sprejemljiva, vendar bi bilo treba v uvodu to posebnost omeniti; boljše pa bi bilo rabiti kak simbol. — (Pri Dularju (1982, 199) je rodilnik ob glagolih razločevanja in odmikanja, npr. *ločiti resnico od laži,* »'zrcalni' ciljni predmet«; podobno je (202, 140) »notranje razčlenjen nerazmerni predmet« tožilnik ob recipročnih glagolih, *primerjati čebelo in oso med seboj,* pri čemer *med seboj* »izraža razmerni predmet«, ki je orodniški tudi v izhodišču pretvorbe, tj. pri *primerjati čebelo z oso.* Problem je torej stavčnočlenski status teh enot: ali so predmeti ali prislovna določila.)

[24] Gre torej za nekakšne — koristne — prikrite preglednice. Morda bi bile prave preglednice, seveda kot dopolnilo sicer jezikovno zasnovanega slovarja, še najboljša rešitev. Deloma je izhod tudi v geselskih odstavkih, začenjanih z — kakor bi lahko rekli — »napovedkom« (vendar se s tem problem abecednosti pravzaprav le prenese v odstavek); za ta del bi bilo poučno kritično pretresti poskuse Splošnega tehniškega slovarja (druga izdaja, 1. del 1978, 2. del 1981): npr. pri geslu *les* ima daljše odstavke z napovedki *razdelitev po vrstah* (npr. *akacijski les*), *razdelitev po videzu in lastnostih* (npr. *barvni l.*), *vrste po pripravi, obdelavi in izdelavi* (npr. *bakelitiziran l.*), *vrste po napakah od žuželk* (npr. *črviv l.*), *vrste po prerezu hloda* (npr. *bočni l.*) itd.

2.3 O citatni pisavi se v Uvodu zvesta dve nasprotujoči si stališči. Po prvem, pozitivnem, se v GTS-u, ki izrecno »uveljavlja normativnost pri pisnih različicah«, daje »prednost slovenski pisni obliki pred tujo« — kakor smo videli v 1.3, je zaradi tega trpela abecednost. Drugo, negativno stališče se napoveduje že v isti povedi, v kateri je izraženo prvo: GTS namreč citatno pisane različice dopušča »predvsem za morebitno znanstveno rabo«. Dalje zvemo: »Če se nasprotno termin rabi največ le ožje strokovno, je načeloma ohranjena prvotna tuja oblika, ob njej pa podrejeno domača, kadar obstaja[25] (prim. *baryton, cembalo d'amore* in *chitarrone* pred *kitaróne*). S tem slovar ne le zajema in ugotavlja stanje v glasbenem besedišču na Slovenskem v zadnjih šestdesetih letih, marveč uporabnika tudi usmerja k strokovno čim bolj natančnemu, smotrnemu, poenotenemu in razumljivemu izražanju v duhu stroke in sodobnega slovenskega jezika«. In koliko je izrazov, pisanih po tuje, ki jim GTS daje prednost, usmerjajoč k čim bolj poenotenemu, razumljivemu itd. izražanju? Brez pisno podomačene dvojnice in brez sopomenskega izraza so: a) 'glasbila' *arpeggione, aulos, banjo, baryton, cornu, fiddel, geige, kithara, lira da braccio, lira organizzata, oboa d'amore, oboa da caccia, ondes Martenot, polychord, rauschpfeife, toccato, 'ud, vihuela* (v pomenu 'različek lutnje'), *viola d'amore, viola da braccio, viola da spalla, viola pomposa, violetta, violino piccolo; hammond orgle, jazz pozavna, jazz trobenta* (27 enot); b) 'deli glasbila — orgelski registri' *crescendo, mute, resonator* (po GTS-u samo izg. [-ezo-]); *resonančni trup, resonančno dno, lingualna piščal — dolce, flauto amabile, harmonia aetherea, praestant, vox coelestis* (11 enot); c) 'glasovi' *basso profondo, cantus, mezzosopran; dramatski mezzosopran* (4 enote); č) 'drugo' *big band, combo, jazz band; jazz orkester — aulist, aulistka — mezzosopranistka — regens chori — jam-session — à capella — chalumeau* (v pomenu 'glasovna lega klarineta') — *scordatura — tutti* (v pomenu 'del skladbe') — *juke-box* (14 enot). Brez pisno podomačene dvojnice, vendar s citatno pisano sopomenko so: a) *cembalo d'amore / cembal d'amour, gigue / giga, flageolett / flauto piccolo* (6); b) *vox humana / unda maris* (rod. *undae m.*) (2); c) *buffo bas / basso buffo, buffo tenor / tenor buffo* (4); č) —. Brez pisno podomačene dvojnice, vendar z necitatno sopomenko, toda podrejeno, so: a) *piccolo mandolina* (*mala mandolina*), *pochette / violino piccolo* (*žepna violina*) (3); b) —; c —; č) *resonanca* (*odzvok*) — *principale* (*obligato*) — *cori spezzati* (*večzborje / deljeni zbori*) — *voix mixte* (*mešani register*); *flageoletni register* (*žvižgalni register*) (5). S pisno podomačeno dvojnico, toda podrejeno, je le a) *chitarrone / kitarone*. Citatna pisava se torej priporoča, vsaj v strokovni rabi, za skupaj 77 gesel (gotovo pa sem katero spregledal),[26] kar znaša 7,26 % vseh (= 1061) gesel v GTS-u (slaba polovica od tega, 37 = 3,39 %, odpade na glasbila). Če bi jim prišteli še citatno pisane izraze, ki jih GTS dopušča za znanstveno rabo ob necitatno pisanih dvojnicah ali sopomenkah, bi se bera povečala še za pribl. 45 enot in dvignila na okoli 11,5 %. Prav res — plus ça change, plus c'est la même chose.

[25] Ne zvemo, koliko se to nanaša tudi na drugačna podomačenja mimo pisnih. Več tujk namreč že »obstaja« prevedenih: leksikon Glasba npr. pozna tudi *ljubavno violo/oboo* in *lovsko oboo*, GTS samo *violo/oboo d'amore, oboo da caccia*. Ker za *resonanco* tudi GTS priznava *odzvok*, je sinonimika tipa *resonančni/odzvočni trup, resonančno/odzvočno dno* avtomatična, vendar je GTS ne daje.

[26] Namenoma nisem štel zraven besed, vsebujočih citatno pisno prvino, tipa *Wagnerjeva tuba* (*bachovska trobenta*) in *viola*.

Več o citatni pisavi gl. pri izgovarjavi (§ 3). Tu bodi omenjeno le še, da če res obstaja pomenska razlika med enakoglasnicama z različno pisavo (*kornet* : *cornet*), potem bi bila pri obeh geslih koristna vodilka (morda kar *prim.*), ki bi uporabnika opozarjala na za slovenščino nenavadno razmerje med besedama.

3 Govorna podoba iztočnic.

3.1 Na str. VI Uvoda sicer piše, da bo izgovarjava v oglatem oklepaju, dejansko pa je v poševnem. Do neke mere je tako nehote prav, saj so nekateri sedanji zapisi res fonemski, npr. /*džaez pozávna*/ — seveda pa bi potem moralo biti tudi /flávto píkolo/, /rávšpfájfe/ in /báendžov/, vendar ima GTS /*fláuto* .. /, /*ráušpfájfe*/ in /*baéndžou*/, pač pod vplivom domače oz. tuje pisave iztočnice: ⟨*pozavna*⟩ proti ⟨*flauto piccolo,*[27] *rauschpfeife*⟩. Podoben vpliv pisave je še pri /*džaez orkéster*/ namesto / .. orkéstər/. — GTS tudi vedno ne izpolnjuje obljube iz Uvoda, da bo pri tujkah izgovor naveden, »če se razlikuje od pisane oblike«. Brez podatka o izgovarjavi so npr. tujke, ki se od slovenske pisave razlikujejo le po ⟨u⟩ za [ṷ] oz. [v] in/ali po dvojnih črkah za soglasnik: *flauto amabile, trautonium, aulos, aulist(ka)*... (prim. še *lingualna piščal*); *basso buffo, fiddel, tutti, viola da spalla, krummhorn, buccina*[28]... (s čimer se v GTS-u izenačita tipa *basso* in *subbas*, oba brez navedbe izgovora, čeprav se podaljšani soglasnik izgovarja pri prvem tipu le v primeru citatnega izgovora, pri drugem pa obvezno, ker je med b-jema morfemski šiv, beseda dvonaglasna, predpona pa naglašena).[29] Podobno je še pri tujkah z zevom (*tibia, dulcian* ipd. — brez izgovora), kjer GTS, kadar izgovor le navaja, zahteva enkrat samo odprti zev (za *clavicitherium, harmonia aetherea* samo /*klaviciterium, harmonía etérea*/), drugič samo zaprtega (*vielle à roue* samo /*vijél a ru*/). Brez podatka o izgovarjavi pušča GTS tudi nekatere druge besede s citatnimi pisnimi prvinami, npr. *bachovska trobenta, Wagnerjeva tuba* — saj znamo vsi nemško! Ali pa znamo tudi arabsko, da bi prav izgrlili znamenje za GTS-ovcem samoumevni ajn, osemnajsto črko arabske abecede, ki je za nameček redno (iztočnica in pod *lutnja*) pisano napak, *'ud* nam. 'ud, tako da namesto ajna stoji znamenje za arabski glasilčni zapornik (hamzo)? Dalje so brez podatka o izgovarjavi še tiste besede, ki nimajo naglasnega znamenja (gl. § 3.5); pa domače besede s polglasnikom, ki ni razberljiv iz pisne podobe:[30] *sesalni ventil* (kajti ni verjeti, ob siceršnjih površnostih, da GTS tu hote odpravlja dvojnični polglasnik iz norme, kakor ga (?) pri *glasbenik, godbenik,* sledeč novejšim kodifikacijam) — nasprotno GTS

[27] Toda pod iztočnico *píkolo* piše GTS *flavto piccolo.*

[28] Ker GTS sicer zmeraj opozarja, če je treba *c* brati kot *k*, predvidevam, da hoče za *buccina*, kjer izgovarjave ne daje, izgovarjavo [bucína]. Če izgovarjavi [bukína/bukcína], ki bi jo zahtevala latinščina, in [búčina] po italijanščini res ne obstajata, je citatna pisava povsem nesmiselna.

[29] Da je soglasnik v takih primerih dolg obvezno, ne le izbirno kot v tipu *razstaviti*, menda še ni bilo zabeleženo. Zdi se, da velja pravilo tudi za zloženke (*bássaksofón*); tako pri zloženkah kot pri sestavljenkah je prvi naglas močnejši. Tako sta v GTS-u v paru tudi *bassaksofon* (podaljšan *s*) in citatno pisani *bassetthorn* (nepodaljšan *s*, sugerira ga tudi GTS, ko pri *basso cantante* daje izgovor /*báso kantánte*/).

[30] Razberljiv npr. iz rodilnika kot pri iztočnici *orkester -tra* — kjer pa GTS zaradi površnosti nasprotuje sam sebi, kadar podaja izgovarjavo /*džaez orkester*/ in kadar napačno zapisuje rodilniške oblike: *tamburaški/pihalni/simfonični/plesni/mali/harmonikarski/godalni orkester, -ega -ra* (torej *orkesterra*) oziroma *komorni orkester, -ega -a*

lepo skrbi za uvožene angleške polglasnike in zahteva striktno samo /*haémənd órgle*/, /*džáemséšən*/ (po GTS-u *neskl.*), /*sinΘisáizə*/, /*və́:džinəl*/ itd; nejasno je le, kako brati zapis *fiddel -la* (beseda je povrh narobe prepisana iz angl. *fiddle*). Za francoske in nemške polglasnike ima GTS drugačna merila: /*õd martenó*; *hámerklavír, glókenšpíl*/ ... in celo /*fídel*/ za *fiedel*, ki je po GTS-u *neskl.* in ženskega spola. Naposled so brez podatka o izgovarjavi še tiste domače besede, v katerih se *l* izgovarja kot *ṷ*: *piščal, kotel, tolkač* ..., dvojnično pri *-lca/-lka* — *uglaševalca/-lka, pritrkovalca, poustvarjalca/-lka, izvajalca/-lka*; *piskalca/-lka, pihalca/-lka, trobilca/-lka* oz. *tolkalca/-lka, godalca/-lka* (tisti za podpičjem so lahko oz. gotovo so izsamostalniški; koristna bi bila anketa med glasbeniki, koliko se *ṷ* v teh sploh govori).

3.2 Pri pisno-izgovornih dvojnicah navaja GTS včasih samo izgovorne, npr. *dramátski mezzosopran* .. /*médzosoprán in mézosoprán*/, včasih pa še teh ne, npr. kar pri *mezzosopran* in *mezzosopranistka* (samo [-dz-]). GTS navaja samo *marimbafon*, leksikon Glasba samo *marimbofon*. *Reson*(anca/-ančni/-ator) se po GTS-u piše samo s *s*, izgovarja pa samo z *z*, *špinet* pa se lahko piše tudi s *s*, izgovarja pa se v obeh primerih s *š*. V nasprotju s tem navaja GTS pisno in izgovorno dvojnico pri trojici *inštrument(alist(ka))* in *instrument(alist(ka))*, medtem ko se morajo *inštrument s tipkami, inštrumentalni solist, inštrumentalna solistka* in *godalni/pihalni inštrument* iz neznanega razloga pisati in pač tudi izgovarjati samo *inšt-*.

3.3 Kdaj nam GTS zapisuje izgovor v jeziku, iz katerega prevzeta beseda prihaja, kdaj pa izgovor Slovencev, tega uporabnik ne bo nikakor mogel ugotoviti. Edino tovrstno opozorilo bi utegnil pozorni bralec domnevati v oznakah *angl., frc.* itd., ki so v okroglem oklepaju pripisane v zaglavje gesel, npr. *virginal -a* /*və́:džinəl*/ *m (angl.)*. Izkaže pa se, da te oznake ne morejo biti merilo, saj je tuji izgovor tudi pri mnogih iztočnicah, ki te oznake nimajo, npr. *chalumeau -ja* /*šalümó*/ *m* (tako še pri *jazz band, jam-session, banjo* itd.); po drugi strani pa več iztočnic to oznako ima, izgovor pa je očitno poslovenjen, npr. *cembal d'amour* .. /*sembál d'amúr*/ *m (frc.)* ali *glockenspiel* .. /*glókenšpíl*/ *m (nem.)* in druge. Edini logični sklep je, da so vse v GTS-u podane izgovarjave predpisane Slovencem. Poslej bodo imeli izgovarjati *jazz band* kot /*džaez baend*/, *big band* pa malo bolj podomačeno kot /*big bênd*/ (z zvenečim nezvočnikom v izglasju!); *ondes Martenot* naj izgovarjajo po francosko v prvem in po slovensko v drugem delu kot /*õd martenó*/,[31] *clavecin* sicer podomačeno, a nenaglašeno, kot /*klavesen*/; več izrazov pa se naj izurijo govoriti na način, ki ni niti slovenski niti tak, kot v jeziku dajalcu, npr. italijansko *piano* kot /*piáno*/ (trozložno in z odprtim zevom — gl. geslo *gravicembalo col piano e forte*), špansko *vihuela* kot /*biuéla*/, angleško *countertenor* in *curtall* pa kot /*káunt: tén:*/ in /*ko: tó: l*/!

(torej *orkestera*). Prim. še *klopótec -ca, kémbelj -lja, oprékelj -a, mójster -a, koncértni mójster, -ega -a, ansámbel -la, kómorni ansámbel, -ega -a, pŕsni/lobánjski/kóntraoktávni/globóki/enójni/nízki/alikvótni/ústnični register, -ega -a* oz. *pojóči/osnóvni/méšani/zvižgálni register, -ega -ra* itd. (gl. tudi § 4.1). Prim. tudi *stebér -bra* (gl. § 3.5.1).

[31] Glede francoskih nosnih samoglasnikov ni v GTS-u nobene doslednosti: enkrat so zapisani citatno, kot v zgornjem primeru, drugič z *V + n/m* (*clavecin* — /*klavesen*/, *cembal d'amour* — /*sembál d'amúr*/), tretjič brez nosnosti sploh (*cornet à pistons* — /*kornét a pisto*/).

3.4 K sreči lahko ironično upamo, da GTS s svojimi izgovarjavami ne bo kmalu prodrl, saj ni nikjer v njem navedeno, kaj katero znamenje pomeni. Menda se predpostavlja, da jih tako ali tako vsak pozna, če ne vsak, pa gotovo glasboslovci. Nekaj težav bi utegnili imeti le jezikoslovci, ugibaje, iz katerega prepisovalnega sistema je kaj. Malo je namreč iz poljudne različice slovenskega sistema, npr. *dž* za zveneči podlesnični zlitnik, malo iz mednarodne fonetične abecede (MFA), npr. *Θ* za nezveneči (med)zobni pripornik, malo iz te ali one nacionalne priredbe, npr. *ü* za zaokroženi s p r e d n j i visoki samoglasnik (ne srednji, kot v MFA; GTS ima *ü* morda iz kakega nemškega slovarja (pri frc. *chalumeau*), saj uporabljajo francoski slovarji *y*). Poleg tega rabi GTS še čisto svoja znamenja, npr. *ae* za *æ* (iz tehničnih razlogov pač).[32] Vse to GTS poljubno kombinira znotraj posameznih besed: v */sinΘisáizə/* za *synthesizer* bi npr. *i* v prvem zlogu lahko bil po Trager-Smithovem sistemu, *Θ* po MFA, *ai* GTS-ov ali iz neznanega vira, naglasno znamenje pa iz slovenskega sistema (in na napačnem zlogu).

3.5 O n a g l a s u Uvod GTS-a pove, da »/g/eselska beseda .. /v/sebuje podatek o mestu naglasa« ter da o »vsakem terminu pove slovar, kako se .. naglašuje«. Na svoj posebni način zapisovanja naglasa GTS ne opozarja, zato uporabnik pač pričakuje, da bo šlo za tradicionalno rabo ostrivca, krativca in strešice. Brž pa ugotovi, da so enozložne besede sploh brez naglasnega znamenja, npr. *alt, bard, bas, bič, brač* ...; *bíti plat zvoná, seriózni bas, živálski rog* ...; tako tudi, kadar se naglasno mesto prikazuje v podatku o izgovarjavi: */krut/, /mjut/, /džaez baend/, /džu boks/* ...; */džaez orkéster/, /džaez pozávna/, /õd martenó/, /rezonánčno dno/* ... Da si GTS tovrstne »ekonomizacije« ne bi bil smel privoščiti, jasno dokazujejo iztočnice z naslonkami, torej resničnimi breznaglasnicami: *pozávna na potég, /gravičémbalo kol piáno e fórte/, /vióla da bráčo/* itd.; trk naslonke in enozložne naglašene besede imamo celo v enem in istem izrazu: */vijél a ru/*. Dalje uporabnik odkrije, da o prav »vsakem terminu« nikakor ne bo zvedel, »kako /mišljeno je itak le K J E/ se .. naglašuje«, saj so brez podatka tudi mnoge večzložnice: *cilindrična cev, cimbalistka, instrument, instrumentalistka, trobentar, reproduktivna umetnica, zvončki* ...; *žvižgalni register, salónska glasba, salónski orkester, melodijska strúna, góbda na pihala* ...; */klavesen/, /klaviciterium/* ...; */kornét a pisto/* ... Ob taki površnosti ima zdaj npr. *vióla da gámba* dva naglasa, *vióla d'amore* le enega, *viola di bordone* pa nobenega. Dosledno so dalje brez podatka o naglasu vsa razlagana podgesla (tj. podčrtane »terminološke zveze«, ki se navajajo po razlagi za podpičjem), med njimi tudi taka, ki jih imajo v resnici kar po štiri (*dvaintridesetčevljski register*, pod *register*); pa vsa nerazlagana (nepodčrtana) podgesla za podpičji — takih je npr. že samo pri *banjo* pet: *mandolinbanjo, guitarbanjo* (tu ostanemo tudi brez podatka o siceršnji izgovarjavi), *tenorbanjo, okulelebanjo* (napaka nam. ukulelebanjo), *banjolela*; pa vse slo-

[32] Vrh tega se v zapisu izgovarjave pojavljajo še znamenja, ki ne pomenijo ničesar, ampak so tja mehanično prenesena iz pisne oblike besede, npr. apostrof pri *cembal d'amour* — */sembál d'amúr/*. — Po drugi strani je nevarno, da se zapisujejo naglasna mesta (brez slehernega opozorila kje v Uvodu) kar nad citatnimi pisnimi oblikami besed (*fíddel*), saj lahko to zavaja k misli, da so naglasna znamenja diakritična in del citatne pisne podobe iztočnice (kot je zares mišljeno pri *à capella*, kar pa se citatno prav piše seveda brez krativca in z dvema p). Napačna interpretacija je skoraj nujna, kadar je naglas zapisan na obeh oblikah, pisni in izgovorni, kot pri *ráckett -a /raekit/*.

varske druge osnovne oblike (rodilniki in sedanjiki), vključno s tistimi, katerih naglasno mesto ni (zanesljivo) istovetno ali napovedljivo z naglasnim mestom v imenovalniku/nedoločniku: *zvon -a* (prim. geslo *plat zvoná bíti*) ..., *rog -a* ..., *cev -i* ..., *parabólična cev, -e -i* ..., *péti, pojem*[33] ...; brez naglasa so tudi vsi izrazi, ki se navajajo znotraj razlag z oznako *npr.*, pa niso hkrati samostojna gesla (npr. *tamburo piccolo*, naveden pod *píkolo*, v GTS-u pa ni niti gesla *tamburo*) — in morda še kaj.

3.5.1 Naslednje presenečenje je, da uporablja GTS — nenapovedano! — samo eno ločevalno znamenje: ostrivec, in sicer tudi na širokih in kratkih samoglasnikih. Toporišičevo ne tako davno grajanje zapisovanja mesta naglasa z modificiranim MFA-jevskim znamenjem (′ namesto ˈ) brez hkratnega obvestila o kakovosti in kolikosti nosilca zloga[34] je torej na sestavljalce GTS-a in njegovo pregledovalko Leder-Mancinijevo vplivalo le toliko, da so znamenje z začetka zloga prenesli na nosilca zloga — kar celo še bolj zavaja: *pokróv, préuglasíti, póustvárjati, sózvenéča strúna, véčzbórje, stebér -bra, zráčni stebér, -ega -bra* ... (zgledi za zavajanje pri kolikosti so manj pogosti, zlasti ker so enozložnice brez znamenja: *bič, zbor* ...); *métlica, jédro, sédlo, žépna violína, térca, psaltérij, travérzna flávta, énoróčna flávta, zdrúženi zbóri, zbórovsko pétje, zvónček, zvónec, sópec, visóki register* (tu seveda ni mišljen cirkumflektirani ozki *o* iz starejše norme), *vódne órgle, próstonihajóči jezíček* in kup drugih; prim. še *zvonóvi, zvonóvje, pólkrita piščál*, kjer bi bilo tudi bolje pisati strešico (ožine so že izrazito narečne oz. starinske).

3.5.2 Večnaglasnice so večinoma dobro zaznamovane (če odštejemo tiste, ki so brez vsakega naglasnega znamenja), ena od redkih napak je *subbás*. Nerešen problem slovenskega pravorečja ostaja kolikratnost (in kolikerost) naglasa pri tipu »Kosovel v Mariboru«. Gre za samostalnike, naglašene na zadnjem (?) ali/(in?) predpredzadnjem (?) zlogu, pri čemer je v »daktilski realizaciji« (–́ — —) sporna ožina (nenaglašenega) e/o v zadnjem zlogu (namreč oznove oz. podstave): [kósovẹl w máribọru].[35] GTS-ovi sem uvrstljivi primeri z *o* v zadnjem zlogu (izpisani seznam ni izčrpen), kažejo tole podobo:

---

[33] Izjemoma je naglas na drugi osnovni obliki zapisan pri *narékati, narékam*.

[34] Toporišič 1981 a.

[35] Prim. razlike v normativnih priročnikih: *Bábilon/bábilon* (SP 1935, 1950, 1962, SSKJ, Načrt pravil za novi SP) : *babilón* (Verbinc v Slovarju tujk) — *bàbilónski* (SP 1935): *babilónski/babilónščina* (SP 1950, 1962, SSKJ, Verbinc, Načrt). Pri izpeljankah je zadrega večkrat razvidnejša (razen seveda v primeru obvezno naglašenih pripon, kakor *saksofonist*): SP 1962 *maribórčan*, SSKJ *máriborčan* tudi *maribórčan*. Operirati je torej treba z *babilon-*. Problem ni omejen na enote z o/e v zadnjem zlogu (tam se pojavlja le dodatno vprašanje, kako razlagati nenaglašene ožine): Pleteršnik *pozitīv, pozitīven*, SP 1935 -, *pózitiven*, SP 1950 *pozitív(en)* (vendar *négativ, negatíven*), SP 1962 *pozitiv, pozitíven/pózitiven* (vendar *négativ, negatíven*), Verbinc *pózitiv/pozitív, pózitiven/pozitíven*, SSKJ *pózitiv, pózitiven/pozitíven*. Prim. še SP 1962 *báobab* : SSKJ *baobáb* itd.; na GTS vezan zgled je npr.: Pleteršnik *kontrabās*, -, SP 1935 -, -, SP 1950 in 1962 *kóntrabas, kontrabásovski*, Verbinc *kóntrabas*, -, SSKJ *kóntrabás*, -, GTS *kóntrabas, kóntrabasovski*. — Razen obrobno (Gjurin 1976, 227) se o tem problemu, kolikor vem, ni pisalo. Oton Župančič je k rokopisu za SP 1950 pismeno pripomnil: »m í n u e n d — mislim, da tako naglašajo Nemci, mi pa minuénd« (Rupel 1950, 105). Lahko se je čutil podprt s Pleteršnikom: *minuēnd, dividēnd, subtrahēnd*, pa tudi *kvocijēnt* (iz dosedanjih primerov bi se zdelo, kot da ima Pleteršnik sploh samo ta tip, vendar ima tudi *ōcean*, kar je ostalo še v SP 1935: *ócean*). SP 1950 je nato sprejel Župančičev popravek *minuénd*, vendar je najpodobnejše besede kljub temu obravnaval malo drugače (*dividènd -ênda*, enako *subtrahènd*), iz SP 1935 (ki teh matematičnih izrazov na *-end* nima) pa je vzel tudi *kvócient* (kar je šlo kot edino v SP 1962, Ver-

tip ⸍ — ⸍ **súzafón, */há:psikó:d/*;
tip — — ⸍ *klavikórd, saksofón* (in zloženke kot *áltsaksofón*), *vibrafón*;
tip ⸍ — — *akórdeon, *bandóneon/bandónion, báriton* (in zloženke), *fléksaton, hélikon, *mírliton, mónokord, orkéstrion*;
tip ⸍ — — ali — — ⸍ */pólikord in polikórd/*.

(Z zvezdico zaznamovanih ni ne v SSKJ-ju ne v Verbincu ne v SP-jih 1935 do 1962; pri drugih je GTS-ov naglas enak kot v enem ali več od le-teh, izjema je *polikord*, ki ga ima samo še Verbinc, vendar samo z naglasom *polikórd*, in deloma *monokord, orkestrion*, pri katerih ima SSKJ tudi *orkestrión, monokórd*, Verbinc pa samo *monokórd*. — Opozarjam, da so *harpsikord, klavikord, monokord* in *polikord* vsak v svoji skupini.)

3.5.3 Naglasne dvojnice v GTS-u niso zmeraj navedene, tako da ne vemo, kdaj bi utegnilo iti za renormiranje: *Eólova hárfa* (brez *Éolova*), *tróbiti, trobim* (kar seveda implicira kot edino normativno tudi *ona je tróbila*), *tambúrica* (brez *támburice*, ki jo ima kot edino že Pleteršnik in še zmeraj prevladuje).

4 O navajanju slovničnih značilnosti iztočnic pove Uvod samo tole: »Geselska beseda .. je podčrtana in podana v izhodiščni obliki/./ Končnici 2. sklona oz. 1. os. lahko sledi podrejeno druga pisna oblika geselske besede z vsemi označbami .. in za njo slovnična kategorija (m, ž, s).«

4.1 29 napačno zapisanih rodilnikov sem že navedel v op. 30 in v § 3.1, in tu bi lahko nadaljeval: *zvonec -ca* (tako še *kovani/kravji zvonec*), *pevec -a* (tako še *zborovski/solistični pevec*), *zvočni tramec, -ega -ca* itn. Napak te vrste je več pri frazeologemskih iztočnicah kot pri iztočnicah, ki so njihova jedra, npr. *boben -bna* — toda *vojaški/veliki/mali/drgalni boben -a*; *jeziček -čka* — toda *enojni/dvojni/prenihajoči/prostonihajoči/udarjajoči/zadevajoči jeziček -a*; *nastavek -vka* — toda *grleni/ploski/mehki/mehkonebni/trdi/trdonebni/pravi nastavek -a*; *zastavek -vka* in *dahnjeni/aspirirani zastavek -vka* — toda *glotidni/trdi/mehki/eksplozivni zastavek -a*.

Besede z neobstojnim samoglasnikom pa niso bile edine, ki so pri zapisovanju druge osnovne oblike delale preglavice, prim. *trautonium -ja, dramatski/dramatični tenor -rja*. — Rodilniki z ničto končnico so večinoma izpisani v celoti: *vodne orgle, vodnih orgel*, vendar tudi takole: *elektropnevmatične orgle, -ih -gel*, in celo takole: *pnevmatične orgle, -nih -gel*. Prim. še *kromatične orglice, kromatičnih orglic* : *diatonične orglice, -ih -c* : *glasbene vilice, -ih -ic* — torej *izpisano* : *-ic* : *-c*, pri čemer bi bilo po praksi SSKJ-ja, katerega urednica je tudi Leder-Mancinijeva, prav *-lic*. Na splošno je v GTS-u preveč izpisanih drugih oblik, na škodo gospodarnosti s prostorom: pri *gusle, gusel* bi bilo npr. dovolj *-sel*, pri *gusli, gusli* pa *-i*. Čemu so izpisani sedanjiki pri vseh glagolih? Potrebno je to le pri nekaterih tipih, npr. *peti, pojem*, ne pa tudi *zvoníti, zvonim, tróbiti, trobim, pritrkávati, pritrkavam* itd. Pri frazeologemih tipa *sapnica na stožec*,[36] *viola da gamba* ipd., kjer se zdaj rodilniki izpisujejo, bi bilo dovolj izpisati nepregibni del, torej *-e na stožec, -e da*

binca in SSKJ). SP 1962 je ohranil *minuénd*, pri *dividènd* in *subtrahènd* pa spremenil premeno v *-ènd -énda*. Verbinc je v vsem posnel SP 1962. Toda SSKJ ima pri podtipu *minuend/dividend* naglas na antepenultimi spet za najobičajnejšega: *mínuend -a in minuènd -ênda in -énda*.

[36] Pod *registrska sapnica* je napačna oblika *sapnica na stožcu*.

gamba.[37] Zmotno je tudi prepričanje, da je zaradi vezaja v iztočnici nujno drugo osnovno obliko izpisovati célo, npr. *ritmo-simfonični orkester, ritmo-simfoničnega orkestra* ali *juke-box, juke boxa* (razen če bi vezaj v odvisnih sklonih izginjal dejansko). Pri citatnem pregibanju pa je sedanje izpisovanje upravičeno: *vox humana, vox humanae; unda maris, undae maris.* GTS zelo dosledno piše vejico med prvo in drugo osnovno obliko, kadar je izpisana in kadar gre za frazeologeme, sicer pa ne, npr. *tútti, tuttov* : *zvončki -ov* in *ženski zbor, -ega -a* : *zbor -a*; po mojem je vejica zmeraj odveč, saj je obseg prve osnovne oblike razviden iz drugačnega tiska (podčrtanosti), vrstni red besed v drugi osnovni obliki pa se pokriva s tistim v prvi. — Za ničte sklanjatve uporablja GTS načeloma oznako *neskl.* (nikjer razloženo), toda tudi ponovitev prve oblike ob odsotnosti oznake, npr. *cori spezzati, cori spezzati.* Seveda ni neskl. vse, kar za takšno razglaša GTS, npr. *jam-session,* prim.: *Na »jam sessionih« v blejski kazini* (TT 1963, št. 23, str. 1). — Podatke o pregibnosti bi morale imeti vse pregibne besede (zdaj manjkajo npr. pri *kitharis, gigue, geige* . . .), in sicer tudi morebitne dvojnične, prim. zdaj samo *magnetofónski trak, -ega -u* (kaj pa *tráka*?). — Poleg *vielle à roue neskl.* se zdi možna tudi 1. ž. sklanjatev (*viello à roue* — tožilnik), kakor kaže samostojno GTS-ovo geslo *vielle -e.*

Kadar navaja GTS za imenovalnik izgovorjave, kot so */vɔ́:džinəl/, /báendžou/, /sinΘisáizə/,* bi bilo pač zanimivo zvedeti tudi za izgovarjavo, ki jo GTS predvideva za rodilnik oz. stranske sklone sploh: ali naj pišemo *banji* in izgovarjamo [báen-džo-u-i]? (Prim. Toporišič 1973, 218.)

4.2 Pri pripisovanju spola gre GTS zoper naravo slovenščine, ko besedi *fídel/fiedel* ne dopušča tudi moškega spola, marveč samo ženskega po nemščini. Saj tudi angleški *fiddel* /sic/ uvršča v 1. moško sklanjatev. — »Nesklonljivost« ne odvzema drugih imanentnih slovničnih lastnosti, zato je pri *ondes Martenot, jam-session* ipd. treba navesti spol in število.

4.3 Številskost v Uvodu sploh ni omenjena, pa tudi uporabljane oznake *edn.* in *mn.* niso. *Činela* je po GTS-u *edn. ali mn.*; morda se je hotelo reči, da pravimo *činela* glasbilu iz ene plošče, *činele* pa glasbilu iz dveh, ki se udarjata druga ob drugo. Potreben bi bil podatek, ali se *činela* lahko reče posamezni plošči od obeh, ki tvorita *činele.* — Da je *zvonovje* označeno za množinski samostalnik, je osnovnošolska napaka. — Namesto *edn.* je dovolj in boljše *ed.*, kot v SSKJ in Ss 1976.

4.4 Tudi terminološkim slovarjem bi bilo samo v prid, če bi dajali podatke o še drugih slovničnih lastnostih, pri samostalnikih npr. o živosti (živostno oznako je za SSKJ zahteval Toporišič, 1972a, 303): posebno važna je ta pri besedah kakor *samozvočilec* 'samozvočilo', *klopotec* 'sc. v vinogradu'. — Glagoli so zdaj čisto brez slovničnih oznak. Nujni bi bili vsaj oznaki za vid in prehodnost. Z zgledi bi morali ponazoriti vezavo[38] in družljivost: ali se lahko reče *igrati na bič,* če je *bič* rabljen v etnomuzikološkem pomenu *'palica z jermenom za poganjanje živine, uporabljana kot aerofon za pokanje'*?

---

[37] Lahko pa bi uporabljali tudi tildo: *sapnica na stožec -e* ~ ~ .

[38] Iz razlag, npr. če primerjamo gesli *citre* in *brenkalo,* šele sklepamo, da je mogoče *brenkati/trzati NA strunah* ali *PO strunah.* — V razlagah se uporablja ob *igrati* samo predložna vezava: *na bas.* Ali je *igrati bas* neterminološko?

5 Zvrstno-stilna zaznamovanost.

5.1 V podpoglavju *Kvalifikatorji in kvalifikatorska pojasnila* so trije seznami oznak:[39] a) *muz.*/ikološko/, *etnomuz.*/ikološko/; b) *neustr.*/ezno/, *zastar.*-/elo/, *žarg.*/onsko/; c) *angl.*/ško/, *frc.* /francosko/, *it.*/alijansko/, *nem.*/ško/, *rez.*/ijansko/, *špan.*/sko/, *štaj.*/ersko/. (V slovarskem delu se uporabljajo črtkano podčrtane, za razliko od slovničnih oznak.) Seznama torej očitno združujeta, kar le na silo spada skupaj (razen skupine a, kjer pa je prva oznaka na prvi pogled odveč, saj GTS v Uvodu pravi: »prvega /kvalifikatorja/ ne pišemo, ker velja povsod, razen kjer je izrecno navedeno *etnomuz.*«[40]). V skupini b je prva oznaka normativnostna, druga časovna, tretja pa socialnozvrstna. Oznake iz skupine c bi bile smiselno skupaj, če bi imele tudi isto vlogo; vendar je skoraj nemogoče ugotoviti, katera vloga naj bi to zdaj bila.[41] Spadanje

[39] V teh seznamih ni nikakršnih kvalifikatorskih pojasnil, ampak sami kvalifikatorji, zato naslov ni v redu. Pravzaprav: naslov je v redu, le da so kval. pojasnila izpadla; se pa pojavijo (vsaj eno) v slovarskem delu: pri geslu *kithara* piše za sopomenko (*kitharis*), da je *pri Ukmarju*. Kar pomeni?

[40] V resnici ga pišejo: pri *kovani zvonec* npr. stoji *muz. in etnomuz.*, tako še vsaj pri *okarina, siringa* (tudi ko se navaja kot sopomenka pri *Panova piščal*), *tamburin* (prvi pomen), *drumlica*.

[41] Kakor tudi ni jasno, na kolikšen odsek podatkov v geselski glavi se c-oznake nanašajo. Pri geslu *fídula -e ž in fídel neskl. in fiedel neskl. /fídel/ ž (nem.)* se oznaka *nem.* lahko nanaša samo na pisavo *fiedel* (medtem ko je drugo navedeni *fídel* lahko nemška ali poslovenjena pisna oblika; prim. vendarle v obeh primerih odsotnost velike začetnice) in na zadnjo oznako za spol *ž*, do neke mere tudi na *neskl.*; ne more pa se nanašati na izgovarjavo (dolžina *i*-ja je v GTS-ovem sistemu zabrisana, zato pri angl. *harpsichord* kombinira ostrivec in znamenje dolžine (*/há:psikó:d/*); napetost *i*-ja ni zaznamovana; ni polglasnika (oz. zložnega *l*), čeprav je gotovo tudi slovenski izgovor [-dəl]), še manj se lahko nanaša na začetno različico *fídula*, pa naj že *nem.* pomeni kar koli smiselnega. — Prim. še naslednje GTS-ovo geslo (grafično prepisujem podčrtano s polkrepkim, podčrtkano z ležečim tiskom):

kóntratenór -ja in **countertenor** -ja /káunt:tén:/ m *(angl.)*

Tu se *angl.* lahko nanaša le na pisavo druge dvojnice (hoče se najbrž tudi na njeno izgovarjavo, a ta je napačna), vse drugo v geselski glavi pa je slovensko. — Slovaropisna rešitev za zadnji primer je najprej v tem, da dvojnico *countertenor* (kolikor je sploh ne izločimo) predstavimo kot samostojno geslo. Če jo že priključimo geslu *kontratenor*, je treba paziti, da so posamezne enote (druga osnovna oblika, izgovarjava itd.) zapisane tako, da je jasno, kolikšen je njihov »zaobseg«, tj. na kaj vse se nanašajo. Dober zapis je npr. naslednji, ki sledi zaporedju 1. pisna podoba — 2. govorna podoba — 3. slovnične značilnosti:

kóntratenór in countertenor [druga iztočnica **káuntərténor**] -ja m (druga iztočnica *iz angl.*)

Zapis je mogoče ekonomizirati z vnaprejšnjim dogovorom (uvodnim opozorilom), po katerem zapis prvine iz višje zaporedne kategorije (konkretno rodilnika iz kategorije slovničnih značilnosti) preprečuje, da bi se zapis prvine iz nižje zaporedne kategorije, ki se pojavi ob dvojnični, drugonavedeni iztočnici (konkretno izgovarjava pri *countertenor*), lahko nanašal tudi na prvo navedeno iztočnico; s tem odpadeta pojasnili *druga iztočnica*, vendar je treba ponoviti zapis rodilnika:

kóntratenór -ja in countertenor [**káuntərténor**] -ja m

Hierarhično razmerje velja tudi med prvinami znotraj posamezne kategorije (če je ta sploh večprvinska), zato se lahko oznaka za spol ob prvonavedeni iztočnici izpusti, njena odsotnost pa pomeni, da se *m* konec geselske glave nanaša na obe dvojnici. (Seveda pa potem drugonavedena iztočnica ne sme biti v hierarhično enakem ali višjem tisku kot začetna iztočnica, kakor je v GTS-ovem zapisu, kjer sta obe podčrtani, pa bi zato morala stati oznaka *m* tudi pri prvi, s čimer bi dobili dejansko dve samo-

v drug (neslovenski) jezikovni sestav? Ne more biti, saj ravno najbolj očitni taki primeri tovrstne oznake nimajo, npr. *jam-session neskl. /džaémséšən/*, kjer gre za angleško pisavo, angl. izgovarjavo, angl. nepregibnost in angl. brezspolskost; oznaka *lat./insko/* pa npr. sploh ni predvidena, kljub citatnim geslom tipa *unda maris, undae maris*. Izvor besede? Ne more biti, saj pri večini prevzetih besed tovrstne oznake manjkajo (tudi kadar je pisava citatna: *crwth, mute, tutti* itd.), vrhu tega pa se izvor v GTS-u zaznamuje na druge načine, npr. *geige /gájge/ ž (iz stvnem. giga in iz srvnem. gige)*[42] ali *žvégla -e ž 1. (iz nem. schwegel)*. Včasih se zdi, kot da tovrstne oznake pomenijo nekaj takega kot 'v angl./nem. itd. okolju', se pravi da bi šlo za verige tipa *gospodična — signorina — señorita — Fräulein — mademoiselle — miss*, vendar tudi v tej smeri ni mogoče odkriti nobenega pravega reda: pri trojici *klavir s kladivci — gravicembalo col piano e forte — hammerklavier* ni c-oznake ob nobenem geslu, pri trojici *troba — tromba marina — trumscheit* pa je taka oznaka le pri nemškem členu. Da bi bila stvar še bolj zamotana, se c-oznake, pripisane samostojnim iztočnicam, včasih ponovijo v gnezdu sopomenk pri nadrejenem geslu (npr. *bunkula* obdrži oznako *rez.* tudi pri geslih *baset* in *violončelo*), največkrat pa ne (*clavecin* oz. *harpsichord* pri geslu *čembalo* nista več *frc.* oz. *angl.*, *vihuela* pri geslu *kitara* ni več *špan.* itd.). Ponavljanje oznake *rez.* ob besedi tudi takrat, ko je le-ta navedena kot sopomenka pri nadrejenem geslu, bi utegnilo biti v zvezi s tem, da se ta oznaka in oznaka *štaj.* tudi grafično obravnavata tako kakor oznake iz skupin a in b: sta namreč smo podčrtkani, ne pa tudi v oklepaju, torej *piáno -a m (it.)* proti *citirávec -vca m rez.* Zakaj sta potem *rez.* in *štaj.* navedena v c-skupini med oznakami za tuje jezike, ne pa v b-skupini? Ni čudno, da c-skupina ni nikjer v Uvodu poimenovana. — Pač pa sta v Uvodu poimenovani skupini a in b, čeprav ne

---

stojni geselski glavi.) — Druga osnovna oblika (tu rodilnik) se lahko zapisuje tudi takoj ob pisni podobi pred izgovarjavo, vendar je treba potem fonetičnemu prepisu, ker velja za imenovalnik, dodati črtico (ta je tako ali tako nujna pri nekaterih premenah, npr. zvenečnostni: *bênd-*; če črtica ne zadostuje, je treba drugo osnovno obliko tudi pri izgovarjavi posebej zapisati):

kóntratenór -ja in countertenor -ja [káuntərténor-] m

Tak zapis je pri dvojnih iztočnicah slabši, ker se izgovarjava zdaj spet lahko nanaša tudi na prvonavedeno dvojnico, vsaj v primerih, ko slednja ne bi imela naglasnih znamenj (v GTS-ovem zapisu je tolikšen zaobseg sicer blokiran s podčrtanjem (polkrepkostjo) drugonavedene iztočnice, vendar je s tem, kot smo videli, blokiran tudi zaobseg oznake za spol). Dober izhod je uvedba ločil, npr. vejice, v geselsko glavo; to hkrati omogoča, da tudi oznako *angl.* premaknemo v glavo in tako končno nakažemo, kaj zaobsega. Seveda istih ločil potem v glavi ne smemo uporabljati še za kaj drugega (kot npr. GTS po nepotrebnem vejico med prvo in drugo osnovno obliko, gl. § 4.1). Gospodaren in skoraj nedvoumen zapis obravnavanega gesla bi bil (malo povedno oznako *in* zamenjamo z obvestilnejšo):

kóntratenór, neustr. countertenor (*angl.*) [káuntərténor], -ja m

Ravno idealno pa vrivanje oznake *angl.* v glavo gesla ni v nobenem primeru; ta podatek spada pač bolj na konec geselskega članka (prim. zaporedje kategorij, navedeno v § 0.0). Poleg tega bi bilo treba v uvodu pojasniti, katere oznake vplivajo vzvratno (npr. *angl.*, *m*) in katere naprej (*neustr.*).

[42] Tu gre pravzaprav za etimologijo, vendar spet ne s stališča slovenščine, ki je besedo prevzela iz sodobne nemščine, ampak s stališča nemščine, kar ni GTS-ova naloga. Vrh tega nista kratici *stvnem.* in *srvnem.* nikjer razloženi, in zapis je napačen — prav bi bilo *gīga, gīge*.

v podpoglavijcu Kvalifikatorji in kvalifikatorska pojasnila, kjer bi to pričakovali, ampak v Zasnovi in zgradbi slovarja: a-skupina sta »kvalifikatorja za področje«, b- pa so »za normativnost«. Dve strani dalje lahko iz sicer ne čisto jasne ubeseditve sklepamo, da se z oznako *neustr.* želi »izogniti, če je mogoče, homonimnosti, neusklajeni, nepravilni in neslovenski rabi«, z *zastar.* »razmej/iti/ novejše termine od zastarelih«, z *žarg.* pa »strokovne izraze od žargonskih«.

5.2 Misli, da žargonski izrazi niso strokovni, GTS ne argumentira, čeprav z njo implicitno spodbija do zdaj močneje utemeljeno teorijo, po kateri so žargonizmi ravno — sicer neoficialni in različne etiologije — profesionalizmi (Gjurin 1974, 66, 69; Korošec 1974, 78—9, 80—1; Toporišič 1977, 392). Izrazov kakor *big band* 'džezovski orkester', *combo* 'džezovski inštrumentalni ansambel z malo, nav. tremi do štirimi in ne več kot osmimi, izvajalci', *mute* 'dušilo' GTS nima za žargonizme. Deloma jih celo favorizira pred zbornimi sopomenkami: *big band* je v njem nadrejen *jazz orkestru, mute* pa je sicer naveden v gnezdu sopomenk pri *dušilec/dušilo* (kar bi pomenilo, da je *mute* podrejen slednjima dvema), nima pa kazalke — ki bi bralca pošiljala h geslu *dušilec* —, ko je naveden kot samostojna iztočnica, ampak je takrat celo razložen pomensko diferenciacijsko, namreč kot *'dušilec pri jazzovskih glasbilih'* (pri drugih glasbilih torej ne, potemtakem je podpomenka besede *dušilec* oz. *dušilo*). Po moji nepreverjeni domnevi je *mute* žargonizem v bistvu istega tipa kot žargonska sopomenka *démfer* (tudi *denfer?, -ar?*), le da je drugega izvora in mlajši, morda tudi bolj vezan na pisni prenosnik. Žargonskost izrazov tipa *big band* je res zamegljena, zato ker jih je — in večkrat še v visoki pogostnosti — prevzela področna publicistika v množičnih občilih, ki se je jezikovno razvijala skoraj nenadzorovano, neusmerjano in nereflektirano, tako da je niso občutneje prizadeli ne purizem, ne iz poznavanja celega jezikovnega sestava rastoča kodifikacijska nega, ne, vsaj v večji meri, prizadevanja same (glasboslovne) stroke po izrazijski zniansiranosti, doslednosti in čim večji obvestilnosti (kar vse je značilno za razvoj slovenskega izrazja v večini drugih strok, pa tudi na področju t. i. resne glasbe). Iz takšne publicistike so navidezno pozbornjeni žargonizmi prešli v poljudnoznanstvene priročnike in druga izrazito normotvorna besedila. Ta potek je pri džezovskih in zabavnoglasbenih izrazih podpiralo (in ga še) dejstvo, da so večidel prihajali iz ameriške angleščine (do 50. let precej posredno — kolikor sploh —, pozneje v glavnem naravnost), kjer je pot žargon/sleng—množična publicistika/množična umetnost—zvrstna nevtraliziranost zelo produktivna in v glavnem nezagrajevana. Več izrazov je prišlo v slovenščino šele, ko so v jeziku dajalcu že posta(ja)li zborni (z besedo *džez* vred), nekatere pa naši priročniki »ponormljajo« celo hitreje kot ameriški. *Big band* in *combo* npr. navaja Wetworth-Flexnerjev Dictionary of American Slang (1960), in čeprav je že iz tamkajšnjih ponazarjalnih citatov razvidno, da sta besedi iz žargona začeli pot proti zborni nevtraliziranosti, ima *combo* še v Webstru (Webster's Third New International Dictionary, 1976) oznako *slang*, glede zvrstnih oznak najzanesljivejši ameriški slovar, American Heritage Dictionary (1970), pa ima pri *combo* oznako *informal* (v džezovskem pomenu; v splošnem pomenu 'kombinacija' pa ima še vedno *slang* — zaradi tipično slengovske pripone *-o*, dodane krnjeni podstavi). Seveda je mogoče, da se izraz iz interesne govorice tujega jezika prevzame

v slovenščino kot zborni termin (Gjurin 1974, 75—6), čeprav to ni zelo pogosto. Ravno s *combom* se je to zares zgodilo, in sicer zato, ker je bil ob hkratnem zapolnjevanju poimenovanjske vrzeli tudi dovolj nezaznamovan za zborni jezik — po glasovni, naglasni in morfemski strukturi ter tudi oblikoslovno in besedotvorno[43] (pisno podomačenje je le še stvar časa oz. zavesti in volje). Nasprotno je *big band* v tem smislu nezaznamovan v angleščini, in je tam postal zboren (ker je bilo zborno že jedro frazeologema, *band*, tako da večina splošnih slovarjev, z Webstrom vred, zveze *big band* sploh ne navaja), zaznamovan pa v slovenščini, in sicer morfemsko: morfem {big} namreč v slovenščini ne nastopa v nobeni drugi besedi, tudi kot »pobeseden« ne (tj. nimamo besede *big*), medtem ko je morfem {bend} vezan na besedo *bend* (ki je GTS sploh nima in se močneje uporablja šele zadnje čase, prim. 1.1.2.1) in na zloženke tipa *džezbend* (v GTS-u *jazz band*), *rokbend*, pri katerih je v prvem delu prevzeta beseda (običajno pomeni vrsto glasbe), ki se v slovenščini rabi tudi samostojno; te zloženke imajo zmeraj izpričane ali vsaj potencialne ustreznice z levim prilastkom: *džezovski, rokovski/rokerski bend*, v nasprotju z nemožnim **bigovski bend*. Zato ima izraz *bigbend* oz. *big band*, tudi če bi zborni jezik sprejel besedo *bend*,[44] zelo zmanjšane možnosti za zborni status, za nevtralen zborni status pa še posebej, saj lahko predvidevamo, da ga bodo uporabniki s tankim jezikovnim čutom, zlasti tisti, ki niso v vsakdanjem stiku s tem izrazom (npr. prevajalci) — in tudi na take se je pametno ozirati pri normiranju izrazja —, instinktivno zavračali ali ga uporabljali le priložnostno, citatno ipd. — skratka, izraz bo zaznamovan, držal se ga bo pečat začasnosti, pogojne sprejemljivosti, dokler se ne ustali boljši izraz (ali prevzame *big* tudi kot samostojna beseda ali vsaj morfem v še drugih zloženkah).[45] Seveda lahko glasbeni strokovnjaki s slovarji in drugače ter ob pomoči časopisja izraze tipa *big band* tudi sforsirajo v zborni jezik; vprašanje pa je, ali s tem jeziku in stroki tudi koristijo. Navsezadnje so dovolj podoben izraz,

[43] V slovenščini se *-o* v tej besedi ne čuti kot pripona, kakršno imamo v slengizmih *merčo* 'mercedes', *pedro* 'homoseksualec', *nudo* 'nudist, nagec' ipd., najbrž tudi pri tipu *homo* 'homoseksualec', čeprav se najprej zdi, da gre pri slednjem samo za krnjenje. Več takih besed na *-o* je nastalo s podporo tujih jezikov ali so celo prevzete v tej obliki (prim. še *fičo*), vendar je »čustveni« *-o* tudi domač (prim. otroško *medo*), zlasti pogost v tvorbah iz lastnih imen (prim. *Lej Fulčita. — Fulo!* — M. Jesih: Grenki sadeži pravice, 1978, str. 26). Za te besede velja, da praviloma podaljšujejo osnovo s *-t-* tudi, če postanejo zborne (*medota*, prim. še *bimbota*). GTS žal ne navaja, ali obstaja tudi *kombo -ta*. Če se *kombota* sploh ne govori, razen morda zaradi namerne humorizacije ali izrazito pokrajinsko (tako kot *kinota, avtota* pri starejših Ljubljančanih ali šaljivo), bi to bilo znamenje v prid zbornosti te besede.

[44] Tudi starejša *banda*, prevzeta iz nemščine (tja pa iz ameriške angleščine; torej »ista« beseda, le da po posredniku), ni postala zborna (GTS je nima, kakor nima besede *band/bend*), čeprav se uporablja v žargonu in tudi kot »ljudska sposojenka«, prim.: *Jurij Reja .. poje štiklce, ki so čisto zabavnega značaja, pa vse do zahtevnih opernih vlog. To počne tudi z »bando«, ki letos v slovenski izvedbi uspešno prodaja v Dubrovniku Seviljskega brivca.* (Antena, 31. VIII. 1983, 29.) — *Zoper tiste, ki nočejo škandalbande, ampak orkester, je komponist Stibilj.* (Nedeljski dnevnik, 27. VI. 1982, 18.) — V Prekmurju se ansambli, ki igrajo na svatbah ipd., imenujejo *bande* — velikokrat po primašu, npr. *Kociprova banda* (podatek po TV-oddaji »Slovenska ljudska glasbila in godci: *Beltinška banda*«, TV Lj. I, 6. IX. 1983). Beseda torej spada v GTS po etnomuzikološki plati. Ima jo tudi leksikon Glasba (od leposlovcev pa npr. Kranjec 1974, 227).

[45] Prim. podobne izraze *free jazz, heavy-metal rock, hammerklavier, viola d'amore* in konkurenčne ali zmagujoče izpričane ustreznice *svobodni jazz, težkokovinski rock, klavir s kladivci, ljubavna viola.*

glockenspiel, sami označili z *neustr.* in dali prednost nekoč nalašč v ta namen usposobljenima besedama *zvončki* in *zvonovje*.[46]

5.3 Pri izrazih, označenih z *neustr.*, bi bilo pametno navesti razloge za neustreznost; če ostanemo samo pri tistih, ki jih navaja Uvod: kdaj gre v konkretnem primeru za izogibanje homonimnosti, kdaj neusklajeni, kdaj nepravilni, kdaj neslovenski rabi.[47] Za prepričljive argumente pač ne bi smelo biti škoda prostora, saj bi z njimi pridobili tudi morebitnega drugače mislečega uporabnika, ki zavrača načelo autòs épha, razlogov pa sam ne ugleda. Ni namreč kar samo po sebi jasno, zakaj je *rogist(ka)* sprejemljiv izraz (v zvezi *angleški/-a rogist/-ka* kot edini, sicer ob nadrejeni sopomenki *hornist(ka)*), če pa mora biti *zborist(ka)* zamenjevan z okornejšim *zborovski/-a pevec/-vka*. Morda bi bile upravičila potrebne tudi nekatere besede, ki so zdaj brez oznake: *rene* 'činele' so najbrž za občutek večine barbarizem vrste *šefla*. — Taka dodatna pojasnila, ki bi se lahko nanašala na kar koli v geslu, ne le na to oznako, bi se navajala na koncu geselskega članka v posebni »rubriki« (prim. točko 10 v prvem odstavku te kritike).[48]

5.4 Ena sama časovna oznaka (*zastar.*) je očitno preostra, kakor nam kažeta že *gitara* in *bobnica*; prve SSKJ še navaja ne več, drugo označuje z milejšo oznako *star.*/insko/. Tudi če ima v tem konkretnem primeru GTS bolj prav, bi bilo gotovo dobro prepad med tistim, kar se sploh več ne rabi, in med sodobnim zmanjšati z vsaj eno vmesno oznako, ki bi pomenila »zastarevajoče« (mislim, da v glavnem za to rabi SSKJ oznako *star.*), in eno, ki bi pomenila »raba narašča«; v bistvu torej z oznakama za pogostnost, vendar ne na eni (sedanji ali pretekli) točki, ampak v gibanju po časovni premici. Toporišič (1977, 405) je predlagal dobre oznake *tudi/in že/še*, vendar so te uporabljive samo v glavi geselskih člankov za nakazovanje razmerja med dvojnicami. Ob samostojnih iztočnicah bi kazalo rabiti SSKJ-jevi oznaki *raba peša/narašča*, morda tudi uvesti *zastarev.*/ajoče/, dokler se kdo ne spomni česa boljšega. Oznako *star.*, glede katere je Toporišič pripomnil: »V bistvu gre za uporabo

[46] Po drugi strani sta v GTS-u *maestro* in *mojster*, oba v pomenu *'naziv za ugledneg glasbenika, zlasti skladatelja, dirigenta'*, označena za žargonizma; za moj občutek to nista, tudi SSKJ ju označuje le z *ekspr.*/esivno/ oz. *nav.*/adno/ *ekspr.* — Besed z oznako *žarg.* je sicer v GTS-u zelo malo (npr. *pult 'v orkestru dva godalca pri istem notnem pultu'*, *pojoči register 'pri orglah skupina piščali iste vrste, tonske barve in menzure'*).

[47] Namesto *neustr.* bi bilo večkrat bolj povedno rabiti kako drugo oznako, ki bi hkrati kazala, da iztočnica ne ustreza terminološkim zahtevam in zakaj. *Kasetar*, po GTS-u *neustr.* za 'kasetni magnetofon', je npr. *pog.*/ovorna beseda/, vendar GTS te oznake ne uporablja. Za stroko je *kasetar* neustrezen toliko, kolikor je izpeljan s pripono, ki navadno pomeni človeka, povezanega s tistim, kar pove podstava, in ne napravo (toda prim. vozila: *goseničar, viličar*). Zato je *kasetar* (SSKJ nima) čustveno zaznamovana beseda; ni pa *kasétnik* (nimata ne GTS ne SSKJ), za katerega ni razloga, da ne bi smel postati zborni termin, tekmec tudi enobesednemu *kasetofonu*. Za zdaj je *kasetnik* omejen na praktičnosporazumevalno zvrst, prim. *Enkrat te bom na kasetnik posnela, da se boš slišala* (D. Jovanovič: Konec tedna, TV-igra, TV Lj. I, 1. IV. 1978).

[48] Normativnostni podatki so naposled tudi v hierarhizaciji sopomenk, medgeselsko s pomočjo kazalk, znotrajgeselsko (pri naštevanju za oznako *S*) pa z vrstnim redom, ki se baje »ravna po pogostnosti rabe«. Žal v Uvodu ni povedano, kako so konkretno usklajevali očitno nasprotna kriterija, kadar so sopomenke označene z *neustr.*, pa so pogostejše od nadrejene (razlagane) sopomenke, npr. *juke-box* od *glasbeni avtomat*.

besede iz neke pretekle dobe v sodobnem besedilu« (1977, 405), bi lahko rezervirali za besede, ki se rabijo pogosteje za namerno časovno barvanje sodobnega jezika (*bukve, smotka, jako, baš*), po potrebi kombinirano z oznako *šalj.*/ivo/ (ali *slabš.*/alno/, *sleng.*/ovsko/ ali kar pač) — npr. kadar kdo danes reče dirigentu *kapelnik*. — Ob drugačni zasnovanosti slovarja (gl. § 1.1.4) bi bila potrebna tudi oznaka *neol.*/ogizem/.

5.5 Nesmiselno se je ravno pri terminološkem slovarju otepati dveh koristnih SSKJ-jevih terminoloških oznak: *poljud.*/no/ za izraze »v širši rabi, pa n/e/ v skladu s terminologijo« in *nestrok.*/ovno/ za »še živ/e/, a /jih/ novejša terminologija zavrača« (SSKJ I, XX), čeprav slednji ni najbolj posrečeno narejen.[49]

6 Razlage.

6.1 V Uvodu (str. VII) piše: »Kjer je /v razlagi/ v oklepaju označba »razlikujemo«, pomeni, da so navedeni vsi pripadajoči nižji termini in tudi razloženi kot posebna gesla«. Da to ne drži, kaže primerjava gesel *aerofon* in *zvočilo*. Prvo je razloženo '*glasbilo, ki ima za zvočilo zračni steber ali zračni prostor*', drugo pa '*prožno telo, ki z nihanjem zbuja zvok (razlikujemo struno, jeziček, opno, zračni steber, elektroakustično pripravo in zvočilo kot glasbilo v celoti)*'. Kot vidimo, *zračni prostor* ni naveden pod *razlikujemo* v geslu *zvočilo*, prav tako bi ga zaman iskali kot »posebno geslo« — enako zaman kakor *elektroakustično pripravo*, čeprav se ta rabi tudi v razlagi gesla *elektrofon*.

6.2 Pri nekaterih razlagah v GTS-u se ni dovolj pazilo na pomensko natančnost.[50] Slabo je npr. reči, da je *steklena harmonika* (gl. geslo *idiofon*) '*glasbilo, ki .. se ga .. tare*', saj *treti* z vezavo s tožilnikom pomeni tudi 'drobiti'; boljša je razlaga pri samostojnem geslu *steklena harmonika*: '*idiofon, pri katerem nastaja zvok ob d r g n j e n j u prstov po steklenih čašah ..*'; vsekakor se vidi vsaj to, da gesli nista bili usklajeni. — *Klaviatura* ima razlago '*vrsta tipk na glasbilu*'. Recimo, da bo res vsak razumel, da tu *vrsta* ne pomeni 'sorta, tip' (čeprav bi konec koncev *klaviatura* lahko bila skupno ime za (neko) sorto tipk, tj. za tipke neke posebne vrste). Toda ker je *gumb* v GTS-u razložen kot '*okrogla tipka pri harmoniki*', in je torej tudi gumb tipka, in ker je pri harmoniki več vrst (linij) gumbov, bi bilo logično sklepati, da je *klaviatura* vsaka posamezna od teh linij gumbov in da ima recimo 120-basna harmonika na basovski strani šest klaviatur, ki pa se skupaj ne imenujejo klaviatura (kvečjemu klaviature). Že za klavirsko klaviaturo bi bilo

[49] *Poljudno* je morda *harmonika* v pomenih 'akordeon, končertina, bandonion', *nestrokovno* na primer *leseno pihalo* za *piskalo*.

[50] Pri nekaterih tudi na zborno normo ne; prim. razlago pri *brnek*: '.. *vrtavka, .. ki plesoč /!/ po podlagi brni*' (manjkajo tudi vejice zaradi polstavka); ali pri *tamburica*: '.. *brenkalo .. z dvemi /!/ do šestnajstimi strunami ..*'. Uršo Plut je uveljavil že SSKJ; ta neupravičeno preganjana konstrukcija je v slovaropisnih razlagah večkrat skoraj nujna, prim. *činela 'idiofon v obliki obešene izbočene kovinske plošče, na katero se udarja s tolkačem, ali glasbilo iz dveh plošč, ki se jih udarja drugo ob drugo*'; sprejemljiv izhod v prav tem primeru bi bil brez večjih sprememb besedila lahko *ki jo/ju izvajalec udarja ...* Zanimivo je, da GTS vendarle uporablja tip *razlikujemo turško in kitajsko činelo*, in ne *razlikuje se t. in k. činelo*, čeprav je U. Plut sicer v razlagah skoraj dosledno.

mogoče misliti, da je ali samo zaporedje vseh belih tipk ali samo zaporedje vseh črnih tipk, ne pa obojih skupaj. — *Ksilofon* je razložen kot *'idiofon iz lesenih ploščic različne tonske višine, na katere se udarja z lesenima tolkalcema'*. Uvod resda pravi, da razlage »skušajo objektivno in brez enciklopedičnih opisov zajeti bistvo poimenovanja termina, da ga je mogoče identificirati«,[51] vendar pravi tudi, da »so oblikovane tako, da bodo vsaj posredno razumljive tudi nestrokovnjaku«. Nestrokovnjak, ki ksilofona še nikoli ni videl (ali slišal imena zanj), bi si po zgornjem skromnem opisu mirno lahko predstavljal — na primer —, da so ploščice kvadrataste in pritrjene na navpično železno steno ena nad drugo, saj GTS nikjer ne razlaga, kaj so ploščice, kaj tonska višina, kaj različnost tonske višine in kako se slednja pri ploščicah dosega. — *Kastrat* ima razlago *'od 16. do 18. st. cerkveni ali operni pevec, ki je zaradi kastracije združeval barvo deškega in obseg ženskega glasu (sopran, alt) z resonanco in močjo moškega glasu'*. Čigave kastracije? Kastracije (= kastriranja) nasploh ali svoje kastracije (= kastriranosti)? Ali je bil lahko skopljen pozneje, kot je mutiral? Ali je obvestilno, da se *kastrat* razlaga z besedo *kastracija?* — Dobra slovarska razlaga je skladenjsko in pomensko taka, da jo je mogoče namesto razlagane besede vstaviti v besedilo. Če drži, da je *trobilo 'lesen ali kovinski aerofon, v katerega se trobi s pomočjo ustnika'*, potem je v razlagi iztočnice *rog, 'kovinsko trobilo z okroglasto zavito cevjo in z ustnikom'*, zadnji podatek odveč, ker je impliciran že z nosilno besedo *trobilo*. — Ker uvršča GTS med *pihala* izrecno tudi glasbila na meh, je *'igrati na pihalo'* pač nenatančna razlaga za *pihati*, saj npr. ne moremo reči *harmonikar piha*.[52]

6.3 Kakor je — izjemoma bolj obširno — ponazorjeno v Uvodu, so za nosilne besede razlag v GTS-u izbrane nadpomenke (»termini višje stopnje«) tako, da je mogoče izluščiti taksonomsko piramido. To je v redu, morda bi bilo le želeti še gostejšo lestvico nadpomenk, ki nastopajo kot nosilne besede, in doslednejše razlaganje s prvostopnimi nadpomenkami. Zdaj GTS v Uvodu ponazorjeno lestvico, tj. različek glasbila (*viola d'amore*) — glasbilo (*viola*) — podskupina (*godalo*) — skupina (*kordofon*) — osnovni termin (*glasbilo*), večkrat krči. Tako imajo glasbila na meh za nosilno besedo razlage drugostopno nadpomenko (pri *dude, harmonij, harmonika* je to *aerofon*), prav tako tolkala

[51] Formulacija je absurdna, hoče pa gotovo povedati, da skušajo neizčrpno, vendar prepoznavno opisati poimenovano.

[52] Problem je povzročila GTS-ova vključitev mehovnih glasbil med pihala (iz razlag ni jasno, ali uvršča GTS med slednja tudi orglice). *Pihala* deli na *piskala, trobila* in mehovna glasbila. Mehovnih glasbil terminološko nikjer ne poimenuje (leksikon Glasba ima npr. geslo *glasbila na meh*), zamolčuje pa tudi drugačne obstoječe klasifikacije: leksikon Glasba npr. nekatera glasbila na meh izrecno izloča iz skupine »pihal« (npr. harmonike; ne pa orgel, ali npr. *dipel*, ki jih v GTS-u sploh ni). Hujše je, da se GTS ne opredeljuje do sopomenk, ki nastajajo ob različnih klasifikacijah. Leksikon Glasba ima *piščali* v pomenu, ki ga imajo v GTS-u »pihala«, *pihala* so v Glasbi GTS-ova »piskala«, besede *piskalo* pa Glasba sploh ne navaja. GTS se opredeljuje do rabe v Glasbi samo glede izraza *pihalo*, češ da je v pomenu 'piskalo' *neustr.*; glede *piščali* pa se ne opredeljuje, ampak navaja *piščal* samo v pomenu *'piskalo v orglah'* in v *etnomuz.* pomenu *'leseno, tudi lubnato, lončeno piskalo'*. Pač pa navaja GTS za *piskalo* sopomenko *leseno pihalo* (podrejeno sicer, vendar brez natančnejše oznake, kakršno bi omogočal že SSKJ-jev *nestrok.*), tako da mu postaneta npr. *saksofon* oz. *oboa*, kljub temu da ju odsvetuje imenovati *pihali*, posredno vendarle *kovinsko leseno pihalo* oz. celo *leseno leseno pihalo*.

	Avtor	Doba nastanka	Tip glasbila						Cev
			Snov	Uglašenost		Število/ Spoj	Menzura	Krivuljnost	
oboa		od sredine 17. st.	leseno		piskalo		iz konične		cevi
		od 19. st.							
fagot		od 16. st.			piskalo				
						iz dveh spojenih			cevi
		in od 19. st.							
klarinet		od konca 17. st.	leseno	različno uglašeno	piskalo		iz cilindrične		cevi
		danes							
flavta					piskalo				
			iz lesene ali kovinske						cevi
saksofon			kovinsko		piskalo			iz pipasto zavite	
							parabolične		cevi
	ki ga je naredil A. Sax	sredi 19. st.		ter se gradi v več uglasitvah					
rog			kovinsko		trobilo			z okroglasto zavito	cevjo
		od začetka 19. st.							
trobenta		od 15. st.	kovinsko		trobilo		s cilindrično,	podolžno zavito	cevjo
		od začetka 19. st.							
				in v več uglasitvah					
pozavna		od 15. st.	kovinsko		trobilo		s pretežno cilindrično	dvakrat prepognjeno	cevjo

Jeziček	Ustnik		Luknjice		Ventili	Različki
	Oblika	Posebnosti		Zaklopke		
z dvojnim jezičkom			in s prebiralkami,			
				z zaklopkami		
z dvojnim jezičkom,						
			s prebiralkami			
				z zaklopkami		
z enojnim jezičkom			in s prebiralkami,			
				z zaklopkami;		A, B, C, Es klarinet idr.
			ki ima prebiralke			
		in pihalko z ostrim robom				(npr. prečna flavta, ustnične piščali)
		ali kljun z jedrom, kamor se usmerja zračni tok				(npr. podolžna flavta)
z enojnim jezičkom			s prebiralkami	in z zaklopkami,		
						(razlikujemo sopranino, sopransaksofon /itd./
	in z ustnikom,					
					z ventili	grajen v več različkih (npr. naravni rog, rog z zaklopkami /itd./
	kotlastim	ustnikom,				
					z več ventili	
	in s kotlastim	ustnikom				(razlikujemo pozavno na poteg in pozavno z ventili) S: trombon

(pri *zvon, oprekelj, pavka* so to *idiofon* oz. *kordofon* oz. *membranofon*), čeprav imamo za podskupino slednjih celo enobesedni izraz (tolkala).[53] GTS lestvice tudi ni širil, niti kadar so bila na voljo enobesedna vmesna poimenovanja (za nosilno besedo pri *piskalo* ni *pihalo*, ampak *aerofon*), še manj, kadar bi bila večbesedna (npr. *uglašeno tolkalo*, — podatki o tem so včasih skriti v razlagi zunaj nosilnega izraza, prim. razlago za *gong* v op. 53; zanimivo, da GTS nikjer ne navaja izraza *metalofon*).

6.4 Več sistematike bi bilo treba doseči v odsekih dopolnilnega dela razlag.[54] Če iz razlag nekaterih pihal izluščimo krovno shemo, zagledamo naslednjo zapolnjenost (gl. preglednico):[55]

Preglednica kaže, da vzrok za prazna mesta ni zmeraj objektiven, kakršna sta neznanost iznajditeljev starejših glasbil ali neaplikabilnost rubrike »ventili« pri piskalih; včasih gre preprosto za pozabitev (npr. »snov« pri fagotu, »doba nastanka« pri flavti.) »Cikličnosti« bi se bilo mogoče nekajkrat izogniti: pri *saksofonu* bi se z omembo menzure pred krivuljnostjo izognili vsaj enemu ciklu, podobno pri *fagotu* z navedbo podatka o jezičku za podatki o cevi ipd. Nedoslednosti so tudi pri drugih skupinah (pri *kitari* je npr. število strun navedeno, pri *banju* ni), še večje seveda med skupinami (pri *gongu* se omenja prodornost zvoka, pri *oboi* ne značilna nosljavost itn.). Če bi GTS tudi za ta del uvedel več reda (gl. Müller 1980; Toporišič, 1981), sistematiko pa pojasnil v uvodu, bi bila tudi odsotnost podatka podatek. Morda bi kazalo uvesti več rubrik, npr. število prebiralk. Večjo porabo prostora bi lahko deloma uravnotežili z gospodarnejšo ureditvijo gesel v drugih pogledih. Nepotrebnost izpisovanja druge osnovne oblike sem že omenil (4.1). Navajanje izgovarjave pri tipu *violončélo -a in violoncello -a /violončélo/* je odveč (še posebej za celo besedo), ker bi lahko citatno pisano dvojnico dali v lomljeni oklepaj, nato pa bi veljalo splošno pravilo (iz uvoda), da je v takih primerih izgovor dan s po domače pisano dvojnico. (Takih gesel je v GTS-u zdaj zelo veliko.) Prim. še op. 41.

Sklep. Pretres je pokazal, da GTS sicer izkazuje redke blagodejne vplive SSKJ-ja, da pa so ti zasenčeni s tudi hudimi pomanjkljivostmi, zato ne moremo biti z njim zadovoljni glede nobene od kategorij, naštetih v enoti 0.0. Kar zadeva izbor strokovnih izrazov in razlage, se je nepopolnosti zavedala že redakcijska komisija, zato je vnaprej pozdravila »vsakršne pripombe in nasvet/e/« (naj tudi moje sprejme naklonjeno, čeprav jih ponujam kot popoln laik v glasboslovju). Za slovenistični in slovaroslovni del redakcijska komisija ni zaprosila za pripombe in nasvete; morda je bila prepričana, da jih bistve-

[53] Da gre za *tolkala*, je treba razbrati iz razlage, npr. *gong*: *'idiofon, prosto viseča diskasta kovinska plošča, uglašena ali neuglašena, ki daje ob udarcu s tolkačem dolgotrajen, prodoren zvok'*. (Opis je sicer slab, ker premalo loči gong od činele, prim.: *činela 'idiofon v obliki obešene izbočene kovinske plošče, na katero se udarja s tolkačem'*.)

[54] To je v odsekih razlag zunaj nosilne besede oz. besedne zveze. Izraz dopolnilni del rabim po Müllerju (1980, 43: »Poleg jedrne pomenke pa razlaga vsebuje tudi dopolnilne sestavine«).

[55] Preglednica ne premešča delov razlag, ampak so razlage prepisane natanko take, kot so v GTS-u; če si podatki v GTS-ovi razlagi sledijo v drugačnem zaporedju kot rubrike v preglednici, so zapisani »ciklično«, to je v več vrsticah, ločenih s tanjšo črto; navadno branje z leve na desno daje torej ob odmišljenju preslednih praznin GTS-ovo razlago.

nih ne bo moglo biti, ko pa je GTS pregledala področna strokovnjakinja, ki je strokovna svetnica na Inštitutu za slovenski jezik, urednica SSKJ-ja in, kakor pove Uvod, avtorica predloga za izdelavo terminoloških slovarjev s področja umetnosti. Ko je izšel poskusni snopič Medicinskega terminološkega slovarja, sem Medicinski sekciji Terminološke komisije SAZU očital (Gjurin 1976, 232—3), da svojega dela ni dala pregledati slovenistu in strokovnjaku za izrazoslovje. Glasbeni podsekciji tega ni več mogoče očitati. Možno je dvoje: ali se redakcijska komisija ni držala navodil svojega slovenističnega svetovalca ali pa svetovalec ni pravi. Dejstvo je, da se slovarskim poskusom Terminološke komisije, namesto da bi bil sleherni od njih korak naprej v slovenskem slovaropisju in potrdilo ugleda Slovenske akademije znanosti in umetnosti, nikakor ne posreči biti ne prvo ne drugo.

Navedenke

Antena, tedenska revija.
Delo, dnevni časnik.
Dular, J. 1982. Priglagolska vezava v slovenskem knjižnem jeziku (20. stoletja). Disertacija, 259 str. (tipkopis).
Gjurin, V. 1974. Interesne govorice sleng, žargon, argo. SR XXII (1), 65—81.
Gjurin, V. 1976. Jezikovne slabosti poskusnega snopiča Medicinskega terminološkega slovarja. Medicinski razgledi XV, 225—33.
Glasba. 1981. Zbirka Leksikoni Cankarjeve založbe, 308 str.
Jesih, M. 1978. Grenki sadeži pravice, 57 str.
Jovanovič, D. 1978. Konec tedna, TV- nadaljevanka.
Korošec, T. 1974. Razslojenost slovenskega besedišča. Slovenski jezik, literatura in kultura, Informativni zbornik, 75—90.
Kranjec, M. 1974. Strici so mi povedali.
Madžarevič, B., prev. 1976. L. F. Céline: Potovanje na konec noči, I, 229 str.
Müller, J. 1980. Pomenske skupine besed in pomenska sestava besed (samostalnikov). XVI. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Zbornik predavanj, 35—46.
Načrt pravil za novi slovenski pravopis. 1981. XI + 210 str.
Nedeljski dnevnik, tedenski časnik.
Pleteršnik, M., ur. 1894—5. Slovensko-nemški slovar, I: XVI + 883, II: 978 + IX str.
Pogorelec, B. 1964. Ob poskusnem snopiču Slovarja slovenskega knjižnega jezika. Jezik in slovstvo IX (7—8), 232—42.
Rigler, J. 1971. H kritikam pravopisa, pravorečja in oblikoslovja v SSKJ. Slavistična revija XIX (4), 433—62.
Rupel, M. 1950. Župančičevo delo za Slovenski pravopis. Novi svet V, 97—114.
SP = Slovenski pravopis 1935. XXIV + 30 (+ 3) str. — 1950. 934 str. — 1962. 1054 str.
Splošni tehniški slovar I, 2. izd. 1978. (VI) + 862 str.
Ss 1976 = J. Toporišič, Slovenska slovnica, 588 str.
SSKJ = Slovar slovenskega knjižnega jezika, 1970—, I: XLII + (2) + 844, II: 1030, III: 1076 str.
Stop, tedenska revija.
Škerjanc, L. M. 1962. Glasbeni slovarček, 243 str.
The American Heritage Dictionary of the English Language. 1970. XLIX + 1550 str.
Toporišič, J. 1970/71. Problemi tipa *Cigan/cigan* in dvojine. Jezik in slovstvo XVI (5), 159—60.
Toporišič, J. 1971. Pravopis, pravorečje in oblikoslovje v Slovarju slovenskega knjižnega jezika I. Slavistična revija XIX (1), 55—75.
Toporišič, J. 1972. Prevzete prvine slovenskega knjižnega jezika (Glasovi, pisava, oblike, tvorba, besede). Slavistična revija XX (3), 285—318.
Toporišič, J. 1972a. Samostalniška beseda. Linguistica XII, Škerljev zbornik, 301—14.
Toporišič, J. 1973. Stilna vrednost glasovnih, prozodijskih, (pravo)pisnih, morfemskih in naglasnih variant slovenskega knjižnega jezika. Slavistična revija XXI (2), 217—63.

Toporišič, J. 1974/75. Besednovrstna vprašanja slovenskega knjižnega jezika. Jezik in slovstvo XX (2—3), 33—9.
Toporišič, J. 1977. Pojmovanja in poimenovanja za pojave zvrstnosti slovenskega jezika. Slavistična revija XXV (4), 387—406.
Toporišič, J. 1978. Imenska določnost v slovenskem knjižnem jeziku. Slavistična revija XXVI (3), 287—304.
Toporišič, J. 1981. Strukturalno pomenoslovje besed. XVII. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Zbornik predavanj, 95—112.
Toporišič, J. 1981 a. »Težave« leksikonskega zapisovanja. Delo — Književni listi, 30. X. 1981. — Zakaj proti dogovorjenemu, Delo, 4. IX. 1981, 37. objava Jezikovnega razsodišča.
Toporišič, J. 1982. Nova slovenska skladnja. 488 str.
Trubar, P. 1567. Eni psalmi, (7) + 88 str.
TT (= Tedenska tribuna), tedenski časnik.
Verbinc, F. 1968. Slovar tujk. 771 str.
Vidovič-Muha, A. 1978. Merila pomenske delitve nezaimenske pridevniške besede. Slavistična revija XXVI (3), 253—76.
Vidovič-Muha, A. 1983. Zloženke v slovenskem knjižnem jeziku. Disertacija, 497 str. (tipkopis).
Vojaški slovar. 1977. XVIII + 523 str.
Webster's Third New International Dictionary. 1976. 86 a + 2663 str.
Wentworth, H., in Flexner, S. B. 1960. Dictionary of American Slang. XVIII + 718 str.

SUMMARY

Since 1970, the Musical Subsection of the Arts Section of the Slovene Academy of Sciences and Arts Terminology Committee has been working on a musicological dictionary, the *Glasbeni terminološki slovar (GTS)*. In the summer of 1983, it brought out a Trial Copy of the *GTS*, subtitled *Glasbila in izvajalci* ('Musical Instruments and Performers'; = *GTS-TC*), IX + 73 pp. (1061 entries). Linguistically and lexicographically, the *GTS-TC* was revised by Zvonka Leder-Mancini, one of the editors of the Slovene Academy dictionary (*Slovar slovenskega knjižnega jezika*); she also drew up the criteria for preparing Academy terminological dictionaries in the fields of art. One would therefore expect the *GTS-TC* to be a sound lexicographical work. However, a critical examination of the *GTS-TC* brings to light its many deficiencies.

A linguistic dictionary is a lexicographical work providing an ordered (e.g. alphabetically arranged) selection of lexical items (usually words, phrases, affixes, and combining forms) and information about one or more of at least 9 aspects of these items: their phonic and graphic shape (pronunciation and spelling), their grammatical features (such as declension class with morphonemic alternations involved, gender, animateness, aspect etc.), their stylistic value (including the restriction to some field of knowledge or level of usage), their meaning (e.g. by definitions or counterparts in another language), their syntactic functions and typical collocations (e.g. by exemplary citations), their history (e.g. by giving the oldest established appearance of a particular sense of a word), their etymology (which can trace a word outside the particular language, e.g. to its prehistoric origin in a reconstructed ancestral language), and any other aspect, sometimes quite extralinguistic, but usually relating to one or more of those mentioned above (usage notes, lists of synonyms, sociolinguistic comments and the like).

The *GTS-TC* does not list affixes and combining forms, only words and noun phrases made up of an attributive plus a noun. It gives no information about the history of words, and, except in a couple of cases, no exemplificative material and no etymologies. The selection of entries does not cover the current lexicon in normal discourse, especially as regards certain styles of music or language, e.g. jazz and popular music, journalese and jargon; even many terms appearing in the (reference) books claimed to have been excerpted during the compiling of lexical material are lacking. Many entries ignore the pronunciation; only one diacritic (the acute accent) is used regardless of the quality, quantity or pitch of the vowel (e.g. *préuglasíti*, *énoróčna* (*flavta*), *stebér*), and even this single one is absent from monosyllabic words (which rubs out the distinction between short accented, e.g. *dno*, long accented, e.g.

rog, and nonaccented vowels, e.g. (*pozávna*) *na* (*potèg*)); the genitive forms and the present tense forms are left unmarked (*cev -i, stebér -bra, péti pojem*); pronunciations are between slants rather than square brackets, even though the Introduction to the *GTS-TC* specifically states they appear in square brackets; foreign pronunciation is favored over the normal one and foreign spelling overused, both being occasionally incorrect (thus *fiddle* and *countertenor* — little used English borrowings — are allegedly spelled *fiddel* and pronounced */káunt:tén:/*, respectively). Many grammatical categories are not given at all (e.g. aspect and transitivity; or animateness, important for substantives like *klopotec* 'a wind-clapper, a kind of idiophone to be seen in Slovene vineyards'); those that are given are often wrong (*zvonovje* is marked a plural noun, *jam-session* as indeclinable, many genitives are technically misrepresented: *zvonec -a* etc.). There are deficiencies in the application of usage labels and the formulation of definitions.

While pointing out these defects, this article tackles some lexicographic problems, e. g. the presentation of double-headword entries (which could be facilitated by the use of commas to separate the (relevant parts of the) two headwords: p. 305-6), as well as comments on a few previously unnoticed details of Slovene phonology, grammar, and lexicon, e. g.:

1) The rule that double consonants occuring at the prefix-stem boundary are pronounced as a single sound which (may but) need not be of a somewhat longer duration will have to be narrowed down so as not to include compounds which have two stresses of which one falls on the prefix or on the first stem: in such compounds the consonant is obligatorily long, e. g. *razsuti* [rasúti or rāsúti] vs. *subbas* [sùb̄ás], *bassaksofon* [báš̄aksofón]. (p. 299)

2) A set (whose limits remain to be defined) of Slovene nouns and their derivatives seem to have a close unstressed *e* or *o*, in the final syllable of the stem when the antepenultimate is stressed. This phenomenon, ignored by orthoepic manuals and grammars, is reflected in the inconsistencies of dictionaries as regards the placing of stress: *bábilon/babilón, bàbilónski/babilónski, máriborčan/maribórčan*. (p. 302-3)

3) Most recent studies have considered lexical items like *bugivugi spremljava* to be compounds rather than phrases consisting of an adjective plus a noun, because such "adjectives" normally cannot be used predicatively (and when they are, e. g. *ta spremljava je bugivugi*, they tend to be interpreted as nouns). This author ventures the following hypothesis: Whenever a member of the word-class *x* derived by conversion from a member of the word-class *y* is used in a syntactic function for which *y* is equally or more specialized, it tends to be interpreted as *y*. A similar phenomenon has been observed for grammatically marked vs. unmarked case/number desinences. (p. 293)

4) Words having the slang suffix *-o* (e. g. *merčo* 'a Mercedes', *fičo* 'a type of Fiat or Zastava', *nudo* 'a nudist', also *homo* 'a male homosexual' (which only seems to be a mere truncation), nicknames like *Velo* from *Velimir*) retain their *-t-* extension of the stem before non-zero endings even after they are accepted into the standard language. Genitives **fiča, *homa, *Vela* are quite impossible even for the most careful speakers. The *-o* of *bimbo* 'a fool' can hardly be analyzed as a suffix, and yet *bimbota* is the only possibility, the word being originally slang. On the other hand, the *-o* of *kino, avto* etc. is treated by standard speakers as the nominative ending (gen. *kina, avta*), because these words were not adopted from or through Slovene slang (*kinota, avtota* etc. are jocular or regional nonstandard forms). Therefore "± extension with *-t-*" can be used as an indicator of how the word came into Standard Slovene, as well as a criterion in register/style labeling by lexicographers. If, e. g., *kombo* 'a small group of jazz musicians' admits of no stem differentiation (except for jocular effects), it is to be labeled standard rather than jargon or slang, the fact that it was a slang expression in English (even formed exactly by truncation plus a slang suffix: *comb-(ination)* + *-o*) being irrelevant for Slovene speakers. (p. 308)

5) *Kombo* examplifies a borrowing from a foreign language's (American English) unconventional lexicon straight into Standard Slovene. Since the word originated in the specialized language of jazz musicians and has "unconventional" formants (*comb-o*), American dictionaries still label it as *Informal* or *Slang* (e. g. The American Heritage Dictionary and Webster's Third New International Dictionary, respectively). Yet there was nothing about the word *kombo* which prevented it from becoming a standard word in Slovene because it fitted the system at all levels (phonetic, morphologic, morphonemic etc.). On the other hand, *big band* (included, in 1960, by Went-

worth in his Dictionary of American Slang) easily found its way from the jargon of jazz musicians into Standard English because there was nothing "wrong" about its features at any linguistic level of English. In Slovene, however, *big band* (also spelled *big bend*) is a borrowing to which many standard speakers (are likely to) object even if they cannot offer a plausible rationale for their attitude. Is there one? The morpheme {big} is not found in any other Slovene lexeme, not even as a simple word. {bend} occurs as a simple lexeme in the speech of jazz, pop, rock, punk ... music enthusiasts and in the (standard) texts intended for them, and it is also used in compounds, e. g. *rock band, jazz band* (also spelled *rock bend, džezbend* and the like). But the first element of all these other compounds with *bend* appears in Slovene also as a separate word (e. g. *džéz -a*) and can in such compounds be replaced by the corresponding adjective; forms like *rockerski/rockovski bend* are quite frequent, **bigovski band*, however, is impossible. *GTS-TC* seems to have made a mistake when it left *big band* unlabeled and even gave it preference over the synonymous and structurally unmarked *jazz orkester. Big band* is bound to remain »a bad word« in the eyes of many standard speakers, not because these speakers were purists, but because it is "systemically incompatible". A terminological dictionary would do well to point out such deficiencies of lexemes which compete for codification. (p. 307-9)

UDK 886.3.09—1:929 Dev D.
Jože Koruza
Filozofska fakulteta v Ljubljani

DEVOVA ODA NA UDOMAČENEGA PTIČA

Devova *Pesm na enega domačega bolteka* velja v slovenski literarni zgodovini za prepesnitev nemške Denisove *Auf meinen Vogel*. Naša analiza s ponovno pozorno primerjavo obeh pesmi dokazuje, da so razvidne odvisnosti Devove od Denisove pesmi kvantitativno omejene, da je Dev povsem drugače zasnoval svojo pesem in da to lahko (posebej še za tisti čas) štejemo za njegovo delo, in sicer za eno najboljših njegovih pesmi.

Slovene literary historians have considered Anton Feliks Dev's *Pesm na enega domačega bolteka* (An Ode to a Domestic Bullfinch) to be an imitation of the German poem *Auf meinen Vogel* by Michael Denis. A careful comparison, however, demonstrates that the discernible dependances of Dev's poem upon Denis's one are limited in quantity, that Dev designed his poem in a far other manner than Denis, and that the *Pesm*... — especially if gauged as a product of its times — can be regarded as his original work, and one of his best poems at that.

V drugem zvezku pesniškega zbornika *Pisanice od lepeh umetnost* iz leta 1780, v katerem so zbrana le pesemska in dramatično besedilo Antona Feliksa Deva in ki bi ga zato mogli šteti za prvo slovensko pesniško zbirko, najdemo tudi pesemsko besedilo z naslovom *Pesm na enega domačega bolteka*.[1] Ta pesem je ostala povsem na robu ali celo zunaj pozornosti slovenske literarne zgodovine, ki se je že tako malo menila za verzifikacije Antona Feliksa Deva, to besedilo pa je imela za posnetek tuje predloge. Pesem, ki jo je France Kidrič mimogrede označil za »prvo slovensko genre-sliko«,[2] je edino Anton Slodnjak postavil v najožji izbor Devovega pesništva. V njej je videl dokaz, da je »Dev vendarle znal ubrati tudi čiste lirske strune«, in jo je zaradi te lastnosti postavil ob bok dotlej najbolj upoštevani Devovi pesmi *Občutenje tega serca nad pesmejo od Lenore* s tožbo o nepomembnosti lastnih pesniških prizadevanj: »To tožbo in naivni prepev Denisovega nagovora na edinega tovariša v celici, udomačenega kalina Boltka, je zapel v čisti lirski melodiji, ki je bila sicer preprosta in bolj diletantska kakor umetniška, vendar čustvena, odkritosrčna in izpovedujoča.«[3]

Slodnjakovo pozitivno vrednotenje te Devove pesmi se nam še bolj določno kaže iz njegovega komentarja k nji v antologiji starejšega slovenskega pesništva. Antologija je bila sicer delo Alfonza Gspana, Slodnjak jo je le dopolnil in pripravil za tisk po Gspanovi smrti. Ker pa Gspan v monograskem prikazu slovenskega razsvetljenstva te Devove pesmi ni niti omenil[4] in ker se komentar k nji ujema s citirano Slodnjakovo sodbo, smo mnenja, da gre za Slodnjakovo dopolnilo. Tu sta pomembni predvsem dve trditvi. Prva zadeva

---

[1] Pisanice od lepeh umetnost, Faksimile po tiskanem primerku in rokopisu v NUK v Ljubljani, ur. J. Koruza, Lj. 1977 (Monumenta litterarum slovenicarum 14), str. 48—51. L. Legiša, Pisanice 1779—1782, Lj. 1977 (Dela II. razr. SAZU 34), str. 100—107.

[2] F. Kidrič, Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti, Lj. 1929—1938, str. 210.

[3] A. Slodnjak, Slovensko slovstvo, ob tisočletnici Brižinskih spomenikov, Lj. 1968, str. 70, 71.

[4] A. Gspan, Razsvetljenstvo, Zgodovina slovenskega slovstva I, Lj. 1956, str. 327—440 (posebej 362, 363).

izvirnost, ki je po Slodnjakovi sodbi relativna: »Delo ni povsem izvirno, ker je naslonjeno na pesem dunajskega pesnika Mihaela Denisa (1729 do 1800) Auf meinen Vogel, 1763...«[5] Torej je Slodnjak po desetih letih s primerjavo Denisove in Devove pesmi prišel do prepričanja, da ne gre za »prepev«, marveč za »naslonitev« na tujo predlogo. Iz tako korigiranega odnosa do avtorstva pa je lahko Slodnjak zapisal drugo pomembno trditev: »Pesem je... lirična osebna izpoved.«[6] Naša naloga bo, ti dve sodbi analitično preveriti in ju dopolniti, v kolikor se bosta pokazali za utemeljeni.

Poprej pa se moramo na kratko ustaviti še ob Slodnjakovem izvirnem tolmačenju naslova pesmi. Naslovljenca ode je Dev označil z nenavadnim samostalnikom »boltek«, ki ga je v opombi pod črto pojasnil z nemškim »Gimpel«, kar pomeni ptiča pevca kalina. Literarni zgodovinarji, v kolikor so se ustavljali ob tej pesmi ali zgolj navajali njen naslov, so dobesedno tolmačili Devovo opombo; samostalnik »boltek« so razumeli kot nekdanje ime za ptičjo vrsto in so ga dosledno pisali z malo začetnico. Slodnjak pa pojmuje stvar drugače, da gre namreč za udomačenega kalina z imenom Boltek. To je razvidno že iz drugega od zgoraj citiranih Slodnjakovih stavkov. Posebej pa se to kaže v Cvetniku, kjer je v naslovu pesmi v obeh kazalih (naslov nad besedilom je tiskan v verzalkah) »boltek« kot lastno ime Devovega udomačenega kalina tiskan z veliko začetnico, v opombah pa je naslednje nedvoumno pojasnilo: »Dev naslavlja to pesem na udomačenega kalina, ki mu pravi Boltek; ime mu je izbral po krstnem imenu Boltej — Foltej iz Valentin.«[7] Slodnjakova razlaga se nam zdi ob prvem premisleku povsem sprejemljiva, posebej še, ker poznamo ime Bolta, Bolte in Bolika iz ljudskih pesmi.[8] Toda ko jo soočimo z Devovim naslovom in opombo, ne najdemo nobene opore zanjo, saj pesem opeva »enega« izmed domačih (udomačenih) »boltkov«; torej gre za občno ime, uporabljano morda le za udomačene kaline. Razen tega navaja besedo tudi Pohlin v *Tem malem besedišču treh jezikov* kot ime za ptičjo vrsto.[9] Zato pač ne moremo sprejeti Slodnjakove razlage.

Odkar je Janko Šlebinger opozoril na sorodnost Devove pesmi z mladostno Denisovo *Auf meinen Vogel* (Mojemu ptiču),[10] velja ta pesem v slovenski literarni zgodovini za prepesnitev. Nemški slavist Peter Scherber, ki je ocenjeval vpliv Mihaela Denisa na začetke slovenskega umetelnega pesnjenja, je omenil to pesem le bežno, vendar je pri tem značilno ločil »Devovo pesem« in njene »paralele« z Denisovo pesmijo.[11] To opozorilo je prezrl tudi Lino Legiša, ki je kljub temu, da je med šestdesetimi verzi Devove pesmi našel le osem takih, ki se dajo tolmačiti kot paralele z Denisovo pesmijo, ostal pri trditvi, da je Devova pesem »prosto prepesnjena po 'Denisovi«,[12] in pisal

[5] A. Gspan, Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX. stoletja, Pregledal in dopolnil A. Slodnjak, I, Lj. 1978, str. 286.

[6] Tam, str. 287.

[7] Tam, str. 286.

[8] Bolta in Meta (Stare žalostne, ur. J. Glonar, Lj. 1939, str. 53—54), Bolte in Neža Kodranova (tam, str. 54—58), Bolika (tam, str. 58—60).

[9] »Wolt, woltèk, a, m — Ein Gimpel — Aurivittis.« (Pohlin, Tu malu besediše treh jezikov, Lj. 1781, str. Rr4'.)

[10] J. Šlebinger, »Pisanice«, prvi slovenski pesniški almanah, Izvestje II. državne gimnazije v Ljubljani o š. l. 1905/06, Lj. 1906, str. 17.

[11] P. Scherber, Michael Denis und die Anfänge der neueren Literatur Sloveniens, Festschrift für Alfred Rammelmeyer, München 1975, str. 192.

[12] L. Legiša, Pisanice 1779—1782, Lj. 1977, str. 433.

o »prireditvi Denisovega žanrskega nagovora«.[13] Tu gre za značilno »kontinuiteto« slovenskega literarnega zgodovinopisja, ki se je ni povsem otresel niti samostojni mislec Slodnjak. Ker je Šlebinger kot edini starejši literarni zgodovinar, ki se je podrobneje ukvarjal s Pisanicami, dal oznako »slovenski posnetek« in jo podkrepil z dvema citiranima zgledoma vzporednosti, se je tudi drugačnim opažanjem navkljub znova in znova ponavljala v literarni zgodovini našega stoletja. Pri tem pa je ostalo nezapaženo ne le Šlebingerjevo ločevanje med Denisovo pesmijo, ki jo s citatom iz avstrijskega literarnega zgodovinarja P. Hofmann-Wellenhofa označuje za »humoristisch gemütliches Genrebild« (humoristično prisrčno žanrsko sliko), in Devovo »idilično sličico« ter njegovo opozorilo, da je umel slovenski »pesnik odstraniti skoraj vse poučne primesi« Denisove pesmi, marveč tudi poudarjanje razlik v obsegu in značaju obeh pesmi. Prezrli so tudi oznako vsebine Devove pesmi, ki je v ostrem nasprotju s citirano Hofmannovo karakteristiko Denisove pesmi kot humoristične žanrske slike s poučno tendenco in pedantičnim značajem: »Prisrčno je razmerje pesnikovo do pernatega prijatelja-pevca; delita si vse vesele trenutke od ranega jutra do večera. 'Boltek' mu napravi samoto prijetno; skupno se vzbudita in pozdravita ter solncu hvalo žvižgata; skupno bereta, pišeta, kratkočasita, njegov kalin zna celo po vojaško korakati!«[14] Ker je to nakazovanje relativne izvirnosti Devove pesmi ostalo v senci poudarjanja Denisovega vpliva, ne bo odveč, če poskušamo s ponovno primerjavo Devove in Denisove pesmi posvetiti pozornost prav temu vprašanju.

Že v metrični podobi je vidna razlika med Devovo in Denisovo pesmijo. Ne le, da so Devove kitice šestvrstične in torej znatno krajše od Denisovih osemvrstičnih, ampak so tudi deloma drugače grajene. Devova pesem ima deset kitic, ki obsegajo po šest verzov, torej obsega v celoti šestdeset verzov. Kitice so sestavljene iz dveh akatalektičnih in štirih katalektičnih osmercev trohejskega tipa. Metrična shema kitice z razporeditvijo rim je torej takšna:

x́ x x́ x x́ x x́ x A
x́ x x́ x x́ x x́ b
x́ x x́ x x́ x x́ x A
x́ x x́ x x́ x x́ b
x́ x x́ x x́ x x́ c
x x x́ x x́ x x́ c

Posebnost v kitični zgradbi sta s stilističnega gledišča zadnja dva verza, ki sta nekak povzetek in hkrati poudarek vsebine kitice. Praviloma ju uvaja apostrofa na naslovljenca pesmi, ki pa se nikoli dobesedno ne ponovi (7 variant, 3 kitice nimajo apostrofe). Drugi del pêtih verzov v kitici poudari, da delata to in ono le ptič in njegov gospodar (lirski subjekt) s a m a ; ta beseda je, naglašena na zadnjem (odprtem) zlogu, tudi nosilec rime v zadnjih dvostišjih vseh kitic, ker se pojavi na koncu pêtega verza kar v osmih kiticah. Tudi v eni od preostalih dveh kitic je v zadnjih verzih enaka rima na -a, torej imamo v celoti devet parov te rime. Ker se ob besedi samá pojavljajo le glagoli v 1. osebi dvojine v gorenjskem dialektu, ima rima tudi vseskozi oporni konzonant -m-.

[13] Tam, str. 402. Tudi v kazalu Legiševe knjige je avtorstvo pesmi označeno »po Denisu Dev« (str. 509).
[14] Kakor v op. 10.

Za primerjavo naj sledi še kitična shema Denisove pesmi:

x́ x x́ x x́ x x́ x A
x́ x x́ x x́ x x́ b
x́ x x́ x x́ x x́ x A
x́ x x́ x x́ x x́ b
x́ x x́ x x́ x x́ c
x́ x x́ x x́ x x́ x D
x́ x x́ x x́ x x́ x D
x́ x x́ x x́ x x́ c

Mera (trohejska) in dva tipa verzov (osmerec in sedmerec) so sicer pri nemškem in slovenskem pesniku enaki, enako je grajeno tudi prvo četverostišje vsake kitice, izrazito različen pa je drugi del kitične zgradbe. Drugačen je tudi njegov stilistični značaj in vsebinska funkcija. Pri Denisu sledi žanrski sliki prvega četverostišja satirična paralela (na povedni ravni) oziroma opozicija (na pomenski ravni) v drugi polovici kitice, kar je posebej poudarjeno od četrte kitice dalje z uvajanjem značajskih tipov s konvencionalnimi baročno-rokokojskimi imeni. Pri Devu pa sta zadnji vrstici vsake kitice ne le vsebinski povzetek prvega četverostišja z apostrofo na kalina, ampak tudi razpoloženjska podkrepitev motiva, razpredenega v prvih štirih verzih.

Za vsebinsko primerjavo je naprej treba predstaviti po kiticah motive Denisove pesmi:

1. Pesnik odično nagovarja udomačenega ptiča pevca, prijatelja in pričo svoje osamljenosti. Posveča mu pesem in napove, da bo opeval, kar je na njem opazil hvale vrednega v teku treh let.

2. Drugi naj opevajo ljudi, ki so vajeni hvale in zato tistemu, ki jim jo poje, kaj malo hvaležni. Pesnik je bolj srečen, saj mu, Homerju, naslovljenec hvalnice, njegov Ahil, vrača hvalo s petjem v podeseterjeni meri.

3. Po tem uvodu se začenja prava pesem, za katero lirski subjekt izbere panegirični ton s poučno namembnostjo, v katerega naj bo primerno vpletena satira.

4. Ob prvem jutranjem svitu je ptič že pokonci, s svojim petjem napolni sobo in prebudi gospodarja. Tega D o r i n d a ne zmore, kajti nežna bitja njene vrste se prebude šele opoldne.

5. Črnoglavec /kalin?/ je daleč od izumetničenosti, ki skruni nadarjenost, saj vztraja pri pesmi, katere ga je naučila narava. Tega A l c i n d o r ne zmore, ker je rojen le za svet marenj; vendar za tôpa ušesa sveta, ki ga obkroža, govori le v heksametrih.

6. Ptič rad jé le korenje, mravljinčja jajca in orehova jedrca, jedi, ki niso drage in ki jih pripravlja kuhar narava. Tega D e r m e s t e s ne zmore, ker sploh ne mara za jedi, ki nosijo nemška imena in ki ne burijo krvi.

7. Kadar ptiča osveži sončni žarek in kopel, stoji rad dolgo časa na eni nogi. Tega F l o r i n d o ne zmore, kajti njegov poklic je skakljati, kriliti, priklanjati se, gostoleti in klepetati.

8. Ptiču je ukrojena ena sama obleka, katere vsa leta ne odloži, zadovoljen z barvo, ki jo je podedoval po svojem rodu. Tega N a r c i s ne zmore, ker s prazno glavo kar naprej v novih oblekah berači za zasluge, položaj in časti.

9. Po stari modrosti ljubi ptič lastno hišo in le redkokdaj zleti iz nje, tudi če ga pesnik osvobodi. Tega Kleander ne zmore, saj si vsakdanje razkazovanje po vseh mestnih ulicah šteje za stanovsko dolžnost.

10. Kadar pesnik študira ali premišljuje, je ptič uvideven in ga po cele ure nemo opazuje. Tega ne zmore Selina, ki s svojimi klepetavimi ustmi pogosto v četrt ure desetkrat prekine modreca.

11. Ptič sledi vseskozi nagonu, katerega mu je vcepil tisti, ki poln modrosti in ljubezni bedi nad blagrom svojih stvaritev. To pa mogoče zmore njegov gospodar, ki si navadno prizadeva ravnati po pameti, pa tudi njemu je to včasih težko.

V Devovi pesmi pa je glede na kitice snov razdeljena tako:

1. Ptica pevka sladi pesniku samoto in s petjem odvrača od njega dolgočasje; sama drug drugega razveseljujeta.

2. Komaj zbeži noč in se nasmehne jutranja zarja, že začne ptič žvrgoleti in prebudi iz sna tudi pesnika; hkrati se zbudita in hkrati vstaneta.

3. Šele na pol predramljen hiti pesnik k svojemu lepemu črnoglavčku voščit dobro jutro, nakar se prisrčno poljubita.

4. Ko se dvigne sonce nad hribe, ga časti ptičev žvižg, saj on ve, da mu ono zori konopljo, s katero se hrani; zato pojeta soncu hvalo ptič in gospodar.

5. Največje kalinovo veselje je zobati hrano pesniku z ust, pesnikova največja sreča pa je tako pitati ptiča.

6. Kadar pesnik bere, hoče brati tudi kalin in mu žvrgoli; kadar pesnik piše, hoče pisati tudi kalin in mu kljuva črke; tako skupaj bereta in pišeta.

7. Če mu pesnik požuga s peresom, se kalin šopiri in krili, če ga hoče z njim prepoditi, ptič pograbi pero in ga razcefra; tako se nekrvavo bojujeta.

8. Toda njuna vojna traja le malo časa; dovolj je, da pesnik pogleda kalina in že je konec njegovemu srdu in ga mine vsa jeza; tako se sama kmalu prijazno pomirita.

9. Kadar pesnik s prsti bobna po mizi v taktu koračnice, se pridruži kalin z žvižganjem ter začne po vojaško hlačati in se obračati; tako je kalin vojak, pesnik pa njegov oficir.

10. Tudi če so pesnika zapustili vsi, ki so mu bili dragi, ne čuti nobene krivice, ker se s ptičem sama dovolj kratkočasita.

V Devovi pesmi so le tri mesta, ki jih lahko označimo za vsebinski posnetek Denisove panegirično-satirične žanrske slike, vendar ni nobeno od njih zgolj prevod. Najbližja vzporednica je med prvimi štirimi verzi druge Devove kitice in prvo polovico četrte Denisove kitice. Mnogo manjša je odvisnost prve kitice pri Devu od začetnih verzov Denisove pesmi. To sta tudi primera, ki ju je citiral Šlebinger kot zgled Devove odvisnosti od Denisa. Razen teh dveh je kot tretjo razvidno vzporednost možno šteti Devovo nazivanje kalina »lepe črnoglavček moj« v drugem verzu tretje kitice glede na Denisovo apostrofo »mein Schwarzkopf!« v prvem verzu pete kitice; vendar je kontekst, v katerem se nagovora pojavljata, v vsakem primeru drugačen.

Drugače je z motivom osamljenosti in ptičevega sodelovanja pri pesnikovem intelektualnem delu, ki ju vsebujeta obe pesmi. Prvi motiv se v obeh primerih pojavlja približno enako nevsiljivo na začetku (to vzporednost smo že omenili):

Kleiner Sänger! meine Freude!
Zeuge meiner E i n s a m k e i t !
Meiner Ohren Lust und Weide!
Dir sey dieses Lied geweiht.

Pevček sladke! Ti s a m o t o
mojo meni sladko striš,
s pejtjam tvojem vso pustoto
ti od mene odpodiš. (Razprti tisk J. K.)

Potem ga pri Denisu ne srečamo več, pri Devu pa mu je v celoti posvečena zadnja kitica:

Me je lih vse zapustilu,
kar je meni lubu blu;
se krivice meni strilu
ni nobene skuz le-tu.
Kratke čas madva sama
si zadosti delama.

Tako je dan motivu osamljenosti v Devovi pesmi poseben poudarek, ki si ga lahko razlagamo le avtobiografsko. Dev je bil takrat že močno bolan in pretežno navezan na svojo meniško celico, s tem pa mu je bilo občevanje z ljudmi močno otežkočeno; verjetno so ga bolj poredko obiskovali vse bolj redki prijatelji in znanci. Prav tako pa si lahko le avtobiografsko razložimo obdelavo drugega označenega motiva pri Denisu in Devu. Denisov ptič je med pesnikovim premišljevanjem in ustvarjanjem po ure in ure uvidevno tih (10. kitica), medtem ko Devov kalin spremlja gospodarjevo branje s petjem, pri pisanju pa ga ovira s kljuvanjem črk in lovljenjem peresa. Tudi vse tiste motive Devove pesmi, za katere pri Denisu ne najdemo vzporednic, in ti prevladujejo, si lahko razložimo le z okoliščino, da je imel Dev sam v celici udomačenega kalina in da je pesem nastala iz doživetij s tem tovarišem v samostanski samoti. Od tod očitno izvira tudi Devova neprisiljena neposrednost in celo nekatere sentimentalne intimnosti — npr. »madva sama / se le serčnu kuškama« —, ki z današnje perspektive zvene osladno.

Kljub očitni doživljajski pobudi Devove pesmi ostaja dokazan tudi Denisov vpliv nanjo, ki pa je bolj ali manj omejen na sprožitev zamisli in oporo pri oblikovanju. Razen označenih motivnih odmevov je Denisova pesem, ki jo je mogel Dev brati po 5. marcu 1765 v dunajskem tedniku Oesterreichische Patriot,[15] odločala pri Devovi metrični izbiri, dasi je kitico drugače oblikoval, in mu dala vzorec drže z apostrofo na ptiča in z izražanjem v drugi osebi. Zaradi drugačnega doživljajskega ozadja pa ima Devova pesem povsem drugačen značaj; namesto ironičnega panegirika s satiričnimi bodicami je Dev zložil predromantično odo, v kateri stopa lirski subjekt v neposredni stik z delom nepotvorjene narave, ki ga predstavlja udomačeni ptič.

Potemtakem ne moremo govoriti o Devovi »prepesnitvi« niti o »posnetku« ali »prireditvi« Denisove pesmi, marveč zgolj o pobudi, ki jo je sprožila pri Devu Denisova pesem, ko so konkretne doživljajske okoliščine dozorele v lirske motive. Zelo malo verjetno je, da bi imel Dev pred seboj besedilo Denisove pesmi, ko je zlagal svojo. Denisova pesem, ki jo je bral (slejkoprej večkrat) petnajst let poprej in ki mu je morala biti silno všeč, je ostala Devu dobro v spominu in mu pač do neke mere pomagala pri pesnjenju ode na ptiča, ki mu je delal družbo v samoti samostanske celice. Tako lahko kljub priznavanju Denisovega vpliva Devovo *Pesm na enega domačega bolteka* razlagamo in vrednotimo kot umotvor slovenskega pesnika.

[15] D./enis/, Auf einen Vogel, Der Oesterreichische Patriot I, 1764/65, zv. 2, str. 336—340.

Morda bo najprimernejše, če različnost Denisove in Devove pesmi, ki smo jo doslej le analitično dokazovali, ilustriramo še s primerom četrte kitice Denisove in četrte kitice Devove pesmi. Kitici sta si motivno sorodni (uvaja ju motiv sončnega vzhoda), vendar zgovorno kažeta tudi vse bistvene razločke med pesmima:

Bey dem ersten Morgenschimmer,
Bist du schon, mein Vogel! reg.
Deine Kehle füllt das Zimmer,
Singt mir meinen Schlummer weg.
Dieses kann Dorinde nicht.
Soll so früh der Schlaf entweichen?
Zarten Dingen ihres gleichen
Wird es erst am Mittag licht.

Koker kmalu s hribov zrase
sonce, ga tvoj žvižg časti;
ti veš, de tu tebe pase,
ke konople ti stori.
Jest in ti zatu sama
njemu hvalo žvižgama.

Denisov lirski subjekt poudarja, kako ga nagovorjeni ptič s svojim petjem prebudi ob prvem jutranjem svitu, in nato prenese misel ironično galantno na neko Dorindo, ki česa takega ne zmore, saj takšnim nežnim stvarcem je svetlo šele opoldne. Po drugi strani pa Devov lirski subjekt razume ptičevo jutranje žvižganje kot hvalospev soncu, povzročitelju rodovitnosti v naravi, in se mu pridruži. Na eni strani galantna izumetničenost, na drugi naivna preprostost in neposrednost.

Scherber je navedel tudi *Sineds sechster Klage* (šesto Sinedovo tožbo) iz leta 1772 kot drugo Denisovo pesem, v kateri najdemo paralele z obravnavano Devovo.[16] Denis je v opombi k pesmi označil, da jo je napisal ob smrti nekega ljubljenega ptiča. Toda to ni bil udomačen ptič v kletki, marveč ptica, ki se je stalno zadrževala na akaciji blizu bardovega bivališča in se je nanj privadila, ker jo je krmil in se z njo igral. Razen zunanjih okoliščin, ki to Denisovo pesem odmikajo od Devove, pa je treba upoštevati še razlike v notranji podobi. Denisu je ptičeva smrt predvsem povod za tožbo o odmiranju njegovih veselj v življenju. Najbolj pa se Sinedova šesta tožba oddaljuje tako od lastne mladostne pesmi kakor od neposredne Devove ode po nerimanih svobodnih verzih, po značilnem bardskem slogu in po elegični patetiki. Neposrednih nagovorov na mrtvega ptiča je v pesmi le malo, najmanj izumetničen je naslednji v zaključnem delu:

Nimmer kömmt mir Antwort,
Wenn ich dich mit Namen nenne,
Die sich meine Liebe schuff.
Nimmer pickst du mir, hold Geschöpf!
Süsses Brod von den Lippen.
Nimmer brütest du mir zwitschernd
In der hohlen Hand.
Nimmer trag' ich dich in den heitren Nächten
Auf dem Finger an des Mondenlicht. —[17]

Tu bi lahko našli edino kolikor toliko oprijemljivo vsebinsko vzporednost med stavkom, da ne bo ptič nikdar več pobiral sladkega kruha z bardovih ustnic, in peto kitico Devove pesmi:

[16] Kakor v op. 11.
[17] Ossians und Sineds Lieder V, Wien 1784, str. 194.

Z ust kosilce mi zobati
vse vesele tvoje je:
z njim toku tebe pitati
sama moja sladnost je.
Serček moj! tok se sama
madva sladku pitama.

Ta vzporednost pa je slej ko prej zgolj naključna. Vsekakor je preneznatna, da bi lahko govorili o vplivu Sinedove šeste tožbe na Devovo *Pesm na enega domačega bolteka.*

Naše razpravljanje smo na začetku naslonili na Slodnjakovo oznako, da Devova pesem ni »povsem izvirna«, ker se »naslanja« na Denisovo, ker je bila ta doslej najmilejša označitev Devove odvisnosti od Denisove pesmi *Auf meinen Vogel.* Naša izvajanja so pokazala, da Slodnjakovo sodbo lahko še stopnjujemo in razmerje nekoliko zasučemo. Tudi med najboljšimi slovenskimi pesmimi, ki jim dajemo vse estetsko priznanje in smo nanje ponosni, bi težko našli kakšno, ki bi jo ob primerjalni kritiki lahko označili za »povsem izvirno«; med njimi jih je dosti, v katerih bi našli več sledov tujih vzorcev, kakor smo jih mogli dokazati v primeru Devove *Pesmi na enega domačega bolteka.* Pri tem se moramo še zavedati, da je terjatev po izvirnosti prinesla šele romantična estetika in da so poprej cenili umotvore le po neposrednem vtisu, ki so ga napravili na sprejemnika ne glede na stopnjo izvirnosti. Zato lahko mirno sprejmemo drugo citirano Slodnjakovo oznako, da gre pri obravnavani pesmi za Devovo »lirično osebno izpoved«, in pesem ocenjujemo ne oziraje se na bolj ali manj nepomemben Denisov vpliv.

S takšne obrnjene perspektive, ko ne gledamo na pesem več v odnosu do sorodne Denisove pesmi, marveč jo presojamo kot relativno izviren umotvor, lahko sprejmemo tudi Legiševo kritično presojo: »Povednost besedila res ni posebno bogata, tudi sta čustvo in beseda včasih skoraj sladkobna, vendar je vmes nekaj razveseljivih ustvarjalnih drobcev... Beseda teče naravno, zato si dovoljuje s stavki verzne prestope.«[18] Devova pesem torej ni povsem v skladu z »dobrim okusom« (buon gusto, guter Geschmack), ki je bil estetska terjatev dobe v literaturi, toda še neprimerno bolj daleč je od izumetničenosti in nabuhlosti baročnega pesništva, ki sta sicer zapustili še vidne sledove v Devovem pesnikovanju. V neposrednem odnosu do narave, ki jo v pesmi zastopa udomačeni ptič, do katerega bi imel klasicistični ali rokokojski pesnik zvišeno, ironično držo, pa se kaže celo Devova literarna naprednost, saj se je takšen odnos le počasi uveljavljal v predromantičnih pesniških pojavih. V podporo tej trditvi naj za primerjavo sledita prvi in potem še zadnji kitici sedemkitične pesmi *An einen Kanarienvogel* (Kanarčku), ki jo je Christian Adolf Overbeck le leto pred Devovo pesmijo objavil v Vossovem almanahu muz:[19]

Du bist zu beneiden,
Muntres kleines Thier!
Alle deine Freuden
Schöpfest du aus dir.
In der engen Klause
Ist dir herzlich wohl,
Findest du zum Schmause
Nur dein Näpfchen voll.

Dann bist zu geschieden
Von der ganzen Welt,
Gönnst ihr Krieg und Frieden,
Wie es ihr gefällt;
Hüpfest hin und wieder,
Neidest keinen Thor,
Singest deine Lieder
Nur dir selber vor.

[18] V op. 12 n. d., str. 434.

[19] Overbeck, An einen Kanarienvogel, Poetische Blumenlese für das Jahr 1779 (Vossischer Musenalmanach), Hamburg /1778/, str. 95—97.

V nasprotju z intimno odično držo Devovega pesniškega nagovora se že v teh dveh kiticah kaže dosti bolj razumsko odtujena drža nemškega pesnika. V polni meri pa se ta odtujenost uveljavi v zadnjih dveh kiticah Overbeckove pesmi, kjer se lirski subjekt formalno sicer še bolj neposredno z dvojno apostrofo obrača na nagovorjenega ptiča, dejansko pa preide v meditacijo o svojem odnosu do sveta in v čisto racionalno primerjavo z (sicer neimenovanim) grškim filozofom Diogenom:

Lieber Vogel, höre:
Vogel auch zu sein,
Solch ein Vorschlag wäre
Mir vielleicht zu klein.
Gar zu kurzes Leben
Schenkt der Himmel euch;
Kaum der Welt gegeben
Altert ihr schon gleich.

Doch in meinem Gleise,
Wie der Mann im Fass,
Eurer freien Weise
Nachzuahmen, das
Ist ja auszuführen;
Lieber Vogel, das
Möcht' ich auch studieren,
Wie der Mann in Fass.

Po pesniški teži Devova pesem povsem zdrži primerjavo z Overbeckovo, po pristnosti doživljanja jo prekaša, predvsem pa jo prehiteva glede na razvoj pesništva v predromantični smeri.

ZUSAMMENFASSUNG

Die erste slovenische Gedichtsammlung 'Pisanice od lepeh umetnost' (1779 bis 1781) war bislang wenig bekannt und wenig erforscht. Das Dichterwerk von Anton Feliks Dev, Redakteur und Hauptmitarbeiter der Sammlung und erster slovenischer Dichter, ist noch immer nicht genügend gewürdigt. Nach Ansicht A. Slodnjaks gehört *Pesm na enega domačega bolteka*, das nach Slodnjaks Ansicht auch nicht »ganz ursprünglich« ist, da es sich an das Gedicht *Auf meinen Vogel* von Denis anlehne, zu seinen besten Gedichten. Andere Literarhistoriker, sofern sie sich überhaupt mit diesem Gedichten befassen, betonen die Abhängigkeit der Gedichte Devs von denen Denis' noch stärker, seit Janko Šlebinger auf diese Verbindung hingewiesen hat.

Unsere Abhandlung versucht durch neuerlichen sorgfältigen Vergleich diese verfestigte Behauptung zu überprüfen. Eine formal vergleichende Analyse hat bei Denis und bei Dev eine unterschiedliche Form der Strophe gezeigt, wenn auch aus gleichen Versmustern, und einen anderen inhaltlichen Strophenbau. Beim Vergleich von Inhalt und Bau der Gedichte zeigten sich nur drei einigermaßen beweisbare Parallelitäten. Noch weniger überzeugend ist die Parallelität zvischen Devs Gedicht und *Sineds sechster Klage* von Denis, auf die Peter Scherber hingewiesen hat. Bei sorgfältiger Analyse des Gedichts von Dev zeigte sich einerseits, daß es zweifellos aus eigenem Erleben das Dichters mit einem gezähmten Vogel inspiriert wurde.

Die Abhandlung kommt zu dem Schluß, daß Devs *Pesm na enega domačega bolteka* trotz des Einflusses von Denis zu Devs Werk hinzuzurechnen ist und ihm ein hoher Platz in der dichterischen Versifikation eingeräumt werden muß. Obwohl das Gedicht sich in seinem Stilausdruck nicht völlig im Einklang mit dem »guten Geschmack« befindet, der eine ästhetische Forderung jener Zeit an die Literatur war, ist es doch weit entfernt von der Künstlichekeit und der bombastischen Art der Barockdichtung, die sonst noch sichtbare Spuren übrigen Werk Devs hinterlassen hat. Im unmittelbaren Bezug zur Natur, die in Form des gezähmten Vogels auftritt, zeigt sich aber sogar die Fortschrittlichkeit Devs und seine Offenheit für frühromantische Einflüsse. Außerdem hat ein Vergleich mit einem fast gleichzeitigen verwandten Gedicht Overbecks gezeigt, daß Dev in der dichterischen Bearbeitung des Motivs der Ansprache an den (gezähmten) Vogel sich auf der Höhe der zeitgenössischen deutschen Literatur befindet.

UDK 882.09 Turgenev I. S.:883.09 Vilins'ka-Markovich M. O.
Bratko Kreft
SAZU, Ljubljana

TURGENJEV IN MARKO VOVČOK

Ob stoletnici smrti I. S. Turgenjeva in stotridesetletnici rojstva ukrajinsko-ruske pisateljice Marije Aleksandrovne Vilinske-Markovič, ki je pisala pod psevdonimom Marko Vovčok, primerja avtor z analizo in oznako njuno delo. Posebno pozornost posveča primerjavi Lovčevih zapiskov Turgenjeva in Ukrajinskih ljudskih povesti Marka Vovčoka, ki jih je po večini prevedel v ruščino Turgenjev. Po oznaki in primerjanju njunega dela pride do sklepa, da sta si sicer v marsičem sorodna, vendar je Turgenjev predvsem poetični kritični realist, Marko Vovčok pa kritični socialni realist. Razlikujeta se tudi po svojem družbeno-političnem nazoru: Turgenjev je liberalni demokrat — *postepenovec*, Marko Vovčok pa se zlasti v drugi polovici življenja pridruži revolucionarnim demokratom.

Occasioned by the 100th anniversary of the death of I. S. Turgenev and the 130th anniversary of the birth of the Ukrainian-Russian writer Marija O. Vilins'ka-Markovich (her pen name was Marko Vovchok), this article analyzes and designates the work of these two authors in a comparative way; specifically, it concentrates on Turgenev's »Sketches of a Sportsman« and Vovchok's »Ukrainian Folk Tales«, which were translated into Russian mostly by Turgenev. The comparison reveals many affinities between the two writers; however, Turgenev was above all a poetical critical realist, while Vovchok was a critical social realist. They also differed in their political views: Turgenev was a liberal democrat — *postepenovec*, Vovchok joined, in the second half of her life, the revolutionary democrats.

V mnogih biografijah Ivana Sergejeviča Turgenjeva je le bolj mimogrede ali pa sploh ni omenjeno ime Marije Oleksandrivne Vilinske — Markovič, ki je kakor francoska pisateljica utopična socialistka George Sand, s pravim imenom Aurore-Dupin, baronica Dudevent (1804—1876), pisala prav tako pod moškim psevdonimom. Po svojem literarnem delu, predvsem s svojimi Ljudskimi povestmi, se je častno in trajno zapisala v ukrajinsko književnost 19. stoletja, s svojimi v ruščini pisanimi romani in povestmi pa tudi v rusko književnost. Čeprav je moje razmišljanje predvsem posvečeno Turgenjevu in njegovim Lovčevim zapiskom in Ljudskim pripovedkam Marka Vovčoka, ki jih je Turgenjev v izboru prevedel v ruščino, je treba omeniti v letošnjem letu še neko sovpadnost s stoletnico smrti Turgenjeva. Urednica izbranih del Marka Vovčoka v treh knjigah, ki so izšle v Kijevu 1975. leta, N. E. Krutikova trdi[1] v uvodni besedi, da se je Marija Oleksandrivna Vilinska-Markovič rodila 22. (oziroma 10.) decembra leta 1833 na posestvu »Ekaterininske, Eleckogo povitu, Orlovskoj gubernii«. Ta podatek je v nasprotju s podatkom v Kratki

[1] Marko Vovčok tvori v tr'oh tomah, tom 1, povisti ta opovidanja, Kiïv 1975, tom I, str. 6. Uvod (str. 5—29) ima naslov Živaja duša. V njem označuje N. Krutikova Marka Vovčoka kot pisateljico in človeka. Naslov svojega uvoda v izbrano delo Marka Vovčoka je vzela Krutikova po njenem v ruščini pisanem romanu, ki je objavljen v III. knjigi izbr. dela. Ime Vovčok sklanjam po slovensko: Vovčok, Vovčoka itd., medtem ko je v ukrajinščini Vovčok, Vovčka, Vovčku itd. Prvič sem bral povesti Marka Vovčoka že v gimnaziji v hrvaškem prevodu: Marko Vovčok, Pučke pripoviesti. Preveo i uvodom popratio Dr. August Harambašić, Zagreb, Naklada Matice hrvatske 1899 l. Spis Turgenjev in Marko Vovčok sem bral nekoliko skrajšan 7. sept. 1983 kot plenarno predavanje na odkritju IX. mednarodnega slavističnega kongresa v Kijevu.

sovjetski literarni enciklopediji (knjiga I., str. 1000—1001), kjer piše, da je bila Vilinska-Markovič rojena sicer istega dne, vendar šele leto dni kasneje — 1834. leta. Ker pa je podatek v enciklopediji iz leta 1962, je podatek N. E. Krutikove novejši. Za nas je ob stoletnici Turgenjeva važen, ker sovpada z njo še stotridesetletnica rojstva Marka Vovčoka, ki jo je največji bard ukrajinske poezije in ukrajinskega naroda Taras Ševčenko navdušeno pozdravil ob izidu njenih Ljudskih povesti (Narodni opovidannja). Izšle so konec leta 1857 z letnico 1858 v Petrogradu in takoj zbudile upravičeno zanimanje in priznanja v literarnih krogih, tako ruskih kakor ukrajinskih. Preganjani pesnik Taras Ševčenko je Marku Vovčoku posvetil celó pesem, v kateri jo imenuje:

... Svite mij!
Moja ti zoren'ko svjataja!
Moja ti silo molodaja.
Sviti na mene, i ogrij
i oživi moe pobite
Uboge serce, neukrite,
Golodnee...
Proroče naš! Moja ti done!
Tvoeju dumi nazovu![2]

O Ljudskih povestih Marka Vovčoka je izšlo več kritik v časnikih in revijah in nič čudnega ni, da je nanje postal pozoren tudi Ivan Sergejevič Turgenjev. Avtorja Lovčevih zapiskov so morale Ljudske povesti Marka Vovčoka prevzeti in prepričati, saj v njih razgalja Marko Vovčok prav tako nemogoče fevdalno tlačanske razmere, v katerih ječi tudi ukrajinsko ljudstvo, kakor jih je za ruske razmere prikazal Turgenjev v svojih klasičnih Lovčevih zapiskih, ki so izšli v knjigi leta 1852 in zbudili pozornost kot literarno-umetniški in humanistični protest. Prvo med črticami in povestmi iz Lovčevih zapiskov Dihur in Kalinič (Hor in Kalinič) je objavil Turgenjev že leta 1847 v časopisu Sodobnik (Sovremennik). Uredništvo se ni zavedalo njene vrednosti in pomena. Za literarno ozračje, kakršno je bilo, je bilo kljub Belinskemu, ki je že oznanjal svoje nazore o naturalni šoli, še vendarle preveč tradicionalno, da bi si moglo uredništvo na prvi pogled odkriti novost in vrednost preproste realistične črtice Turgenjeva Dihur in Kalinič. Zato jo je objavilo proti koncu revije v delu, ki je nosil naslov 'Smes', kar pomeni toliko kakor Razno, torej nekaj, kar ne sodi v glavni literarni del revije. Ko pa je črtica izšla, jo je genialni Belinski takoj odkril kot literarno novost in dragocenost, kot umetniški primer v značaju in stilu, kakor si ga je zamislil v svoji teoriji o naturalni šoli. V drugem delu svoje razprave Vzgljad na russkuju literaturu 1847 goda je posvetil Turgenjevu daljši odstavek, v katerem je označil vse njegovo dotlejšnje delo, s posebno pozornostjo pa se je ustavil pri črtici Hor in Kalinič. Med drugim je zapisal:

... v njej je avtor pristopil k ljudstvu iz takšne strani, kakor še k njemu ni hodil doslej nihče... S kakšnim sočutjem in dobrodušnostjo opisuje svoje junake, kako ume pripraviti bralce, da jih zljubijo iz vse duše! Vseh povesti je bilo v »Sodobniku« pre-

[2] T. G. Ševčenko: Kobzar, Deržavne vidavnictvo hudožn'oï literaturi, Kiïv 1950, str. 364—365. V svobodnem prevodu: ... Svit moj! / Moja ti zarja sveta! / Moja ti sila mlada! / Sveti name in me ogrej / in oživi moje bitje / moje ubogo srce, razgaljeno / lačno... / Prerok naš! Moja usoda. / Tvojo misel kličem! (27. II. 1859).

teklega leta natisnjenih sedem. V njih seznanja avtor svoje bralce z raznimi stranmi provincialnega življenja ljudi raznih položajev in poklicev... Ni si mogoče ne želeti, da bi g. Turgenjev napisal še cele knjige takšnih povesti.[3]

Turgenjev je to željo Belinskega izpolnil tako, da je svoje črtice in povesti izdal v izboru v knjigi Lovčevi zapiski (Zapiski ohotnika), ki so mejnik v ruski književnosti druge polovice 19. stoletja. Res je, da je Belinski leto dni pred izidom črtice Turgenjeva Hor in Kalinič že pozdravil povest Bedne ljudi Dostojevskega kot primer nove literarne smeri, se vendarle ta smer v resnici bolj začne z Lovčevimi zapiski Turgenjeva. Bedni ljudje Dostojevskega sicer prikazujejo na takrat v ruski književnosti netradicionalen način življenje bednih ljudi v velikem mestu in o njih usodi, vendar se osrednjega problema takratne družbe, fevdalnotlačanskega sistema, komaj in le posredno in komaj vidno dotaknejo, medtem ko je stopil Turgenjev s svojimi Lovčevimi zapiski naravnost v osrčje tega nehumanega reakcionarnega družbenega sistema in ga v njih razgalil v leposlovni umetniški, realistično kritični in sintetični podobi in obliki, kakor še nihče pred njim. Gogoljeva veleumetnina Mrtve duše so apokaliptična podoba različnih značajev in tipov fevdalcev, medtem ko nastopa množje tlačanov le simbolično v kontrapunktu kot »mrtve duše«. Tako so Lovčevi zapiski leposlovno-literarni, umetniško stilni in hkrati kot socialno-protestna književnost zoper fevdalizem in tlačanstvo klasični začetek ruskega pripovednega kritičnega socialnega realizma.

Boj zoper fevdalizem se je začel že z uporom Pugačova, v literaturi pa je neznosne fevdalno-tlačanske razmere v življenju carskega ruskega imperija literarno reportažno opisal že Aleksander Nikolajevič Radiščev (1749—1820) v spisu Potovanje od Petersburga v Moskvo, zaradi katerega je bil najprej obsojen na smrt, nato pomiloščen na pregnanstvo v Sibirijo in rehabilitiran pod Aleksandrom I., zaradi svojih radikalnih predlogov za reformo pa ponovno pregnan. Končal je s samomorom. Tudi mladi Puškin je leta 1819 dal duška ogorčenju nad razmerami v tlačanskem fevdalizmu v pesmi Vas (Derevnja), v kateri se na koncu sprašuje, če bo kdaj srečen videl svoj rod, to se pravi ruski narod, osvobojen:

Bom videl kdaj svoj rod osvobojen,
ko mine suženjstvo pri nas po volji carja?
Bo v prosvetljenosti moj narod prerojen,
bo domovini vzšla svobode zlata zarja?
(1819)[4]

Res, da je leta 1861 car Aleksander II. s posebnim manifestom ukinil tlačanstvo, toda svoboda kljub temu ni bila za vse, marveč je bila predvsem svoboda za razvoj kapitalizma, s katerim pa je začel rasti tudi delavski razred. Osvoboditev ljudstva od fevdalizma in kapitalizma je izbojevala šele oktobrska revolucija 1917. leta. Proti fevdalizmu in njegovemu tlačanstvu so se zaklinjali tudi že dekabristi in se uprli v decembru 1825 ter končali premagani s petimi obešenci, med katerimi je bil tudi mladi uporniški pesnik Kondratij Fjodorovič Rylejev (1795—1825). Bili so izolirano gibanje brez neposrednega stika z milijonskimi tlačanskimi množicami ruskega naroda, ki so bile

[3] V. G. Belinskij: Izbrannye sočinenija, Ogoz Moskva 1947, str. 606—607.
[4] S. Puškin: Pesmi, DZS 1950, str. 65, prevod Mile Klopčič.

takrat še preveč fizično pasivne in psihično po sistemu omrtvičene. Da pa je celo v tem molku in vnanji pasivnosti moralo biti že nekaj grozljivega, je upodobil Puškin v koncu svoje shakespearske tragedije Boris Godunov, ko na poziv plemiča Mosalskega, ki najavlja po samomoru Marije Godunove in sina Fjodora, da je zavladal novi car Dimitrij Ivanovič, zbrana množica ljudstva molči. »Narod bezmol'stvujet,« pravi Puškin, kajti za ljudstvo se ni nič spremenilo. V ta molk je v imenu ruskega ljudstva Puškin zakril svoj protifevdalno-tlačanski dekabristovski protest in nič čudnega ni, da je morala njegova tragedija čakati več desetletij, preden je smela biti v gledališču uprizorjena in še takrat jo je cenzura okrnila. Ali ni protifevdalni intelektualni protest tudi satirična komedija Gribojedova Gorje pametnemu (Gore ot uma), Gogoljeva genialna komedija zoper carsko-fevdalno samopašno birokracijo Revizor in roman Mrtve duše posredno razkrinkavanje fevdalno-tlačanskega sistema, čeprav so v romanu v ospredju le podeželski plemiči? Tudi petraševci so kovali leta 1847—48 zaroto in upor zoper carski fevdalizem in za odpravo tlačanstva, a jih je po izdaji policija odkrila in nekatere obsodila najprej na smrt. Med sprva na smrt obsojenimi je bil tudi mladi pisatelj Fjodor Mihajlovič Dostojevski. Tudi petraševci še niso bili neposredno povezani s širokimi množicami ruskega tlačanskega ljudstva, ki tudi zaradi tega v omenjenih literarnih delih ne nastopa neposredno in samostojno.

Šele Turgenjev je v Lovčevih zapiskih vsestransko in realistično stvarno odgrnil zastor nad življenjem ruskega tlačanskega ljudstva in njegovih različnih gospodarjev. Z njimi je ustvaril živo, realistično, resnično in kritično podobo življenja, kakršno je bilo v carskem fevdalno tlačanskem sistemu. Ta pa je po svoje kljub vsej individualizaciji oseb determiniral fevdalno sistemsko tako tlačane kakor njihove gospodarje, hkrati pa jih je realistično portretno in človeško mojstrsko individualiziral, da so še danes živi umetniško in človeško, in ne zgolj kot socialno kritični časovni dokument nekdanjih razmer in ljudi. Realizem Turgenjeva v Lovčevih zapiskih je tako objektiven, da so opisi in oznake tlačanov in graščakov, dveh nasprotujočih si družbenih sil, umetniško v ravnovesju. Nikjer ne sili iz zapiskov tendenčni, pristranski protest. Ta je v njih biti sami, v dejstvu samem, kakršno je bilo življenje. Zato ga cenzura pri sprotnem objavljanju posamičnih črtic in povesti ni odkrila. Ko pa so črtice in povesti izšle 1852. leta v knjigi, je bil cenzor, ker jih je spregledal, odstavljen. Knjiga je v reakcionarnih krogih zbudila ogorčenje, v naprednih pa navdušenje. Zaradi nje sicer niso mogli zoper Turgenjeva uvesti več postopka, saj so črtice že pred knjigo bile objavljene s pristankom cenzure, zato pa so ga za en mesec zaprli zaradi članka, ki ga je napisal ob Gogoljevi smrti, po ječi pa internirali na njegovem posestvu, dokler ni dobil končno dovoljenja, da se umakne v inozemstvo.

Lovčevi zapiski s svojimi črticami in povestmi tvorijo umetniško in sociološko celoto, kljub temu, da je vsaka črtica ali povest samostojna in vrednota zase. Knjiga Lovčevi zapiski s črticami, povestmi in z vsemi nastopajočimi osebami je velika živopisna epična freska takratne družbe tlačanov in plemičev in njenega tlačanskega sistema z različnimi protislovji in nečlovečnostmi. Turgenjev je vključil v njo tudi povest Hamlet Ščigrovskega okraja (Gamlet Ščigrovskogo uezda). V njem je upodobil tako imenovanega odvečnega človeka, značilne in takrat pogotsne pojave v družbi, kjer so se mnogi, zlasti raznočinci in intelektualci iz raznih vrst družbe čutili tuji in odvečni

ljudje. Tuja jim je bila družba, tuji so bili oni njej, hkrati pa so bili le pasivni tožniki.

Posebna umetniška dragocenost v Lovčevih zapiskih so tudi stvarni, realistični in hkrati poetični opisi narave, ki niso v povestih nekaj zase, marveč so tako zraščeni v celoto, z njenimi ljudmi in s prikazanim življenjem v fevdalno tlačanski Rusiji, da brez njih ne bi bili Lovčevi zapiski to, kar so: velika umetnina kritičnega realizma in hkrati posredni, oster, s humanizmom prežet protest zoper fevdalni sistem s tlačanstvom, ki je zatiral večino ruskega naroda in zaviral tudi kulturni razvoj. Pesniški epilog Lovčevih zapiskov — Gozd in stepa je poveličevanje in globoko doživetje narave — predhodnik njegovih — Pesmi v prozi na koncu življenjske in pisateljske poti.

Ko so konec leta 1857 z letnico 1858 izšla Naródni opovidánnja Marka Vovčoka, izvirna ukrajinska varianta podobe fevdalno-tlačanskega sistema, so morale navdušiti tudi Turgenjeva, sicer ne bi brž prevedel v ruščino enajst povesti iz njih in jih objavil že leta 1859 v posebni knjigi z naslovom Ukrajinske ljudske povesti (Ukrainskie narodnye rasskazy Marka Vovčka). To dejanje avtorja Lovčevih zapiskov je véliko priznanje umetniške, ukrajinsko-nacionalne in ljudske vrednosti Naródnih opovidanj Marka Vovčoka. Vsem, ne le Turgenjevu, so odkrile, da so fevdalno tlačanske razmere v Ukrajini prav tako nečloveške, kakor jih je za rusko področje sam opisal v Lovčevih zapiskih. V nje je posredno zajet isti protifevdalno-tlačanski protest, hkrati pa Marko Vovčok prav tako prikazuje na svoj bolj ali manj čustven način žive značaje iz vrst graščakov in ljudstva, zlasti ženske. Pri tem pa je važno še nekaj: svoje prevode povesti Marka Vovčoka v ruščino je objavil Turgenjev pod naslovom Ukrainskie narodnye rasskazy in ne samo Narodnye rasskazy Marka Vovčka, kakor bi se glasil ruski prevod naslova originala. S tem, da je dal demokrat Turgenjev knjigi prevodov naslov *Ukrainskie* narodnye rasskazy je priznal samobitnost ukrajinskega jezika in naroda, kar je bilo v nasprotju s carsko-imperialistično politiko, ki je trdila, da je ukrajinščina le narečje ruskega jezika in da ukrajinsko ljudstvo ni samostojen narod. Zato ni bil prevod Turgenjeva samo ponovni protest zoper fevdalizem in tlačanstvo, marveč tudi protest zoper carsko imperialistično nacionalno politiko. O njej je pisal še leta 1890 Friedrich Engels v svoji razpravi Zunanja politika ruskega carizma (Die auswärtige Politik des russischen Zarentums). Engels se v svoji razpravi, v kateri se dotakne tudi ukrajinščine, sklicuje na takrat največjega in mednarodno priznanega slovenskega slavista Franja Miklošiča, ki je vodil več desetletij slavistiko na dunajski univerzi in dokazal kot jezikoslovec, da tako imenovani Malorusi ne govore narečja ruskega jezika, marveč poseben jezik.[5] S svojim prevodom ukrajinskih ljudskih povesti Marka Vovčoka je za to dejstvo manifestiral tudi Turgenjev, ko je dal svojemu prevodu naslov Ukrajinske ljudske povesti ter se priključil tudi s tem naprednim, demokratičnim duhovom tistega časa. Po spominu na Ševčenka, ki ga je napisal Tur-

[5] »Odslej se je zaradi višje civilizacije Poljakov belorusko in malorusko plemstvo močno poloniziralo. Poleg tega so bili pod jezuitsko oblastjo na Poljskem v 16. stoletju grško-katoliški Rusi prisiljeni združiti se z rimsko cerkvijo. To je bila velikoruskim carjem dobrodošla pretveza, da so razglasili nekdaj litovsko ozemlje za nacionalno rusko deželo, ki pa jo zatirajo Poljaki, čeprav vsaj Malorusi, kakor pravi največji živeči slavist Miklošič, ne govore zgolj rusko narečje, ampak poseben jezik...« (Karl Marx—Friedrich Engels: Izbrano delo, V. zv., str. 535, Cankarjeva založba v Ljubljani, 1975).

genjev v pismu iz Bougivala 31. oktobra 1875, smemo sklepati, da ga je moral na Marka Vovčoka in njegove Ljudske povesti opozoriti sam Ševčenko. Ko ga je Turgenjev vprašal: »... katerega pisatelja moram brati, da bi se hitreje naučil maloruski jezik,« mu je Ševčenko živo odgovoril: »Marka Vovčoka! On edini obvlada našo besedo.«[6]

V istem pismu pravi o Marku Vovčoku, s katero je prišel na sestanek s Ševčenkom:

... Prišel sem v akademijo skupaj z Marijo Aleksandrovno Markovič (Marko Vovčok), ki se je malo pred tem tudi preselila v našo severno prestolnico in bila okras in središče nevelike skupine Malorusov, ki so se tedaj zbirali v Peterburgu in se navduševali za njena dela: pozdravljali so v njih — kakor tudi v stihih Ševčenka — literarni prerod svoje domovine.[7]

V istem pismu pravi Turgenjev, kako je Ševčenko visoko cenil njen talent.

Po Ševčenkovih poezijah so ljudske povesti Marka Vovčoka poleg svoje protifevdalnosti in protitlačanstvu prva pomembnejša umetniška in nacionalna manifestacija pripovednega ukrajinskega literarnega jezika. Da navdušenje Turgenjeva za ljudske povesti Marka Vovčoka ni bilo le nekaj trenutnega, dokazuje tudi dejstvo, da je za njimi še prevedel in objavil njeno daljšo povest Institutka, v kateri prikazuje Marko Vovčok primer nasilnega ženskega plemiškega samodura. Biografi Turgenjeva poročajo, da je že mladi Turgenjev tudi doma lahko spoznaval samopašnost, ki jo je omogočal graščakom fevdalno tlačanski sistem, saj je bila njegova mati kot vdova despotska in samovoljna gospodarica svojih tlačanov. Toda to ni bila izjema, saj je drugod mogel opaziti še hujše stvari. Sam pripoveduje:

To življenje, to okolje in posebno ta graščinska srenja, tlačanska ... ni predstavljala nič takega, kar bi me moglo privlačevati. Nasprotno, skoraj vse, kar sem videl okrog sebe, je zbujalo v meni čustvo nemira, ogorčenja in končno odpor.

Nadalje pravi med drugim, da je imel njegov glavni sovražnik

jasno podobo in nosil znano ime: ta sovražnik je bilo — tlačansko pravo. Pod tem imenom sem zbral in usredinil vse, zoper kar sem se odločil biti do konca — zoper kar sem se zaklel, da se ne bom nikoli pomiril ... To je bila moja hanibalska prisega.[8]

Te prisege Turgenjev ni izpolnil le s svojimi Lovčevimi zapiski, marveč tudi s prevodom ukrajinskih ljudskih pripovedk Marka Vovčoka in njene povesti Institutka. Svojemu prevodu njenih ljudskih poyesti je napisal kratek uvod, v katerem pravi:

Malorusko beroče občinstvo se je že davno seznanilo z Ljudskimi povestmi Marka Vovčoka. Postale so drage, domače vsem njegovim rojakom. Čutila se je potreba prav tako za velikorusko občinstvo, ki se ni moglo zadovoljiti s pojavljenim prevodom, ki so nosili jasen odtis maloruskega jezika. Odločil sem se zadovoljiti to potrebo in pisec te vrstice sem si nadel nalogo ohraniti v svojem prevodu čistočo in pravilnost ruskega

[6] I. S. Turgenev: Sobranie sočinenij, tom dvenadctyj, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1979, str. 326.

[7] Prav tam, str. 324, 325, 326.

[8] Cit. po: Istorija russkoj literaturi, tom II, str. 678, Akademija nauk SSSR, Moskva—Leningrad 1963.

jezika in hkrati po možnosti ohraniti posebno naivno lepoto in poetično gracijo, ki je v Ljudskih povestih. Kolikor se mi je to posrečilo — zlasti njen drugi, težji del, naj presodi blagohotni bralec.[9]

S tem je Turgenjev sam opozoril, da povesti ni prevajal mehanično, marveč jim je dal ustrezno obliko in zven svojega ruskega jezika.

Marko Vovčok-Marija Aleksandrova Vilinska je bila potomka maloposestniške plemiške družine, ki se je leta 1851 poročila z znanim ukrajinskim etnografom Afanasijem Vasiljevičem Markóvičem (1822—1867). Ker je sodeloval v ukrajinskem Cirilo-Metodijskem bratstvu, ga je cesarska oblast poslala v pregnanstvo v Orel, kjer se je spoznal in oženil z Vilinsko in se z njo preselil v Ukrajino. Tako je postala Marko Vovčok ukrajinsko-ruska pisateljica. V ruščini je objavila tudi nekaj daljših povesti in romanov. Med njimi izstopata zlasti roman Živaja duša (1868) in protiklerikalni roman Cerkovnikovi zapiski (Zapiski pričetnika). Najprej je izšel z nekaj cenzurnimi črtami v Domovinskih zapiskih (Otečestvennye zapiski) v letih 1869—1870. Kritik in literarni teoretik kritičnega socialnega realizma Nikolaj Aleksandrovič Dobroljubov (1836—1861) je ob Povestih iz ruskega ljudskega življenja priznal Marku Vovčoku »visoko umetnost njenih stvari in njihovo socialno-javno zvočnost«, ki dokazujejo, da je Marko Vovčok »eden izmed prvih borcev v literaturi proti tlačanstvu«. Tako je postavil Dobroljubov Marka Vovčoka v boju zoper tlačanstvo v isto vrsto z avtorjem Lovčevih zapiskov, ki pa ji je že pred tem isto priznal, ko je prevedel vrsto njenih ukrajinskih ljudskih povesti v ruščino.

Čeprav so njegovi Lovčevi zapiski velik kritično realistični literarno-umetniški in protitlačanski socialno-protestni mejnik v ruski književnosti, pomeni njegovih šest romanov tudi pomemben sociološki profil dobe in vladajoče družbe. V romanu Rudin (1856) je Turgenjev rahlo orisal mladega, nemirnega Bakunina. V romanu Plemiško gnezdo (Dvorjanskoe gnezdo 1859) izstopa zlasti lik Lize Kalitine, ki jo je Dostojevski v svojem govoru o Puškinu l. 1880 postavil kot plemenit lik ruske žene ob Tatjano v Puškinovem Jevgeniju Onjeginu. Leta 1860 je izšel tretji roman Turgenjeva Pred jutrom (Nakanune). Po izjavi Turgenjeva samega, je bila v bistvo tega romana »... položena misel o nujnosti zavestno-junaških natur ... zato, da bi se stvar premaknila naprej ...«[10]

V središču romana je junakinja Jelena Steklova — novi človek v ruski družbi. Roman sta navdušeno pozdravila Černiševski in Hercen. Dobroljubov, ki je bil sicer usmerjen v ideje demokratične revolucionarnosti, je zapisal, da je Turgenjev znal ujeti tisto, kar je bilo novega, napetega v takratnem ozračju. Leta 1862 je sledil roman Očetje in sinovi, ki je predvsem zaradi glavnega junaka zdravnika Bazarova vzbudil veliko kritike na levi in desni.

---

[9] I. S. Turgenev: Sobranie sočinenij, tom dvenadcatyj, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1979, str. 192: Predislovie k perevodu Ukrainskih narodnih rasskazov Marka Vovčka.

[10] Cit. po: N. V. Kolokol'cev, V. V. Litvinov: Russkaja literatura, Gos. učebno-pedagogičeskoe izdatel'stvo, Moskva, 1946, str. 238. Prim. še J. M. Lotman: Naturalnaja škola i proza načala 1850—gg. V: Istorija russkoj literatury, Nauka Leningrad, tom vtoroj, 1981, str. 580—633, in od istega avtorja v III. delu I. S. Turgenev, str. 120—159. Tretji del te zgodovine ruske literature je s podnaslovom »Razcvet realizma« izšel v Leningradu l. 1982.

Zdravnik Bazarov je privrženec fiziološko mehaničnega materializma nemškega filozofa Ludwiga Büchnerja in njegove knjige Kraft und Stoff. Turgenjev je označil Bazarova za nihilista, kar je zbudilo ogorčenje na levici. Najboljšo oceno sta napisala Hercen in sam glasnik takratne mlade generacije Pisarev.

V komentarju in zagovoru romana Očetje in sinovi, ki ga je napisal Turgenjev v Baden-Badnu v letih 1868—69, pravi med drugim:

... verjetno se bodo čudili mnogi iz mojih bralcev, če povem, da z izjemo pogledov na umetnost delim skoraj vse njegove nazore... Potreben je stalen stik s središčem, ki si se ga odločil opisati, potrebna je resničnost, neizprosna resničnost v odnosu do lastnega prepričanja, potrebna svoboda, popolna svoboda pogledov in nazorov, — in končno je potrebna izobraženost, potrebna vednost! ... Učenje — ni samo luč — po ljudskem pregovoru — je tudi svoboda. Nič tako ne osvobaja človeka kakor vednost — in nikjer ni svoboda tako potrebna, kakor v umetnosti, poeziji... Puškin je to globoko čutil: ni zaman dejal v svojem nesmrtnem sonetu, v tistem sonetu, ki bi se ga moral naučiti na pamet začenjajoči pisatelj in si ga zapomniti kot zapoved: »... svobodno hôdi pot, ki kaže jo navdih«.[11]

Kritika romana Očetje in sinovi z leve in desne je Turgenjeva najprej tako zadela, da je sklenil, da ne bo več pisal, vendar se tega sklepa ni mogel držati: preveč je bilo pisatelja in človeka v njem, ki se je moral še dalje po svoje odzivati vprašanjem časa, razmer in ljudi. To je dokazal tudi njegov naslednji roman s simboličnim naslovom Dim (Dym), ki je izšel leta 1867. Roman izstopa iz serije njegovih romanov po svoji satiričnosti, s katero prikazuje življenje in ljudi iz visoke ruske družbe, zlasti generalov, ki se je prišla v Baden-Baden kratkočasit in zapravljat denar. Njeno nasprotje je Litvinov, ki se po študiju tehnike v tujini vrača v domovino ter se po raznih peripetijah z Irino na koncu spet pobota z bivško zaročenko Tatjano. V domovino se vrača kot skeptik, saj se mu zdi, da je vse življenje le dim. Rezoner romana Potugin — raznočinec — zahodnjak kritizira vse na zahodu in doma, medtem ko govore nekdanji narodniški revolucionarji Gubarev, Suhačnikov in Vorošilov le besede. Nič čudnega ni, da so roman odklanjali zahodnjaki in slavjanofili, vendar je literarna slava Turgenjeva kljub tem nasprotjem rastla doma in na zahodu, kjer je poleg svojega dela bil Turgenjev propagator in ambasador ruske književnosti. V Franciji se je zlasti sprijateljil z avtorjem romana Madame Bovary Gustavom Flaubertom, prijateljske zveze pa je imel poleg George Sandove z Zolajem, Edmondom Goncourtom, Daudetom in pozneje z mladim Maupassantom. Turgenjev se je imel za odločnega zahodnjaka, toda kljub temu, da je velik del življenja res preživel na zahodu, k čemur je pripomogla v precejšnji meri tudi njegova donkihotska ljubezen do poročene francoske operne pevke Viardot, je ostal skoz in skoz Rus — bolje rečeno Rus in hkrati svetovljan, ki je s svojim delom že za življenja prodrl v zahodnoevropsko književnost in s tem v svetovno.

V zadnjem romanu Novina, ki je izšel leta 1876, se je znova in še bolj kot doslej lotil domačih družbenih in političnih vprašanj, predvsem pa gibanja naródnikov, ki jim je stal na čelu Aleksander Hercen (1812—70). Lovčevi zapiski Turgenjeva so bili tako rekoč nekakšen evangelij narodnikov, ki so videli v ruskih kmečkih množicah glavno revolucionarno silo. Zato so

[11] I. S. Turgenev: Stat'i i vospominanija, Sovremennik, Moskva 1981, str. 223, 227.

tudi oznanjali tako imenovano hojo med ljudstvo, ki pa ni imela zaželenega uspeha. Kljub prijateljstvu s Hercenom Turgenjev ni veroval v uspešnost tega gibanja. Bil je tudi nasprotnik revolucije od spodaj. Tako je bil tipičen »postepenovec« in skeptik. Z vsemi temi vprašanji se prav po turgenjevsko ukvarja zadnji njegov roman Novina (Nov). Izobraženec preprostega rodu Solomin bolj veruje v praktično delo kot v romantične narodniške akcije, čeprav je čutiti po nekaterih drugih osebah, da ima Turgenjev simpatije za tiste narodnike, ki resno verujejo v svoje delo, saj je nekoč celo denarno prispeval za izhajanje Hercenovega Zvona (Kolokola). Marianna, ki se je pridružila narodniški skupini, se po ponesrečeni ljubezni s hamletovskim Neždanovom, ki konča s samomorom, odloči za realističnega Solomina, s katerim nekje v Permi ustanovita tovarno po cehovskih načelih. S tem je Turgenjev nakazal, da bo po odpravi tlačanstva predvsem napredoval kapitalizem, ki bo na svoj način tudi razkrajal fevdalizem, kar je pozneje klasično in pesniško prikazal Anton Pavlovič Čehov v svoji drami Črešnjev vrt.

Čeprav je vsak izmed šestih romanov Turgenjeva umetniško v sebi zaključen, moramo danes gledati v njih tudi kot celoto: kot umetniško dovršenost in živo podobo ruske družbe od štiridesetih do konca šestdesetih let, kot umetniško in socialno moralno časovno kroniko določenega obdobja takratne družbe in ljudi in kot umetniško izpoved postepenovca-humanista Turgenjeva, ki ima v veliki trojici Tolstoj, Dostojevski in Turgenjev na svoj način podoben položaj, kakor ga ima med Leonardom da Vincijem in Michelangelom Rafael Santi. V poetičnosti njegovega jezika in stila zvenijo ponekod lirični zvoki kakor v liričnih odstavkih muzikalnih del Čajkovskega. V govoru — eseju Hamlet in don Kihot je prišel Turgenjev do spoznanja, da se človekov značaj nagiblje pri nekaterih k Hamletu, pri drugih pa k don Kihotu. V Turgenjevem humanizmu pa sta združena oba v izvirni turgenjevski simbiozi.

S prevodom Institutke niso osebni stiki Turgenjeva z Markom Vovčokom prenehali, saj sta se občasno srečala tudi v Franciji, ker je Marko Vovčok prebila na zahodu skoraj sedem let (1859—67), od tega največ v Franciji, kjer je navezala različne stike in nadaljevala s študijem svetovne književnosti ter se seznanila z nekaterimi francoskimi pisatelji. V Londonu je obiskala Hercena, ki je njeno delo zelo cenil. V letih 1866—71 je v Časopisu za vzgojo in razvedrilo (Magasin d'éducation et récréation) objavila nekaj pravljic in povesti, ki jih je sama napisala v francoščini. Skupaj s Pisarevom je prevedla v ruščino Brehmovo knjigo Življenje živali in Izvor človeka Charlesa Darwina. Prevedla je v ruščino petnajst romanov Julesa Verna, nekaj Andersenovih pravljic, več del iz klasične poljske književnosti (npr. D. Prusa). Sama je napisala med drugim tudi romane Živa duša (Živaja duša, 1868), v katerem je nakazala v Maši in Zagajnovu dva lika nove demokratično-revolucionarne generacije. Tesno povezan s tem romanom je roman V goščavi (V gluši, 1875), v katerem razgalja hinavščino in frazerski liberalizem graščakov. Roman Cerkovnikovi zapiski (Zapiski pričetnika, 1869—70) je ostra protiklerikalna satira. Značilna je razlika stila njenih romanov, ki je ponekod bližji stilu kritičnega realizma, medtem ko je Turgenjev poetični kritični realist, po svojih političnih nazorih pa je Marko Vovčok naprednejša pred »postepenovcem« Turgenjevom, saj se je Marko Vovčok v drugi polovici življenja zbližala z revolucionarnimi demokrati. Zato je z razumevanjem sprejela

tudi revolucijo 1905. Po dvajsetletnem presledku je napisala v ukrajinščini še nekaj pravljic. S svojim delom se je dovolj častno zapisala tudi v rusko, še posebej pa v ukrajinsko književnost, katere klasik je. Černiševski se je tako navduševal zanjo, da je v nekem pismu leta 1889 celo nekritično panegerično zapisal, da je bila najnadarjenejša med vsemi beletristi pogogoljevske dobe.[12] Ivan Franko pa je ob pravljici Vragova dogodivščina (Čortovaja prigoda), ki jo je sama prevedla tudi v ruščino, med drugim zapisal:

To delo, napisano v lepem jeziku, čeprav ne tako zelo blesteče kakor nekdanje povesti, vendar je v njem duh prave ukrajinske šole in tvori povsem skladen zaključek njenega ukrajinskega pisanja.[13]

Turgenjev je na koncu svoje delo okronal s poetičnimi Pesmimi v prozi, ki ne sodijo le med dragulje te vrste poezije v ruski literaturi, marveč v svetovni književnosti, saj po svoji umetniški vrednosti, vsekakor pa tudi po svoji toplini in človečnosti presegajo tudi Pesmi v prozi Charlesa Baudelaira. Turgenjev je prvi ruski pisatelj, čigar delo je močno odmevalo in vplivalo tudi v tujini. Turgenjev je pesniški mojster ruskega jezika, ki mu je bil eden izmed glavnih umetniških smotrov in njegova glavna literarna in narodna ljubezen, ki jo je poetično izpovedal v pesmi v prozi Ruski jezik. Turgenjev v Lovčevih zapiskih in Marko Vovčok v Ljudskih pripovedkah in Povestih iz ruskega ljudskega življenja sta ustvarila celo galerijo živih in sugestivno upodobljenih značajev in tipov predvsem iz ljudskega, kmečko tlačanskega sveta, prav tako pa vrsto podob njihovih gospodarjev graščakov. Naj jih omenim le nekaj: pri Turgenjevu umni Hor in sanjač Kalinič (Hor in Kalinič), iskalec resnice in ljubitelj narave Kasjan (Kas'jan v Krušivoj meči), pevca Jakov, z vzdevkom Turek, ker je sin turške ujetnice, in potepuški Jevgraf Ivanov, ki mu pravijo Zijalo (Pevcy), lovec in ribič Jermolaj (Ermolaj i mel'ničiha), mlinarica Arina in graščak Zverkov z ženo, človek brez preteklosti Stepuška, osvobojeni grofovski sluga Mihajlo Saveljev, lahkomiselni in zapravljivi grof Pjotr Iljič in vrtnar z ženo Aksinjo v povesti Malinova voda (Malinovaja voda), svobodnjak Ovsjanikov v istoimenski črtici, človek starih šeg, a precej svobodnega duha, ki pa bere le duhovne knjige, bivši bobnar Napoleonove vojske Monsieur Lejeune, ki ga hočejo kmetje utopiti, a ga reši graščak in vzame k sebi, da uči otroke francoščino in klavir, čeprav ga ne zna igrati, a se pri drugem graščaku, ki mu da svojo rejenko za ženo, povzpne do plemiča in postane Franc Ivanič. Nadalje Sofron v povesti Burmister po ljudskem mnenju »zver, pes in lopov«, po mnenju svojega gospodarja Penočkina pa »fant in pol in državni človek«, ki mu hlapčevsko služi in je pravi bič za grofove tlačane. Nič boljši kakor ta ni logar Foma Kumič, ki so mu zato tlačani obesili vzdevek »volkodlak« v črtici Volk (Birjuk). Med graščaki izstopa izgubljeni in iztirjeni Karatajev, ki je zapustil graščino na kmetih in živi zdaj tja v tri dni v Moskvi, tako rekoč odvečen človek med graščaki, ki se sicer upira družbi, hkrati pa je njena žrtev. Najpretresljivejša je zgodba o bridki usodi ženske tlačanke Lukerije, ki vse svoje muke in bridkosti prenaša s svetniško potrpežljivostjo. Zato ima upravičeno simboličen naslov Živa relikvija (Živye mošči), ki pa ga v prvi izdaji nima (bržkone zaradi cenzure).

[12] Cit. po D. Tamarčenko: Marko Vovčok, str. 42.

[13] Prav tam, str. 43.

Če zdaj po teh fragmentarno izbranih osebah iz »Lovčevih zapiskov« Turgenjeva preidemo k ljudskim povestim Marka Vovčoka, lahko k bridki usodi Lukerije priključimo usodo matere-tlačanke Olesje v povesti Kozakinja (Kozačka) Marka Vovčoka. Kakor je živela v joku, tako je v joku umrla. A gospa je bila taka, da je ni hotela ne pokopati ne dati peti zadušnico. Dvorski ljudje so jo sami pokopali in peli nesrečnici zadušnico. V kratki zgodbi Tašča (Svekruha) je žalostno življenje vdove Orlihe, njenega sina in njegove samozavestne žene Hume, ki se noče pokoravati tašči, kakor bi se po starih, patriarhalnih navadah morala, vsebinsko tako strnjena in pripovedovana tako preprosto, da bi jo lahko imenovali balado v prozi. Prav tako ljudsko baladna je črtica Odarka, povest o nesrečni tlačanski hčeri, ki mora po gospodarjevi zapovedi stran iz rodne hiše, po kateri hrepeni, in od žalosti umre. Ljudsko baladna črtica Harpina (Garpina), ki pripoveduje o mladi tlačanki materi, ki jo graščak tira zmeraj na delo, ko bi morala biti pri svojem detetu. Dete umre in mati je od žalosti ob pamet. Črtica Odkup (Vikup) je vsaj na zunaj veselejša, čeprav se mora mladi Jakov drago odkupiti gospodarju, da se kot svobodnjak oženi z Marto, vendar živijo odtlej srečno. Povest Pokvarjenka (Ledaščica), kakor imenuje graščakinja nemirno tlačansko hči Nastjo, ki ne more prenesti jarma tlačanstva in hrepeni po svobodi, podrobneje kot druge povesti oriše življenje na graščini. Nastja, v veri, da bo osvobojena, začne od brezupja in žalosti piti in ko je končno osvobojena, jo je alkohol že uničil: izgubila je pamet in umrla v blodnjah. V svojih mukah ni bila tako potrpežljiva, kakor je Lukerja pri Turgenjevu. Ugonobilo jo je hrepenenje po svobodi, ker ni mogla prenašati tlačanstva in suženjske odvisnosti. Tudi ti primeri dokazujejo, da Marko Vovčok predvsem opisuje usodo tlačanskih žena in deklet. V tem je snovni razloček z Lovčevimi zapiski. Najdaljša povest Marka Vovčoka je Sestra (Sestra). V njej ni z dokaj širokim čopičem prikazana le podoba kmečke rodbine in hčerke, ki mora zaradi gospodovalne snahe po svetu, marveč tudi že okolje trgovcev, kupcev, ki niso manj izkoriščevalski kakor graščaki. Moški svet opisuje Marko Vovčok v povestih Čumak, Oče Andrej (Otec Andrij), Maksim Grimač in Danilo Gurč. Iz poznejših povesti Marka Vovčoka izstopa predvsem že omenjena Institutka, ki sodi med njene najboljše povesti. Omeniti je treba, da so pripovednice v ciklu Povesti iz ruskega ljudskega življenja predvsem ženske osebe same, o čemer pričajo že naslovi: Nadežda, Maša, Katarina, Saša, Trgovčeva hči (Kupečeskaja dočka) in Igrušečka. Tako je Marko Vovčok z vrsto ženskih značajev snovno razširila podobo kmečkega, graščinskega in delno tudi kupčevskega sveta ter tako razširila in povečala galerijo podob Lovčevih zapiskov Turgenjeva. V tem je vsekakor tudi pomembnost in odlika njenega literarnega dela. Vsekakor je Marko Vovčok tudi v svetovnem merilu umetniško večja pisateljica, kakor je George Sand, čeprav ni v svetu tako znana.

Turgenjev in Marko Vovčok sta vsak po svoje izpolnila poslanstvo, ki ga od pisatelja terja progresivna umetnost in humanizem. Vsak na svoj način sta po vrednosti, individualni sposobnosti in pomembnosti svojega dela klasika druge polovice 19. stoletja: Turgenjev ruske književnosti, Marko Vovčok pa s svojimi ukrajinskimi deli klasik pripovedne ukrajinske književnosti, vzgledni literarno-umetniški oblikovalec pripovedne ukrajinščine druge polovice 19. stoletja. V svojih ukrajinskih povestih je prisluhnila s tenkim sluhom

ljudski ukrajinščini, da zazvenijo v podtonu jezika njenih ukrajinskih ljudskih povesti večkrat tudi njeni ljudski, narodopisni zvoki in duh ljudske pripovednosti.

РЕЗЮМЕ

К столетию со дня смерти И. С. Тургенева и статридцатилетию со дня рождения украинско-русской писательницы Марии Александровны Вилинской-Маркович, писавшей под псевдонимом Марко Вовчок, автор сравнивает их, анализируя и характеризуя их творчество. Особое внимание уделяется в статье сравнению Записок охотника Тургенева и Украинских народных рассказов Марко Вовчока, большей частью переведенных на русский язык Тургеневым. После обзора и сравнения их творчества автор приходит к заключению, что они, правда, кое в чем схожи, однако Тургенев — прежде всего поэтический критичный реалист, а Марко Вовчок критичный социальный реалист. Они различаются также своим общественно-политическим воззрением: Тургенев являлся либеральным демократом-постепеновцем, между тем как Марко Вовчок особенно во второй половине своей жизни присоединяется революционным демократам.

UDK 886.3-6 Župančič O.: 929 Aškerc A.
Joža Mahnič
Ljubljana

ŽUPANČIČEVO RAZMERJE DO AŠKERCA

Župančičevo literarno in človeško razmerje do Aškerca je bilo sestavni del spopada med dvema rodovoma: mlajšim modernim oziroma novoromantičnim in starejšim realističnim. Ta spopad je razviden iz tedanje korespondence in leposlovja ter doseže svoj burni vrh v letih 1906 do 1909 v Župančičevih vsebinsko ostrih in izrazno dognanih satirah in epigramih. Navzkrižje med pesnikoma je razvidno tudi v tem, da Župančič vedno bolj obrača hrbet liberalnemu Ljubljanskemu zvonu in se nato oklene socialističnih Naših zapiskov.

Župančič's literary and human relationship with Aškerc was part and parcel of the clash between two generations: the modern and neoromantic one and the older realistic one. The clash is observable in the correspondence and literature of the time; it reached its agitated climax in the years 1906—1909 in Župančič's acid, formally perfected satires and epigrams. The antagonism between the two poets is also reflected in the fact that Župančič started to turn away from the liberal *Ljubljanski zvon* and finally attached himself to the socialist *Naši zapiski.*

I

Proti koncu gimnazije, ko je bil član dijaške literarne Zadruge, in v prvih dunajskih letih, preden se je seznanil z modernimi smermi, se je Župančič kot pesnik med drugim zgledoval pri Aškercu. Tako je pod vplivom avtorja Balad in romanc (1890) ter Lirskih in epskih poezij (1896) zasnoval in v letih 1895 do 1898 v revijah Dom in svet ter Ljubljanski zvon pod psevdonimoma Gojko in Aleksij Nikolajev objavil — dve, prvo in tretjo pa zatem sprejel tudi v Čašo opojnosti (1899) — pesmi *Pripovedka o bedastem carju, Zviti Hafis, Essehrin kip* in *Izmail.*[1] Vse so neosebno pripovedne, postavljene v barviti Orient, vsebujejo ironičen ton in bičajo duševno omejenost, socialno samopašnost in zlasti hinavsko moralo. To so prvi, pozitivni stiki mladega Župančiča z več kot dvajset let starejšim Aškercem. Za ta zgodnji čas svojega pesniškega razvoja je Župančič ob koncu 1910. leta izjavil Izidorju Cankarju:[2] »Potem sem prebiral naše poete — Prešerna, Gregorčiča, Aškerca — in klasike na gimnaziji.« Na iste pobude pri mladem rodu je pokazal kasneje, ob svoji 70-letnici takole:[3] »Vsi smo se z ljubeznijo poglabljali v vso domačo poezijo od Prešerna preko Gregorčiča in Aškerca, ki je bil takrat nekakšen naš starina.«

Tudi mesta iz Župančičevih pisem iz konca tega časa govoré za to, da je bilo njegovo razmerje do Aškerca tedaj dovolj spoštljivo. Dne 22. avgusta 1897 Cankarju iz Ljubljane na Vrhniko mimogrede sporoča, da bo Aškerc

---

Prvo pobudo za to razpravo je avtorju dala 70-letnica Aškerčeve smrti (umrl je 10. junija 1912), ki je lansko leto šla precej neopazno mimo slovenske javnosti.

Poleg monografije Marje Boršnik »Aškerc. Življenje in delo«, Modra ptica 1939, sem za razpravo uporabljal tudi Slodnjaka, predvsem njegovo analitično obdelavo Aškerca v Zgodovini slovenskega slovstva IV (Nova struja in nadaljnje oblike realizma in naturalizma), Slovenska matica 1963.

[1] Oton Župančič, Zbrano delo I, str. 94, 96, 242, 244.

[2] Obiski, Nova založba 1920, str. 172.

[3] Ljudska pravica 1948, 22. januarja; ZD VII, 279.

v Ljubljanskem zvonu začel objavljati ciklus Pavliha na Jutrovem. Čez dobre tri mesece, 25. novembra Aškercu, od srede 1895 uredniku pesniškega dela te revije, z Dunaja pošilja nekaj pesmi; če mu ugajajo, naj jih objavi; njegovi presoji popolnoma zaupa. Dne 21. marca 1898 nekoliko kritično sprašuje Cankarja, kako mu ugajajo Aškerčevi Grešni verzi:[4] »Aškerc ni lirik, pa je ven. Njegov jezik je za liriko pretrd in preokoren.« Dušanu Plavšiću, uredniku modernistične Mladosti, pri kateri je tudi sam sodeloval, pa 16. avgusta t. l. sporoča: »Danes popoldan pojdem prvič k Aškercu.« Le-ta je bil junija postal mestni arhivar in se iz Škal, Velenja preselil v Ljubljano. Tedaj so se torej začeli dosti številni osebni stiki med pesnikoma, obiski v uredništvu in skupni sprehodi, kakor zvemo iz kasnejšega Župančičevega pisma Golarju.

V osrednji slovenski svobodomiselni reviji je Župančič nastopil 1896. leta, in sicer z eno samo pesmijo; 1897. jih je v njej objavil tri; 1898., ko je poleg psevdonima prvič uporabil pravo ime, že šest, med njimi sta dva daljša cikla, vse so zatem izšle v zbirki Čaša opojnosti; 1899. leta je revija prinesla enajst pesmi, od njih je le ena prišla v Čašo, vse ostale so dočakale drugo objavo šele v zbirki Čez plan.

Iz prve polovice tega leta datirajo Aškerčevi pismi in dopis, ki jih je poslal kot urednik pesniškega dela revije sodelavcu Župančiču na Dunaj.[5] V pismu z dne 23. februarja 1899 mlademu poetu svetuje, naj zadnje za revijo mu poslane pesmi raje doda Čaši opojnosti, ki so jo že tiskali. Župančič je nasvet sprejel, kajti 26. t. m. sporoča založniku Schwentnerju: »Nocoj ali jutri pišem g. Aškercu in prvega ali drugega pošljem Vam še te pesmi.« Iz Župančičevega pisma Schwentnerju z dne 4. marca je razvidno, da je prvotnemu rokopisu Čaše dodal cikla Seguidille in Bolne rože ter pesmi Gini, Barčica in Bohémien. V omenjenem pismu Aškerc zavrača očitke, da je popravljal Župančičeve pesmi, odklanja tudi Cankarjeve žaljive vzdevke, označuje svoje razmerje do moderne lirike, zavrača zvezo s slavljenjem Antona Hribarja in napove ugodno oceno Cankarjeve in Župančičeve knjige.

Dobra dva meseca za prvim, 28. aprila 1899, je Aškerc poslal Župančiču drugo pismo. Le-to je posvečeno Kettejevemu umiranju in pogrebu ter misli na njegovo literarno zapuščino. Istega dne je odposlal še cvet, utrgan na pesnikovem grobu.

Ko sta leta 1899 za veliko noč, ob koncu marca, izšli Cankarjeva in Župančičeva pesniška zbirka, jima je Aškerc v junijski številki Zvona posvetil obširno, 16 in pol strani obsegajočo oceno v obliki pisma fiktivni bralki *Erotika pa Čaša opojnosti*.[6] Avtor ocene najprej poudari, da sta oba pesnika nadarjena, zbirki sta njuna prvenca, pesmi so pretežno ljubezensko lirske. Nato načelno spregovori o liriki, ki naj bo čustveno prištna, oblika pa mora ustrezati vsebini. Kaže razumevanje za razvoj verza in sloga v smislu moderne, nasprotuje pa obema skrajnostma: pedantnemu formalizmu in anarhičnemu modernizmu.

Pri Župančiču je Aškercu všeč že izviren, nenavaden naslov zbirke. Iz njegove lirike vejejo pristnost, svežost, nežnost, naivnost, humor, a tudi globina. Ker je doma iz Bele krajine, virtuozno obvlada ljudski in knjižni jezik.

---

[4] Izšli so pod psevdonimom Dušan februarja 1898 v hrvaško-slovenski Mladosti.

[5] Aškerčeva pisma so se ohranila v Župančičevi zapuščini v Veselovi ul. 8. Objavila jih je Marja Boršnik v Aškerčevem zborniku 1957, str. 85 sl.

[6] Ljubljanski zvon 1899, str. 344—360.

V svojih izraznih postopkih je dekadentsko moderen in čudovito sugestiven. Zatem drugega za drugim navaja primere Župančičeve lirike in se navdušuje nad njimi. Glede cikla otroških pesmi Jutro sodi, da ne spada v zbirko za odrasle. Pohvali tudi Župančičeve epske pesmi, bodisi z orientalsko ali ljudsko snovjo. Seveda vse pesmi v Čaši niso enako kvalitetne, ponekod je tudi verz dekadentsko razpuščen. Kasnejše zrelo življenje s svojimi skušnjami bo nadarjenega poeta še bolj notranje obogatilo.

Poezije ne smemo ocenjevati s kakimi vnaprejšnjimi zahtevami in predsodki. Vendar Aškerc od nje pričakuje poleg osebne čustvenosti tudi občih, zlasti socialnih idej. Prepričan je, da bosta v to smer pozneje krenila tudi oba mlada poeta. Ocena ni le nenavadno obsežna, temveč kljub nekaterim obzirno izraženim pridržkom tudi dovolj razumevajoča in zelo ugodna. V primerjavi z nekaterimi drugimi hudo negativnimi kritikami, ki sta jih doživela ob svojih prvih knjigah, je bila Aškerčeva sodba za mlada ustvarjalca močno spodbudna in potrjujoča.

V začetku jeseni, 27. septembra 1899 Župančič sporoča Kraigherju, da bo Aškerc po 1. januarju prevzel uredništvo celotnega Zvona in da bo revija ob vsaki številki prinašala prilogo s prevodi, kar se mu zdi hvale vredno. V istem pismu pa že tudi zatrjuje, da se z ljubljanskimi liberalnimi literati v nazorih ne strinja in da bi z njimi rad pretrgal: »Nemogoče mi je trobiti v čredniški rog Aškerčev kakor tudi v sentimentalne diplice Ganglove. Upam, da so to zame tempi passati...«

Župančičevo odmikanje od Zvona zaslutimo tudi iz Aškerčevega pisma z dne 13. marca 1900. Urednik namreč pesnika priganja, naj mu pošlje novih pesmi, ker je poslane že domala vse objavil. Nato na kratko razvije uredniški program in potoži nad pomanjkanjem sodelavcev. Glede Kettejevih Poezij sporoča, da se tiskajo, a obenem izjavlja, da urejanje zapuščine ni bilo lahko in da je moral pesmi izbirati.

Na Župančičevo razhajanje z Aškercem še bolj jasno kaže Aškerčevo naslednje pismo z dne 2. aprila. Urednik se namreč sprašuje, kako to, da pesnik to leto Zvonu ni poslal še nič novega, pač pa je objavil svoje stvari v hrvaškem modernističnem Životu in z njimi zlasti obilno zalaga Slovenko.[7] Pesnika prosi za pojasnilo, zakaj se Zvonu odteguje: ali ga je kdo odvrnil od revije s spletkami ali pesnik sam noče več sodelovati iz prepričanja?

Župančič v obširnem odgovoru, ki je Aškerčevemu pismu sledil že čez dva dni,[8] najprej nekoliko potaktizira, saj se kot reven študent ni mogel kar tako posloviti od revije in se odreči njenim honorarjem: izgovarja se na komodnost v dopisovanju in pošilja uredniku novih pesmi. Odkrito pa zamerja Aškercu, da objavlja pesmi, ki kopirajo moderno ali so docela začetniške (Ganglova Jutranja sonata, Adrijaninovi-Ribaričevi verzi). Nastopa tudi proti liberalni kritiki, ki je do svojih klečeplazno hvalisava, do drugih pa otipljivo neobjektivna (Ganglova ocena Aškerčevih Novih poezij ozir. Cankarjavega Jakoba Rude). Nadalje se zavzema za to, da bi revija prinašala prevode tujih pesmi, proze in esejev, s takimi prevodi si bomo razširili obzorje v svet. Na-

[7] V Slovenki IV (1900) je Župančič dotlej objavil pesmi Vasovalec, Moj dom, Verzi in Belokranjske I—III, v Životu I (1900) pa pesmi Tiho, brez besed in Pred menoj stojiš.

[8] Župančičevo pismo Aškercu z dne 4. aprila 1900 je priobčila še z dvema drugima v Novih obzorjih 1949 Boršnikova.

zadnje se vrne k vprašanju kritike in resno predlaga naslednje: namesto da hvalimo drug drugega in se nam klerikalci zato posmehujejo (članek Kadilo in kadilnice v Slovencu), rajši kritizirajmo sami sebe: »Ako ste zadovoljni, gospod Aškerc, pošljem Vam v kratkem par epigramov na razne Zvonove literate. Tudi na Vas. In nase... Dobro bi bilo, recimo, na platnicah ustanoviti nekako Selbstpersiflage-rubriko...«

Odmev medsebojnega hvalisanja, kajenja in kartela pri liberalnih literatih je bil med drugim tudi nemški epigram, ki naj bi ga dunajski dekadenti poslali Aškercu in katerega avtor naj bi bil Župančič ali Cankar:[9]

Ich lobe dich, du lobst mich, er lobt sich;
wir loben uns alle zusammen — amen!

Epigrami na razne Zvonove sodelavce, kakor jih je Župančič ponudil uredniku v označenem pismu, so ostali na stopnji zamisli, izoblikoval pa je pesnik puščico na Aškerca samega, in sicer z naslovom *Epigram (Kod vse romal je Pavliha)*.[10] Nastal je v zgodnji pomladi 1900, v njem se avtor ponorčuje iz Aškerčevih nenehnih potovanj po svetu in z njimi povezanega hlastanja za vedno novimi motivi.

Župančičeve misli in predlogi glede Zvona v označenem pismu Aškercu so bili tako novi, odkriti in drzni, da so uredniku kljub drugačnemu zatrjevanju najbrž res zaprli sapo in se je mogel zbrati šele čez čas. Mlademu pesniškemu tovarišu je namreč odgovoril čez tri tedne, 24. aprila 1900 z zelo obsežnim pismom, in sicer »točko za točko«. Najprej skuša zagovarjati objavo Ganglovih in Adrijaninovih pesmi in spregovori o vprašanju vzgoje literatov začetnikov. Revijo kvalitetno urejati in pridobivati sodelavce ni lahka stvar, urednik ne more vsega napisati sam. Glede kritike: Ganglu ni naročil, kako naj oceni njegove Nove poezije, ki pa menda niso brez vrednosti. Župančič preveč zaupa klerikalni kritiki, ki zadnje čase hvali moderne, Cankarja zato, da podcenjuje in ponižuje druge. S prevodi Slovenci nismo bili na slabem že do zdaj, za Zvon naročenih prevodov še ni prejel, najteže je dobiti dobro prevedene eseje. »Vaš predlog, da bi sami sebe persiflirali — je absurden... Take persiflaže bi le kazale, da nismo zreli ljudje.« Aškerc ve, da dunajski literati zabavljajo čezenj in mislijo, da je duševno jalov, a se motijo. Opravil je zadnje korekture Kettejevih Poezij.

Naslednje Aškerčevo pismo ima datum 7. maja. Urednik sprejema Župančičevo ponudbo, da bo napisal oceno Kettejevih Poezij, in ga prosi, naj kot prijatelj rajnega označi tudi njegovo osebnost; piše pa naj počasi in pretehtano.

Župančičev esej *Misli o Kettejevih poezijah* je Zvon prinesel šele v avgustovi številki 1900.[11] Avtor označuje osebnost in umetnost umrlega poeta, njegovo razmerje do narave, ljubezensko čustvovanje, življenjsko filozofijo in umetniški izraz. V nasprotju s Cankarjem (Dragotin Kette, Literarno pismo, oboje iz 1900), ki je po izidu Kettejevih Poezij z Aškercem dokončno prelomil, se v uvod in ureditev knjige ne spušča, v začetku eseja celó pohvali Aškerčev pesniški jezik in ga primerja s Kettejevim: »Kar je storil Aškerc v epiki, to je storil Kette s Poezijami v liriki.«

[9] Boršnikova v monografiji »Aškerc. Življenje in delo«, str. 251 in 442.
[10] »Epigram« — Ska 1900, 185; ZD IV, 9.
[11] LZ 1900, str. 508; ZD VII, 75.

Ker je Aškerc v prejšnjem, dolgem pismu zavrnil sleherno misel na avtokritiko kot nesmiselno, Župančič Epigrama (Kod vse romal je Pavliha) v Zvonu seveda ni mogel objaviti. Iziti je mogel šele 15. avgusta v sorazmerno neodvisnem ženskem glasilu Slovenki.

Zadnji Aškerčev dopis Župančiču iz leta 1900, z dne 22. oktobra, vsebuje samó urednikovo opozorilo, naj mu za Prešernovo, decembrsko številko čimprej pošlje *Pesem mladine*. Njen rokopis je Aškerc izjemoma obdržal in ohranil najbrž zato, ker mu je bila spričo objektivne ideje in zanosnega sloga všeč. Ne bi pa mogli reči, ali se je tudi jasno zavedal, da Župančič v njej v imenu mladih, moderne napada kompromitirani liberalizem in posredno njega samega.

V naslednjem pismu, iz začetka leta 1901, datiranem z 10. januarjem, Aškerc prosi Župančiča, naj tudi vnaprej sodeluje pri Zvonu, čeprav se boji, da ne mara več sodelovati. Nato skuša prepričati pesnika, da je bil njegov, urednikov dostavek »Kitajska romanca« k naslovu pesmi »Ob suši«, objavljene v novembrski številki prejšnjega leta, zaradi cenzure nujen.

Župančič se je odzval Aškercu nekaj dni zatem, 14. januarja. Najprej se opravičuje zaradi obojestransko zaostrenega literarnega spora v aprilu prejšnjega leta. Za sedaj Zvonu ne more nič svojega poslati, ker sta se s Schwentnerjem dogovorila za izid nove zbirke o veliki noči.[12] Glede uredniških posegov v krhko tkivo lirske pesmi Župančič sodi, da »samo ena beseda lahko podere v poeziji ves učinek«, izraz je namreč povezan s čustvom in to z obliko. V Prešernovem albumu so ga najbolj pritegnile razprave, kajti leposlovje je v njem revno.

Kako pa se je Župančič v resnici vedno bolj odmikal od Aškerca, daje slutiti mesto iz njegovega pisma Golarju 4. maja, v času, ko je umiral Murn. Župančič se je namreč zbal za pesmi bolnega prijatelja, če bi jih urejal Aškerc: »In zdaj naj jih dobi še Aškerc v roke — to bi bilo mrcvarjenje, desetkrat hujše nego s Kettejem.«

Zadnji Aškerčevi pismi Župančiču izvirata iz konca tega leta, poslal ju je v Gradec, kjer je Župančič služil enoletni študentski vojaški rok. V prvem z dne 26. oktobra 1901 Zvonov urednik govori o predujmu, ki ga bo nakazal za pesmi v prihodnjem letu,[13] sicer pa daje Župančiču poguma za bivanje v štajerskem glavnem mestu. — V drugem pismu z dne 18. decembra ga nujno prosi vsaj ene obljubljene pesmi za prvo številko novega letnika.

Naslednje leto pesnika nista več vzdrževala neposredne zveze, dasi je bil Aškerc še vedno urednik Ljubljanskega zvona. Pač pa Župančič to leto Aškerca omalovažujoče omenja ali nanj misli v svojih pismih drugim naslovljencem. Dne 31. januarja 1902 piše iz Gradca sorodniku Franju Lovšinu v Vinico:[14] »Oprosti mi plevel, ki sem ga razsipal po zadnjih številkah Zvona.[15] Te grozne stvari sem s težkim srcem dal od sebe, a rabil sem denarja

[12] Zbirka Čez plan je izšla šele ob koncu 1903 z letnico 1904. Leta 1901 je Župančič v Zvonu objavil le dve pripovedni pesmi.

[13] Poleg avtobiografske proze iz beležnice Pavla Kuzme je Župančič v LZ 1902 priobčil spet samo dve pesmi.

[14] Franjo Lovšin je bil poročen s sestrično pesnikove matere, sicer pa je v Vinici vodil šolo in se tudi sam poskušal v verzih.

[15] Ker je Župančič tedaj z velikim zanosom snoval novo zbirko in mu je bilo vse prej ustvarjeno domala zanič, je s takšnim podcenjevanjem pesmi Sveti trije kralji in posebno Znamenja do sebe očitno kriviočen.

in jih prodal Aškercu, ki jih je bil jako vesel. Tu lahko vidiš, koliko ima okusa, če mu take stvari ugajajo.« Dne 18. oktobra istega leta pa iz Ljubljane poroča prijatelju Lajovcu v Celje, da se ne mara družiti z ljubljanskimi literati, z njimi ima le poslovne stike. »Kdor več da, temu dam jaz. Dokler ne dobimo lista po svojem srcu, se mora delati tako.« Povzetek obeh sporočil: ljubljanskih literatov, vštevši Aškerca, urednika brez okusa, se izogiblje; ker še vedno živi v hudem pomanjkanju, piše karkoli za honorar najboljšemu plačniku; nazorsko neodvisne revije, pri kateri bi rad sodeloval, še vedno ni.

Glasovi in sodbe o Aškercu v Župančičevih pismih in leposlovju nato za nekaj let zamró; oživé spet spomladi 1905, ko se pesnik mudi v Parizu. Tako 8. maja v pismu Berti Vajdič, svoji tedanji ljubezni, omenja literarni prepir med Aškercem in Tominškom. Izidu Aškerčeve pesnitve »Primož Trubar« je namreč med drugim sledila kritika Josipa Tominška, njej pa polemični brošuri: Aškerčeva »Ali je P. T. upesnitve vreden junak ali ne« ter Tominškova »Pesnik Aškerc v borbi za herojstvo«. Kraigherju sporoča okrog 26. maja, da je v starih številkah Slovenskega naroda, ki so mu v Parizu po naključju prišle v roke, prebral samo Tominškovo protipolemiko; »zanimalo bi me,« nadaljuje v pismu, »Aškerčevo repenčenje, ki je moralo biti strahovito otročje, kakor bi sodil po prezirnem tonu profesorjevem.« Lajovcu omenja 20. junija zadevo podobno: »Aškerčev in Tominškov Cake-Nelke[16] je moral biti grozno komičen; dobil sem pred oči samo kos Tominška.«

Prvo obdobje odnosov med Župančičem in Aškercem zajema desetletje 1895—1905, ko je mladi poet po Aškerčevem zgledu zasnoval več pripovednih pesmi, ko je urednik LZ ugodno ocenil Erotiko in Časo opojnosti, ko sta si izmenjavala pisma — Aškerčevih je enajst, Župančičeva samo tri — in v njih tudi svoje poglede na revijo, poezijo, kritiko in prevode, ko je Župančič napisal esej o Kettejevi osebnosti in umetnosti ter je v Zvonu objavljal predvsem pesmi, toda opazno vedno manj, kajti Aškerčeva revija mu ni več ustrezala in si je želel nove, neodvisne ter je pri liberalni sodeloval le še zato, da si je s honorarji pomagal prebijati se skozi revščino. V dopisovanju z drugimi je v sodbah o Aškercu navadno kritičen in oster, v dopisovanju z njim samim pa kljub drugačnim pogledom vselej človeško obziren.

II

Če je neposredni Cankar z Aškercem javno obračunal že 1900 ob njegovi izdaji Ketteja, je pri previdnejšem Župančiču do tega prišlo precej kasneje. V to drugo obdobje njegovega razmerja do predstavnika starejše generacije sodi že epigram *Duha upornik*... Župančič ga je objavil leta 1906 v socialistični reviji Naši zapiski pod psevdonimom Jurij Jager.[17] Misel epigrama: Aškerc, ti bi bil rad revolucionar duha, v resnici si suženj liberalizma. Le nekaj dni pozneje je Župančič v svoj dnevnik zapisal, da pravi umetnik izpoveduje ideje nezavedno. »Če hoče pesnik spravljati v poezijo siloma nauke in navdušenje — je doktrinar in ne pesnik. Vide Aškerc.«[18]

[16] Angleško-nemška sestavljenka Cake-Nelke pomeni kolač z nageljnovimi žbicami.

[17] Epigram je nastal 6. julija 1906. Objavi: NZ 1906, 118; ZD IV, 10.

[18] Zapis je datiran s 16. julijem; glej ZD VIII, 205.

Zunanji povod za najhujši spopad in dokončni razhod med pesnikoma pa je dal Župančič z izjavo o propadajočem Aškercu v oceni antologije *Cvieće slovenskoga pjesničtva*; antologijo je za Matico hrvatsko pripravil Fran Ilešič, ocena je izšla v avgustovi številki LZ 1907,[19] revijo je tedaj urejal Zbašnik. V odstavku, odmerjenem Aškercu, kritik razvija naslednje misli: »Našega prvega epika« bi moral Ilešič predstaviti s pesmimi iz ustvarjalnega zenita, čeprav vemo, da so temu pesniku vsi njegovi verzi enako kvalitetni. Aškerc spričo svojega racionalizma ne ločuje resnice od resničnosti; ne pozna skepse in problemov, temveč oznanja dogmo; »kljub navidezni plodovitosti je njegova poezija sterilna«. Ker Ilešič ni izbiral pesmi iz Aškerčeve mojstrske dobe, je dal Hrvatom primere, ki niso v čast ne avtorju ne slovenski literaturi. Proti koncu kritike Župančič spričo Ilešičevih očitkov na račun moderne, ki pa morejo veljati le njenim epigonom, spet pomenljivo vzklikne: »Dajte nam moderen list...! Sedaj je moderna še brez svojega glasila...«

Aškerca je ujezil ves Župančičev odstavek o njem, posebno hudo pa ga je prizadela trditev, da je »kljub navidezni plodovitosti njegova poezija sterilna«. Na to trditev je reagiral s satirično pesmijo *Dva vodnjaka*, ki jo je uvrstil v zbirko Akropolis in piramide, izšlo proti koncu 1908 z letnico 1909. Pesem je na videz zastrta, a kljub temu jasno razpoznavna parabola, postavljena v orientalski Egipt; v njej nastopata mladi felah Omer in njegov starejši sosed Ahmed; prvemu vrt komaj kaj obrodi, pri drugem se sadovnjak šibí od plodov — Omerov vodnjak je namreč plitev in medel, Ahmedov pa globok in tako rekoč neizčrpen.[20]

Župančič je nasprotno dvomil v kvaliteto Aškerčevih verzov in knjig že zato, ker jih je le-ta prepogosto objavljal, tako rekoč bruhal leto za letom na dan. Tako 25. oktobra 1908 piše iz Bregenza Prijatelju na Dunaj o kulturnem življenju v domovini: Cankarjeva »‚Marta' izide v kratkem in obligatni Aškerac ne izostane.« Hkrati si želi lista, kjer bi mogel neovirano objavljati svoje satirične verze. Ker mu Malovrh v Slovenskem narodu ni objavil vseh poslanih epigramov o ženskah in klobukih,[21] 23. novembra tudi Lajovcu potoži: »Škoda, da nimamo humorističnega lista, ki bi bil kaj vreden!«

Brž ko je zvedel, da je izšla nova Aškerčeva zbirka, je radoveden zaprosil Prijatelja, bibliotekarja v dvorni knjižnici, naj mu jo pošlje za nekaj dni. Dne 3. decembra mu piše: »Če imaš Piramide in Akropolis — in če Ti ni nerodno in če hočeš itd. — zavij jih v papir in pošlji mi jih. Najbrž zbirka anekdot, a saj poznaš mojo strast za slovenske verze znanih ljudi. V par dneh Ti vrnem knjigo nepoškodovano.«

V pismu istemu naslovljencu z dne 6. decembra se pesnik sprašuje, ali ni morda v literarno propadajočem Aškercu poosebljen polom slovenskega liberalizma in ali ni pri njem kot ustvarjalcu pusti razum zmagal nad fantazijo in intuicijo; nadalje v pismu ugotavlja, da Aškerc na domovino ne gleda kritično problemsko in da je njegov svetovni nazor zadovoljno sklenjen:

Z Aškercem je stvar tudi žalostna. Mislil sem že pred leti, da sem si njegov slučaj povoljno razložil, a vrag ti ga vedi, v kateri luknji treba iskati pravega vzroka. Ali se je v njem poosebil bankrot našega liberalizma ali kaj? Če bi ne bilo v slovenski

[19] LZ 1907, 501; ZD VII, 95—97.

[20] Aškerčevo pesem citiram v opombah k Župančičevemu ZD IV, 332—333.

[21] Epigrame List iz zlate knjige ljubljanskega ženstva in opombe k njim glej v ZD IV, 11—12 in 330—331.

zgodovini le nekaj izjem, bi človek mislil, da čaka tudi nas taka onemoglost, kakor prokletstvo rodu, iz katerega si izšel. Premisli: Balade in romance, Epske in lirske poezije — in nato Izmajlov in Zlatorog in Ropoša in Kralj Matjaž. Strahovi! V mladem, naivnem zanosu ti je kresal ideje, ne da bi hotel; prišel je v leta, ko hoče vsak resen umetnik obličiti ideje, ki ga obkrožajo, z zavestjo, in tu — ali je potegnila težka in omejena inteligenca fantazijo in instinkt v svoj ozki ris? Tako nekako bo menda. Za idejami se lovi — ujame banalnost. Pa tudi prispodoba z nojem menda deloma kaže resnico. Narod, domovina in vsa čustva, ki so zvezana s tem, našim starim niso problemi, ki jih treba obračati sem in tja, gledati od blizu in daleč, iz tujine in od doma, odznotraj in odzunaj, z mislijo, voljo in s čustvom, s skepso in prepričanjem, z upom in strahom...[22] In pri Aškercu je — ker je značajna grča ta mož — ves svetovni nazor že dovršen; kar ne gre pod ta kalup, temu stran roko, nogo, glavo. Misli, da gnete živo meso med prsti, pa drobi mrhovino. Itd.

Prijatelj je Župančiču zaprošeno knjigo poslal 10. decembra 1908, in ko je pesnik v njej odkril parabolo Dva vodnjaka, je tako rekoč preko noči nanjo reagiral s satirama *Omer čita Ahmedovo knjigo* in Omer Ahmedu. V prvi, daljši pesmi Omer-Župančič ironično izjavlja, da se čuti počaščenega, ker ga je Ahmed-Aškerc neznatnega in nepomembnega, kakor je, uvrstil in povzdignil med svoje številne in pisane »upesnitve vredne heroje«. Satira lahkotno duhovito parodira Aškerca tako tematsko s priljubljenim mu orientalskim okoljem ter z junaki iz njegovih pesmi in zbirk kakor tudi izrazno z namigujočimi polcitati, štajerskim narečjem in srbskim desetercem. Pesem izzveni v samozavestno izpoved: avtor Samogovorov bo v zavesti kulturne zgodovine živel, ko o zbirki Akropolis in piramide ne bo nihče nič več vedel. V Pripombi k satiri avtor ironično pojasnjuje bralcu, da je misel Aškerčeve parabole razrešil z Žigonovim ključem začetnic osebnih imen.[23]

Z Aškerčevo parabolo je še bolj neposredno povezana druga, le dvokitična Župančičeva satira *Omer Ahmedu*. V njej avtor svojemu izzivalcu odgovarja, da on, Omer svojega vrta ne zaliva z navadno vodo, temveč s srčno krvjo, te pa ne ocenjujemo po količini; kateri vrt daje bolj sočen sad, Ahmedov ali Omerov, o tem naj rajši odločijo uživalci sadov — bralci njunih pesmi.

Že 12. decembra je pesnik Prijatelju vrnil izposojeno knjigo, obenem pa mu je v prepisu poslal obe zoper Aškerca naperjeni satiri. Za pesmima beremo še naslednja pojasnila: »Vračam Ti knjigo z zahvalo in s prilogo; edino to idejo sem našel v nji. — Primeri, kar sem pisal o Aškercu v Zvonu[24] in njegovo pesem; premisli, da izda on vsako leto najmanj po eno knjigo, jaz vsako četrto; in Žigonova metoda — tudi se strinja: *K*ajtimar-*K*astelic, *A*hmed-*A*nton *A*škerc, *O*mer-*O*ton Ž. Če ne paše na Prešerna, na Aškerca paše brez dvojbe. — Stvar pošljem takoj Zbašniku, da bo zopet malo cepetal in ne bo vedel, kaj bi in kako bi!«

To je pesnik res storil že čez dva dni, 14. decembra. Uredniku Ljubljanskega zvona v pismu naroča, naj objavi obe satiri ali samo prvo; če mu je zaradi Aškerca nerodno, naj doda uredniško pripombo ali pa naj mu pesmi vrne: »Dve pesmi merita — veste sami kam. Ako jih hočete sploh natisniti

[22] Misel zadnjega stavka je v obrnjenem smislu prava pravcata oznaka Župančičeve Dume, ki je za božič tega leta izšla v Samogovorih.

[23] Josip Vidmar je o tej Župančičevi parodiji v oceni antologije Naša beseda (LZ 1929, 373) zapisal: »Ta pestri čilim zlobne šaljivosti je tako po svoji prešernosti kakor po mojstrskem obvladanju snovi v naši satiri po Prešernu nedosežen.«

[24] V oceni Cvieća slovenskoga pjesničtva.

in se Vam zdi vendarle nerodno, lahko pristavite svojo opazko, da se ne strinjate ali kar Vam drago. Če ne, prosim, pošljite mi obe nazaj... A jaz mislim, da Zvon lahko sprejme tudi tako polemiko v verzih — sicer pa — kakor je Vaša volja. Da bi natisnili samo drugo, tega ne dovolim. Samo prvo, Omer čita, da, tam je prava ost. Prosim, obvestite me čimpreje, kako ste sklenili v svojem srcu.«

Zbašniku se je zdela stvar kočljiva, bal se je, kakor je pesnik predvideval, zameriti Aškercu in liberalnim veljakom, tako Ljubljanski zvon satir ni objavil. Dne 11. januarja 1909 se je Župančič obrnil na Dermoto, urednika Naših zapiskov: Veseli ga, da bo revija po enoletnem premoru spet začela izhajati. Pošilja mu pesmi — obračun z Aškercem, za prvo številko ali za pozneje. Strahopetni Zbašnik mu je stvar vrnil. V kratkem mu bo poslal še epigrame. Tudi tu pesmima dodaja potrebna pojasnila.

»Hvala Bogu, da dobimo zopet list, ki človek vanj spada. Če ni prepozno za prvo številko, Ti pošiljam tedve pesmi, ker jih imam ravno prepisane. Stvar je osebna, z Aškercem obrajtujem; pesem o tistih dveh vodnjakih v Piramidah in Akropoli je odgovor na to, kar sem pisal jaz o Aškercu v Zvonu pri oceni Ilešičevega Cvetja. Če se Ti zdi neumestno baš v prvi številki s tako odiozno stvarjo na dan, prihrani jo za pozneje. Zbašnik mi je stvar vrnil, ker ni on urednik Zvona, ampak trojica Malovrh-Pustislamškek-Aškerac. — V kratkem bi Ti poslal kaj epigramov, vsake baže, tudi osebno-literarnih vmes... Povej, ali Ti ustrežem s takimi stvarmi.«

Sledita besedili daljše in krajše satire, nad njima pojasnilo po »Žigonovi metodi« in naslednji pripis, deloma z grškimi črkami: »Primera — ‚kot k ribam kit' je kajpada čudna, ampak original je bil sicer nespodobnejši, pa zato naravnejši: ‚σραῖζα β ῥὶτ'. Bi se najbrž stavec spuntal.«[25]

Podobno poroča Župančič o pesniški pošiljki Zapiskom in o razmerah pri Zvonu v neodposlanem pismu iz istega časa Lajovcu ter nadaljuje: »Aškerc me je namreč upilil v Piramidah in Akropoli — in jaz sem mu zaušnico vrnil. Čakam, kaj mi Dermota odgovori. Kakor vidiš, sem bojevitih misli; včasih se prašam, ali je to prav, a kaj bom ovčica med volkovi; grizimo se, saj itak nikomur nič ne škodi. Meni vsaj se zdi zabavno, in mogoče se še kdo razsmeje.«

Dermota je Župančičeve zbadljive verze seveda z veseljem sprejel. Pesem Omer čita Ahmedovo knjigo so obnovljeni Novi zapiski prinesli v prvi številki 1909, avtor se je hudomušno podpisal kot Omer Župančič; krajša pesem Omer Ahmedu je ostala neobjavljena.[26]

V tem času je pesnik snoval in pisal epigrame, se veselil Novih zapiskov, ki so mu omogočali objavljanje, ter mislil na novo zbirko — epigramov in satir. Ivanu Prijatelju piše 18. februarja 1909: »... moja prihodnja knjiga pa, mislim, da bo polemičen intermezzo. Hvala Bogu visokome, Zapiski so baš pravi čas oživeli, drugače ne bi imel torišča, da se razigram... Meni sicer dobro. Študiram za junij, sankam se po bregu in pišem epigrame.« In dne 8. marca istemu naslovljencu podobno: »Mislim, da izdam že letos knjižico

[25] To prvotno drastično varianto je bil Župančič 12. decembra sporočil tudi Prijatelju, njemu s pripombo: »A radi spodobnosti in tvoje žene...«

[26] Ker je 1. številka NZ 1909 na platnicah datirana s »sušcem«, 2. številka pa z »marcem«, kar je različno poimenovanje za isti mesec, je 1. številka verjetno izšla februarja. — Drugo satiro smo prvič objavili v ZD IV, 334.

epigramov in polemičnih pesmi... Ali se ne veseliš Zapiskov? Brez lista, to se vidi vedno jasneje, smo nič.«

Prav redki Župančičevi epigrami so datirani, zato ne vemo natančno, kdaj so nastali. Pesnik si je v njih privoščil posameznike, posebno Aškerca in Lenarda, kritika Samogovorov, a tudi razne splošne kulturno politične pojave v domovini. Okrog 10. marca 1909 jih je imel Dermota v rokah že okrog 30, toda zaradi tesnega prostora v reviji jih je objavljal postopoma. Aškercu zatrdno ali domnevno namenjeni epigrami so izhajali v Zapiskih od marca do junija, največ jih je izšlo v junijski številki. Vse epigrame je pesnik podpisal s polnim imenom.

Medtem ko misli Župančič, sodeč po njegovi izjavi Žigonu,[27] v epigramu Tout comprendre c'est tout pardonner na Stritarja, utegne v epigramu *Z istim naslovom,* datiranim s 14. decembrom 1908,[28] meriti na Aškerca. Njegova misel: Nečednemu nasprotniku je mogoče odpustiti šele potem, ko si z njim krepko obračunal.

Nedvomno je na avtorja knjig Jadranski biseri ter Akropolis in piramide naperjen epigram *Poligraf,* datiran s 15. decembrom 1908:[29] Kakor si, Aškerc, ploden v pisanju, tako si reven v idejah.

Zanesljivo velja Aškercu tudi epigram *Tiranožer:*[30] Aškerc, venomer nastopaš proti daljnim vzhodnjaškim despotom, ne vidiš pa bližnjega in hujšega tirana — lastne domišljave omejenosti.

Po Žigonovem zapisu Župančičeve izjave naj bi na avtorja zbirke Akropolis in piramide meril tudi epigram *Reformator heksametra;*[31] v njem se Župančič jezi na Aškerca, ki je svobodni starogrški heksameter poskusil utesniti z rimami.

Zagotovo Župančič spet misli na Aškerca v epigramih *Prerok* in *Bog On;*[32] v njih se norčuje iz Aškerčevega cikla Basni in parabole ter v ciklu izraženega smešnega poveličevanja samega sebe.

Po vsej priliki meri na Aškerca epigram *Sacrosanctus:*[33] meri namreč na človeka, ki razglaša vsestransko svobodo, pri tem pa sam hoče ostati nedotakljiv.

Po Žigonovem zapisu Župančičeve izjave naj bi le-ta imel v mislih Aškerca s »sinekuro« magistratnega arhivarja in sebe kot brezposelnega, a svobodnega ustvarjalca v epigramu *Vem.*[34]

Dva epigrama zoper Aškerca, prav tako iz leta 1909, sta ostala v rokopisu. Proti njegovi maniri, postavljati pesmi v orient, ko je bilo zanje snovi dovolj doma, je naperjen epigram *Čuden realist,* nastal v marcu. V drugem

[27] Žigonove zapiske pogovorov s pesnikom, ki sta jih imela jeseni 1914 v Študijski knjižnici (»licejki«) na Poljanah, hrani knjižnica Narodnega muzeja v Žigonovi zapuščini.

[28] Z istim naslovom: NZ 1909, 48 (marec); ZD IV, 15.

[29] Poligraf: NZ 1909, 95 (april); ZD IV, 15.

[30] Tiranožer: NZ 1909, 120 (maj); ZD IV, 18.

[31] Reformator heksametra: NZ 1909, 130 (junij); ZD IV, 18. — V drugem delu navedene zbirke Pod helenskim soncem je več daktilsko uglašenih pesmi, heksametru blizu je le Markos Bozzaris; vse te pesmi so kitične in imajo rime.

[32] Prerok, Bog On: NZ 1909, 144 (junij); ZD IV, 18, 19.

[33] Sacrosanctus: NZ 1909, 144 (junij); ZD IV, 19.

[34] Vem: NZ 1909, 144 (junij); ZD IV, 19.

epigramu *V borbi* pa se srečamo z mislijo, da moreta usmiljenje in odpuščanje slediti šele brezobzirnemu boju, z mislijo, ki jo srečamo tudi v omenjenem pismu Golarju. Aškerca Župančič omenja mimogrede še v neobjavljeni satirični pesmi iz približno istega časa *Bog je ustvaril vse;* v pesmi, ki ima predvsem proticerkven značaj, avtor Aškercu prepušča norčevanje iz papeža.[35]

Tudi v zapiskih in dnevnikih iz tega časa Župančič nekajkrat kritično omenja Aškerca. Tako sodi o njem, da intenzivnost v ustvarjanju zmotno zamenjuje z ekstenzivnostjo v objavah: »Aškerc — ekstenzivno hoče obvladati to, kar je po svojem bistvu intenzivno.« Nadalje o njem meni, da še zmeraj rad sanjari o junaštvu, in sicer z orožjem, in da zato, čeprav se ima za realista, še vedno tiči v romantiki: »Aškerc — romantik. O herojstvu sanja, in sicer v glavnem o herojstvu z orožjem. Mi smo že davno iz te herojske dobe — tempi passati. Naše herojstvo treba da se izkristalizira drugje in drugače.« In končno ugotavlja o Aškercu, da ne priznava svobode in razvoja v umetnosti, estetski ideal so mu namreč stari Grki, zato je kljub temu, da se razglaša za svobodomisleca, dogmatik: »‚Vrnimo se h Grkom!' Kako more človek, stoječ sredi današnje razvitosti človeštva, vzklikniti tako dogmatičen apel? To je pravo popovstvo, preneseno v posvetnost: tam avtoriteta, kateri se treba klanjati. Ravno to naj žrtvujemo, kar je naše najskrivnejše in najbolj energično gibalo, tisto prostost, s katero lahko ustvarjamo vedno kaj novega, tisto zavest, da so pota pred nami še na vse strani odprta, na vse vetrove morje brez mej, v vsem okrožju še neodkriti horizonti?...«[36]

Aškerc se je namreč na potovanju po Grčiji spomladi 1908, posebno ob arhitekturi v Atenah, navdušil za umetnost starih Grkov. V članku, objavljenem maja 1909 v Slovanu,[37] trdi, da je ta umetnost najbolj popolna in da se moramo tudi mi iz XX. stoletja vrniti k njej. Na ta Aškerčev sestavek je Župančič odgovoril tudi s člankom *Življenje vedno teče,* ki ga je obljubil Dermoti za Zapiske,[38] a ga je nekam založil.[39] Aškerčeva miselnost po Župančičevi sodbi nasprotuje našemu temeljnemu spoznanju, da se sleherna umetnost s časom razvija in da mora nastajati svobodno. Avtor znamenitega poznejšega eseja Ritem in metrum (LZ 1917) označuje Aškerčevo naziranje za dogmatično in svoj članek spet končuje z vzklikom: »To je popovstvo, preneseno v posvetnost.« Zadnji v prejšnjem odstavku citirani zapis je bil torej neke vrste osnutek za naš članek.

Za Župančičevo gledanje na Aškerca in na epigramatiko v zvezi z njim so posebno zanimiva njegova pisma Golarju. Dne 11. marca 1909 mu sporoča o svojem bojevitem razpoloženju do Aškerca in o bogati beri epigramov. Poudarja pa, da v njih obračunava z zgrešenimi idejami, ne z ljudmi, čeprav so le-ti nosilci onih: »In bojevit sem, kakor vidiš v N. zapiskih. Aškerc se bo strašno jezil; jaz sem si sam pri sebi mislil včasih, da krešem prehudo: a naj miruje on. Dermota ima sedaj že v roki okoli 30 epigramov vsakojake vsebine — sovraštva si bom nakopal z njimi na vse strani, čeprav se meni

[35] Epigrama Čuden realist in V borbi ter pesem Bog je ustvaril vse so bili objavljeni šele v ZD IV na str. 42 in 44.

[36] Glej ZD VIII, Zapiski in dnevniki, str. 219 in 216.

[37] »Slavica v Narodni knjižnici v Atenah.« Sn 1909, 158.

[38] V nedatiranem dopisu sporoča uredniku NZ: »V kratkem Ti pošljem dva članka. Enega odgovor Aškercu...«

[39] Članek je tako izšel šele v ZD VII, 63.

zdi, da bi z vsakim svojim literarnim nasprotnikom osebno lahko zelo prijazno govoril. Gre za ideje, ne za ljudi. Ljudje so zadeti samo zato, ker ideje ne plavajo svobodno v zraku, ampak so vedno v zvezi s kakim živčnim ustrojem. Drugače bi streljali ideje kakor tiče.« Na koncu pisma Župančič izrazi prijatelju upanje, da bo še tisto leto izdal dve knjižici: »Mislim, da izdam še letos dve drobni stvarci, nekaj za otroke in nekaj — za vélike otroke.« V mislih je imel slikanici Abeceda na polju in v gozdu ali Lahkih nog naokrog ter že nekajkrat omenjeno zbirko epigramov in satir.

Za proučevanje Župančičevega odnosa do Aškerca pa je še bolj pomembno pismo, ki je časovno sledilo neposredno prejšnjemu in ga pesnik Golarju najbrž ni odposlal, saj tudi ni povsem dokončano. V zapuščini se je ohranilo nekaj krajših in en daljši odlomek, vsi ti so osnutki, ter dve daljši, precéj zaokroženi in popolni verziji,[40] to pa priča, da je avtor pisma skušal prijatelju podati podobo svojega slovstvenega nasprotnika karseda izčrpno, kritično in pravično.

Iz daljšega odlomka-osnutka izvemo, da se je mladi Župančič zavedal, da bi moral spoštovati starejšega Aškerca, a da mu tega spoštovanja ni mogel izkazovati, ker se je uštel v svojih pričakovanjih. Aškercu priznava začetne zasluge za pesniški razvoj mladih. Toda od njega je zase pričakoval več: življenjske modrosti in orientacije. Namesto tega pa je v pogovorih z njim naletel na banalnosti, zato se je razočaran odvrnil od njega. Prvi se je javno spopadel z njim, dasi nekoliko surovo, Cankar, toda Aškerc je reagiral enako. Župančič bi rad svoje razmerje do njega nekako človeško uredil, ko ne bi oni ostajal tako trmast in omejen:

Vem, da starost in zasluga zahteva spoštovanje in obzirno vdanost mlajšega. Kako rad bi spoštoval, kako mi je žal, da ga ni bilo človeka, Ti ne morem povedati. Slava jim je zaostala — mi smo varali njih pričakovanja — a zakaj? Ker so oni prevarili naše ali, ker za druge pravzaprav ne vem, vsaj moje pričakovanje: kje so bili njih nauki, ki bi jih bili mi sprejeli vase? Ne pozabim pri tem Aškerčevih zaslug za razvoj nas vseh: njegove balade in romance, to je bilo poleg Gregorčiča, ki je pa takrat tudi že pojemal, naša hrana. Tudi je dobrohotno pospremil naše prve knjige v javnost — hvala mu za vse to. A jaz sem, bogme, od osebe njegove pričakoval več — ne pouka v poeziji, nego v pravi modrosti, nekako šolo, veščega kažipota naprej, kar je največ vredno. Preveč sem pričakoval, kakor sem že povedal. Skrajno banalnost sem našel skoraj v vsaki diskusiji v njem — naravno, da se spremeni tako varano pričakovanje v trmast odpor. A starec bi moral vedeti, da ima mladina za vsak slučaj to sveto pravico, zavračati starce, če jim niso pogodu, in hoditi svoja pota.

[Cankar v svoji brezobzirnosti ga je prvi javno napadel. Meni se je smilil pravzaprav; a namesto resnega odgovora — Cankar je bil v formi divjak, a povedal je mnogo istinitega — ‚baraba, nikoli več ga ne pogledam' itd. Pa saj nimam namena Cankarja braniti, zna se sam (sicer se tudi z njim ne strinjam), ampak svoje razmerje do tega človeka bi rad privedel do nekega konca. Zakaj smo pravzaprav zoprniki? Zakaj ni mogoče, da bi sedli skupaj za eno mizo in govorili prijazno? Ker on absolutno noče.][41]

A povem Ti, da bi kljub vsemu jaz našel pot do moža, če bi on ne bil tako strašno omejen.

---

[40] Pismo Golarju iz časa takoj po 11. marcu 1909 hranijo v Župančičevi zapuščini v mapi XIV na polah 5—6, 7, 11—14, 15—16, tokrat ga objavljamo prvič. — Prav tako tu v odlomkih prvič navajamo večino pesnikovih pisem drugim naslovljencem, Schwentnerju, Kraigherju, Lovšinu, Lajovcu in Dermoti. Župančičeva pisma Zbašniku je v NO 1953 priobčil Glazer, precéj pisem Prijatelju pa v Sdb 1963 in 1964 Gspan.

[41] Odstavek o Cankarjevem odnosu do Aškerca je Župančič prečrtal, zato smo ga dali v oklepaj.

Prvo verzijo pisma Golarju začenja Župančič s sporočilom, da je že posredoval pri Schwentnerju za zbirko Pisano polje. Aškerc bi se mu skoraj smilil in bi epigrame nanj umaknil, nadaljuje v pismu, ko bi ne vedel, da sam nadzoruje in usmerja kritike o sebi. Iz nekdanjih pogostnih in tudi burnih pogovorov z njim v redakciji in na sprehodih ve, da je zelo občutljiv in samoljuben ter docela nekritičen do svojih del. Njegovo literarno propadanje si razlaga iz njegove osamljenosti, neživljenjskosti in nerazgledanosti, saj v času mladosti in študija na štajerskem podeželju ni imel takih vrstnikov in mentorjev kot on v zadružanih in J. Ev. Kreku. Zato se tudi ni mogel, kot se je on, otresti pustega filistrstva in se vživeti v kipenje in težnje mladih. Zato je doktrinar in dogmatik, variira iste motive in piše po ustaljeni šabloni. Ne prikazuje življenja in njega bojev, temveč vidi le samega sebe. Župančič se bo z njim boril z orožjem, kakršno bo uporabljal sam, nato pa mu je pripravljen, kot mož možu, ponuditi roko. Ta verzija pisma, ki jo navajamo skoraj v celoti (izpuščamo le tisto, kar ne sodi v zastavljeni problem), je pravi pravcati Aškerčev človeški in literarni portret, naslikan na osnovi Župančičevih srečanj in doživetij z njim, obenem pa osvetlitev Župančičevega razmerja do generacijskega slovstvenega antipoda:

Dragi Fure!

Tako. In zdaj o drugih stvareh, za katere nisem imel v zadnjem pismu časa. Glede Aškerca. Sam sem si očital, da sem preoster, in po Tvojem pismu se mi je celo smilil. Zato sem hotel že pisati Dermoti, naj črta vse epigrame nanj. A glej, baš včeraj dobim z Dunaja — ne da bi prosil, a Matjašič je strahovito postrežen[42] — nekaj prepiskov iz Slovana. Namreč iz kritike o Aškercu.[43] Meni ni prav nič, naj ga hvali, kdor hoče, kakor hoče. Toda pri tem vse drugo v nič devati, kakor dela to Slovanov kritik, to po mojem ni prav. Nepošteno se mi zdi očitanje, da vsi literatje razen Aškerca hodijo po izvoženih potih, sama erotika, frazerstvo in sentimentalno topljenje v nejasnih in neodkritosrčnih čustvih. To je naravnost laž. Pa saj to pravi kritik, ne Aškerc. Že res; a jaz vem prav dobro, da gredo vse te kritike skozi Aškerčevo cenzuro. On je prestregel kritiko pokojnega Levca za Sl. narod, ker ga je premalo hvalila. Zbašnik mi je priznal, da so cenzorji Zvona v personalnih stvareh trojica: Malovrh, Pustoslemšek in Aškerc. Če Ask. tako skrbno pazi že tam, kako šele pri Slovanu, saj je vendar vsak dan z Govekarjem skupaj. Torej: zakaj nima toliko moštva, da bi take neresničnosti, očite laži preprečil? Ko je pisal Regali v Narod o Čez plan[44] — naj Ti pove, ali sem mu jaz kako sodbo vsilil. Če je kaj vprašal, sem mu pojasnil. Ko pa je hotel napisati, da je Župančič največji jugoslovanski pesnik, sem mu to odločno prepovedal, in črtal je ta pasus. Povem Ti še enkrat, meni ni za slavo. In sram me je, ker je Merhar pisal o moji genialnosti.[45] To naj razsodijo rodovi, ko nas več ne bo, če se bodo sploh še brigali za nas; ti naj klasificirajo in etiketirajo, mi pa se skušajmo razumeti.

In jaz se bavim s problemom Aškerc že dolgo, od tistega časa, ko sem ga nehal občudovati. In jaz sem mu tudi v lice povedal svoje mnenje in svoje pomisleke proti njegovi poeziji. In sem se čudil, kako mož dere, dere v svojem samoljubju naprej;

[42] Slušatelj matematike Rudolf Matjašič je bil pesniku, tedaj živečemu v Bregenzu, natančen informator o novicah z Dunaja in iz domovine.

[43] Župančič ima v mislih obširno, hvalisavo in prazno ter ponekod proti moderni naperjeno Govekarjevo poročilo o Aškerčevi zbirki Akropolis in piramide v Sn 1909, str. 29, 94 in 125.

[44] Josip Regali je ocenjeval to Župančičevo zbirko v podlistku SN 1903 od 23. do 29. decembra.

[45] Gre za oceno Samogovorov, ki jo je prof. Ivan Merhar objavil v LZ 1909, 116.

‚Pavliha,'[46] mi je rekel, ‚to je delo, ki bi vzbudilo senzacijo po vsem svetu, da je izšlo v nemškem, francoskem ali angleškem jeziku.' Na tega slona samozavesti sem položil komarja svoje skepse in — slon ga je čutil. Rekel mi je: ‚Vam gre za Vašo slavo!' Bil sem osramočen, zato ker to ni bilo res. Tega prepira — Aškerc je kričal nadme, da sem revolucionar, anarhist, da sem se nehote ozrl proti oknu (bilo je za vodo), ali ni kje blizu policaja — je bil nema priča Regali, Mefisto, ki se je režal, kakor se zna samo on, pohuljeno pod brke. To je bil začetek, a moža sem kljub temu spoštoval, bogami, nerad se loči človek od vsega, kjer vidi količkaj vrednosti in prave osebnosti. — In sva hodila na sprehode skupaj. Zopet mi je začel: ‚Izmajlov[47] ni propadel, a komplot je proti meni — vsi pišejo, da delo ni uspelo.' — ‚Tega jaz ne vem, ni me bilo takrat v Ljubljani.' — ‚Pa čitali ste ga, ne?' — ‚Čital sem ga.' — ‚Prosim Vas, Žid Eibenschütz (ali kako se imenuje), to vam je karakter, ki ga nima svetovna literatura!' — Evo, kaj hočeš na take besede? Ne izzivajo odpora? Takrat že sem videl, da Aškerc nima toliko avtokritike, kar bi človek v oko dejal, a toliko samoljubja, da mu je premalo zemlja, vsi planeti bi se morali združiti in zaklicati trikrat slava, in še bi gledal, ali je kateri premalo odprl usta.

Ne vem, ali sodim prav ali ne, jaz si razlagam Aškerčev grozni débacle (premisli prva njegova dela — kake gore bo premikal ta mož, smo pričakovali — in potem — Izmajlov, nisem mogel verjeti, da stoji res Aškerčevo ime na prvi strani!) iz njegove omejenosti. Imenujejo ga realista. To ni. Ker ne pozna sveta. Če mi ne verjameš, pokažem Ti, ko bova skupaj, vse polno njegovih stvari, ki bijejo vsaki nazornosti in realni logiki v obraz. Njegova družba na gimnaziji ni mogla biti bogsigave kako vzpodbudna. Mislim, da je tičal bolj v ruskih knjigah nego med ljudmi. Premisli pa našo družbo iz mladih let: Cankar, Kette, Murn, Derganc (ga tudi imenujem), Dermota, Lončar, Škrjanec (ga tudi imenujem), tudi Štefeta ne zamolčim. In možje, h katerim smo gledali: stari Lampè, dr. Krek, Kalan. Namreč s temi smo imeli več stikov vsi nego z liberalnimi prvaki. Menda edini Cankar je bil znan s Tavčarjem in Murn tudi. Karakteristično je to dejstvo: kdo je ‚pustil male k sebi', in kam so hodili ti instinktivno po knjige, po denar in po modrost. Jaz Ti pravim odkritosrčno, da se mi zdi velika škoda za moj duševni razvoj, da sem tako zgodaj... izgubil stik s Krekom, tem možem, ki me je vodil prvi v pravo poezijo, prvi v hram filozofije, ki je prvi obračal moje oko na socialno vprašanje, zrel, v duši svoboden in pošten mož...

Torej vidiš, s takimi tovariši in s pomočjo takih mož smo se skušali mi razgledati po svetu; in čeprav je bilo naše oko mogoče preveč zaverovano v svet sanj in poezije, veš, kaj je bila pridobitev takega pajdaštva: filistrskega naziranja smo se otresli. Smo mogoče bili v življenju celo preveč antifilistri — nobeden nas si ni stesal o pravem času varnega čolna — a veš, kaj nam bo ostalo od tega? Umevanje potov mladine, njenih puntov in njenega koračenja, njenih krivic in blodenj: da bodemo vedeli, da ni pozneje najslabše vino, ki mlado vre; in da ne smemo sovražiti mladih ljudi, tudi če nas žalijo. To je pravica mladosti, ki jo mora starina trpeti.

Vidiš, in tega, kakor bi jaz sodil, Aškerc ni imel. On je živel zase, sveta ne pozna. Zato je postal čedalje večji doktrinar, in doktrina, dogma kakršnakoli že, je predsodek, popovstvo, preneseno v posvetnost.[48] Ne misli, da zamenjujem dogmo z idealom. — On gre res na široko, zbira svojo snov od severa in juga, iz sedanjosti in preteklosti, a vse je pravzaprav večno ena pesem, variirana sto in stokrat, brez poglobljenja. Ker dela, veruj mi, tudi za to imam tehtne vzroke, po sistemu; in sistem je v umetnosti tudi predsodek, ker ovira svobodo iskanja in polet intuitivnosti. Njegova forma je brez vsake harmoničnosti, a vsebina? Tudi tako površna in banalna kakor forma. Ker je v umetnosti forma in vsebina eno, iste korenine. In zato je nerealist, zato ne vidi sveta in srede njegove, ne ume borbe idej — pri njem postane vse osebnost; namesto da bi iz osebnosti izvirajoče boje dvignil v sfero idejnih borb, bojev svetovnega naziranja, značajev in temperamentov. Ti so lepi, kajti, kar je osebnega zraven, odpade, pozabi se, pravzaprav daje borbi osebnost samo več živahnosti, dramatičnosti in časovnega in krajevnega kolorita.

---

[46] Satirični ciklus Pavliha na Jutrovem je izhajal v LZ v letih 1897 do 1899.

[47] Drama v štirih dejanjih Izmajlov je bila uprizorjena in objavljena leta 1900.

[48] Na enako formulirano oznako Aškerca smo naleteli že v enem od Župančičevih zapiskov in v članku Življenje vedno teče.

A kljub temu bom črtal dva epigrama nanj, ki sta prehuda, osebno žaljiva, dasi se mi zdi to, kar je v njih povedanega, resnično.[49] A ne le resnice, tudi usmiljenja je treba v ustroju našem, milosti ne smemo črtati iz svojega življenja. A hočem jo izkazati, ko pokažem: glej, i jaz znam i na rapir, če hočeš elegantno, i na težke sablje, če hočeš resno, pa i za kol zgrabim, ako greš ti s kolom nadme. Vem pa, da bom napisal potem Aškercu pesem, kjer mu nudim roko, če jo hoče — mož možu. Kajti on me smatra še vedno za — študenta! Vem. Pa če bi bil — poglej recimo razmerje nemških vseučiliških profesorjev in študentov.

Če pa noče in če bom imel časa — napišem tak pamflet, da bo njemu žal in mogoče meni. A naj me ne tira do skrajnega.

Naslednjega dne se je Župančič lotil pisanja tega pisma znova. Druga verzija se vsebinsko večinoma ne razlikuje od prve, zato navajamo le drugačni zadnji del. Župančiča zanimajo nadaljnji vzroki Aškerčevega slovstvenega propadanja in jih nekaj našteje: manjka mu prave estetske občutljivosti in afinitete do narave; glasbo v operi posluša nerad, zgolj iz kulturniške dolžnosti; po vzgledu Türckovega genialnega človeka bi v filozofiji rad postal univerzalen. Kot mlad poet je Župančič iskal pri Aškercu in drugih starejših liberalnih kulturnikih življenjske orientacije: naletel je na filistrstvo in banalnost, puhlost in samoljubje, ne pa na iskreno iskanje življenjske resnice. Torej spet zanimiv prispevek k Aškerčevemu duševnemu portretu na osnovi stikov in skušenj z njim:

Ne vem, ali sodim prav ali ne, a jaz si razlagam Aškerčev grozni débacle... iz njegove omejenosti. Malo vpogleda v njegovo psihologijo: se spominjaš Murnove pesmi: Tam zunaj že tulpe žarijo? Veš, kako je hotel narediti Aškerc: ‚vijolice' — oba z Murnom sva odprla usta, in ko sva otresla prvo osuplost, protestirala s prašanjem, zakaj. ‚Ker so vijolice lepše!' To ti pravi mož, ki velja za realista! In za pesnika! — Meni se je čudil, ko sem mu povedal, da hodim vsak dan po par ur po Ljubljanskem polju. ‚Kaj najdete tam lepega, mi je nerazumljivo.' — Ko je prišel v Ljubljano, je hodil ‚seveda' (dolžnost zavednega rodoljuba) v gledališče in v opero. A opera ga je tako dolgočasila, da ni vztrajal nikoli nad dva, tri akte. Dobro, takrat je to vsaj odkrito priznal. Sedaj pa sedi v operi do konca in jo hvali — je že uvidel, da so se mu ljudje smejali, in mogoče čital kje, da so vsi umetniki (kar pa ni res, bi jaz rekel) veliki ljubitelji godbe. — To vse kaže meni na velike prirojene defekte v njegovem duševnem oziroma živčnem ustroju. A mislim, da bi tudi s tem ustrojem lahko bil velik pesnik, če bi hotel ostati na mestu, kamor spada, namreč poglobiti svoje res lepe darove, ki jih je pokazal v prvih delih. A lov za idejami, ki jih ne pojmi docela, gonja za vseobsežnostjo, ki je pri njem program, vzet iz knjige Der geniale Mensch od Türcka[50] (posodil mi jo je in videl sem, kaj je v nji podčrtal, in videl potem, kako skuša svoje obzorje prilagoditi onemu, ki ga prisoja Türck genialnemu človeku), mu je zamoril naivno instinktivno produkcijo, v kateri je bil velik. Rekel boš: malenkosten si, Župančič, in stikaš z iglo za slabostmi. A psihološka metoda je taka, in jaz nisem kriv, da sem prišel do takih zaključkov.

[49] Katera epigrama je pesnik sklenil črtati, je danes težko reči. Eden izmed njiju bi mogel biti Čuden realist, ki ga ni objavil, drugi pa priobčeni Reformator heksametra. Glede tega namreč Župančič uredniku NZ Dermoti v pismu 23. marca 1909 razlaga in naroča: »Kadar človek dela, nima mere in vage v roki, vkljub vsej ostrini pa bi bil rad pravičen, kolikor je to v borbi mogoče. Zato Te prosim, črtaj epigram Reformator heksametra čisto, v Tiranožeru pa naj se glasi zadnji verz tako: ‚lastni duh-samoljub nosi itd.'« Bojeviti Dermota je pesnikovo prošnjo v celoti prezrl: ni črtal epigrama Reformator heksametra ne omilil zadnjega verza v Tiranožeru.

[50] Herman Türck (1856—1933), filozof in slovstveni zgodovinar, je za Aškerčevega življenja objavil najprej knjigo o Nietzscheju (1891) in zatem delo Der geniale Mensch (1896), ki je doživelo veliko izdaj.

In kaki realisti so ti možje, Aškerc in recimo Govekar. Spominjam se še zelo dobro velikega razočaranja, ki sem ga doživel v družbi slovenskih duševnih velmož. Po Čaši pridem v Ljubljano, mlad fant, ki se mu odpira svet stvari in idej, navaljuje na njegovo čustvo, na njegove misli. Seveda sprejet v krog naših mož. Kaj sem si obetal od tega občevanja! Kako bodo rasle tvoje misli, ki jih bodo zalivali taki možje. Aškerc tu, grča po telesu in duši, z nimbom preganjanega mučenika svobodnega prepričanja, umetnik desak Inemann,[51] Govekar, naturalist, ki se ne boji ne Boga ne hudiča, je bifteke in pije vino itd. Vera, narod, človeštvo, duša, umetnost — glej može, tu bodo padale tehtne besede o vseh teh problemih, tu boš srkal, mladenič, in potem, okrepčan z napojem zrele modrosti in jasnega prepričanja, pojdeš naprej po poti, ki je tako blesteča pred teboj. In — filistre vidiš naenkrat, mladi, sramežljivi fant, ki ti komaj poganja prvi puh pod nosom, začutiš, da tu ne bo šole kaj prida. Npr. pride pogovor na narodno individualnost. ‚Mi je nimamo — povej mi kdo, v čem je razlika med Roseggerjevim kmetom in Jurčičevim,' je govoril veliki naturalist, ki zna življenje analizirati do zadnje nitke. ‚Med tema dvema mogoče ne,' sem si upal pripomniti, plah, kakor sem bil takrat, Jezušček mali med pismarji, ‚a meni se le zdi, da je med pravim, ne literarnim, slovenskim in nemškim kmetom razlika, ki je mogoče niti ne vidimo.' — ‚Jezik!' je zaklical menda Holz[52] ali kdo drug, ne vem več dobro. Prvi hip sem se že zbal, da pomeni to ‚Jezik za zobe, mladič!,' vendar sem še pristavil: ‚Ne samo jezik,' globoko uverjen v srcu, da mislim prav, a da ne morem te svoje istine nikomur dokazati. ‚Zdolaj, zdolaj, na Balkanu, tam imate narodne noše, vse domače — tam je individualnost,' je sklenil Aškerc. Čutil sem, da to niso ljudje, na katere se bo mlad Slovenec naslonil, ki išče poti v bodočnost.

Puhlost, frazerstvo brez vsebine in globine — ne morem si pomagati, a to je že od takrat moja sodba, ki je včasih bolj jasno vstala na površje, včasih malo poniknila, a ostala do današnjega dne, in kakor bi rad, da bi bilo drugače, bojim se, da ostane pri tem. In iz te notranje puhline izhaja skrb ne za jasnost, za diskutiranje, stvarno ocenjanje in tehtanje sveta in vsega, kar ga giblje in vznemirja — nego za slavo. Lupina za jedro. Podobno z vsem našim javnim življenjem, zlasti z liberalci. Brezidejnost živi ob psovkah in ob hujskanju. Fej!

Od kraja sem mislil, da se dá kljub temu tudi s temi ljudmi izhajati, da se zbližamo kljub temu, bogme, mlad sem bil in sem res mislil, da si bodo dali, recimo Aškerci, od nas kaj dopovedati. —

Župančičevo kritično razmerje do Aškerca je torej doseglo višek v drugem obdobju, v letih od 1906 do 1909. Sèm spada že epigram Duha upornik..., z njim se začenja sodelovanje pri neodvisnih Naših zapiskih. Oznaka Aškerca v oceni Ilešičeve antologije je sprožila Aškerčevo parabolo Dva vodnjaka, le-ta pa Župančičevi satiri Omer čita Ahmedovo knjigo in Omer Ahmedu, izmed katerih je prva mojstrska. Sledila je vrsta okrog deset epigramov, večinoma objavljenih: Poligraf, Tiranožer, Prerok, Bog On in drugi, le deloma neobjavljenih: Čuden realist, V borbi. Župančič je načrtoval celó posebno knjižico epigramov in satir. Med obračune z Aškercem spada tudi njegov objavi namenjeni članek Življenje vedno teče. Posebno mesto zavzema obširno, a neodposlano pismo Golarju; to pismo je portret Aškerčeve osebnosti in pojasnjuje vzroke njegovega propadanja, obenem pa je osvetlitev Župančičevega razmerja do njega: v spopadu z njim je odločen in oster, prizadeva pa si tudi biti človeški.

[51] Rudolf Inemann (1861—1907), eden od Čehov, ki so delali pri nas, je bil ob koncu stoletja uspešen umetniški vodja, režiser in igralec, zaslužen za postopno evropeizacijo našega gledališča.

[52] Vatroslav Holz (1844—1914) je bil ploden publicist, po izobrazbi samouk, iz tedanjega liberalnega kulturnega kroga.

III

Zakaj Župančič tega skoraj dokončanega in več kot zanimivega pisma Golarju ni odposlal? Ali je šlo tu za isti vzrok kot pri številnih zasebnih zapiskih in neodposlanih pismih, ki govoré kritično o Cankarju? Namreč za zavest, da je zapisano kljub nujni osebni obarvanosti do kraja resnično, vendar za druge in javnost podano preostro in neprimerno.

Leta 1911 je Župančič objavil pesem *Revija*.[53] Ko njen avtor pregleduje pesniške žanre, ki jih je gojil, med drugim »špičasti« epigram, se ustavi tudi ob Aškerčevi baladi v raznih njenih preoblekah in jo ob ustvarjalno propadajočem pesniku imenuje »vdovo ob živem možu«. Iz Poznejšega pripiska k Reviji pa je razvidno, da je bilo do kraja zrelemu Župančiču žal, da je mlad, v svojo resnico zaverovan in bridko užaljen, pognal »starcu v srce ost«.

V juniju 1912 je Aškerc umrl, Cankar je oktobra o njem predaval tržaškemu delavstvu.[54] Župančič se je zdaj znašel v še večji človeški zadregi, da bi javno po resnici spregovoril o pokojniku, kakor jo je občutil že prej, za njegovega življenja. In vendar je dobro poznal ne le njegovo delo, temveč tudi njegovo osebnost, in sicer iz neposrednih stikov z njim, kakor nam priča citirano pismo Golarju.

Ko je prevzel uredništvo Slovana, je 26. novembra 1913 pisal Prijatelju: »Jaz bi se počasi spravil na temeljito študijo o Aškercu, pa sam ne vem, sedaj, ko je mrtev, je težko o tem možu resnico govoriti. Dalo se bo samo, če najdem pravi, dovolj diskreten ton.« Župančič ni, žal, nikdar napisal take študije, ki bi verjetno še globlje segla v splet vprašanj o Aškercu, kakor je to storil v svojem nekoliko poenostavljenem predavanju Cankar.

Iz iste pietetne obzirnosti do mrtvega Aškerca je Župančič tudi opustil misel na knjižno objavo svojih epigramov in satir, ki jo je že dolgo nosil v sebi. Ivana Prijatelja je še 30. novembra 1914 spraševal: »Kaj praviš, ko bi izdal epigrame in polemične pesmi v posebni knjižici? Malo nerodno mi je radi Aškerca, ki je že umrl.«

Bolj ko je v Župančiču zamiral spomin na starejšega Aškerca, na njegove napake in na spopade z njim, bolj je živela v njem predstava o mojstru Balad in romanc ter o njegovem deležu pri razvoju narodne kulture. V zapiskih in dnevnikih iz leta 1917 označuje Prešerna, Levstika, Jenka, Gregorčica in Aškerca v nasprotju z Jeranom za »žive moči v občestvu«, za »pozitivno silo, v bodočnost obrnjeno«.[55] V decembru 1918, ob nastanku prve narodne države, imenuje Aškerca kar ob dveh največjih in pribije: »Brez Prešerna, Aškerca in Cankarja bi bili v kulturnem svetu brezimen narod.«[56] V letu 1935 dvakrat navaja kot nasprotje zaviralnih klerikalnih sil v slovenski kulturi vrsto svobodoumnih besednih umetnikov, med njimi obakrat Aškerca.[57]

Tako je človeška obzirnost pri Župančiču povzročila, da po Aškerčevi smrti ni napisal študije o njem niti ni objavil knjižice epigramov in satir. Še več, nehal je razmišljati o Aškerčevem literarnem propadanju in o na-

[53] LZ 1911, 1; ZD III, 196.
[54] O »Cankarjevem vrednotenju Aškerca« glej članek Franceta Bernika v JiS 1982/83, 102 sl.
[55] ZD VIII, Zapiski in dnevniki, 235.
[56] Prav tam, str. 242.
[57] Prav tam, str. 264.

pakah v njegovi osebnosti, pač pa je v njem kot avtorju prvih, kvalitetnih zbirk gledal le še enega od stebrov slovenske kulture.

Spopad med njima je tako v Župančičevi zavesti vedno bolj tonil v pozabo. Vendar je bil ob svojem času kot sestavni del boja moderne z Aškercem nujen. Ta boj namreč ni bil le večno se ponavljajoči biološki boj med mladimi in starimi, nastopajočimi in odhajajočimi, temveč predvsem soočenje različnih pogledov na umetnost, življenje in družbo, soočenje nasprotujočih si estetik, filozofij in sociologij. Ta spopad moderne, Cankarja in Župančiča, z Aškercem je bil burni spremni pojav zmagovite Kettejeve, Murnove in Župančičeve lirike ter Cankarjeve proze in drame, nove pretanjene intimne in uporne socialne umetnosti, ki je prevladala nad realizmom in naturalizmom, kolikor smo ju Slovenci poznali, predvsem pa nad našo že kompromitirano liberalno kulturo in politiko.

ZUSAMMENFASSUNG

Der erste Zeitabschnitt der Beziehungen zwischen Župančič und Aškerc umfaßt das Jahrzehnt von 1895 bis 1905, als der junge Poet nach Aškerc' Vorbild mehrere epische Gedichte verfaßte, wo der Redakteur der Zeitschrift Ljubljanski zvon »Erotika« (Erotik) und »Čaša opojnosti« (Kelch der Berauschung) würdigte, als sie Briefe wechselten — von Aškerc existieren 11, von Župančič nur 3 — und darin auch ihre Ansichten austauschten über die Zeitschrift, über Poesie, Kritik und Übersetzungen, als Župančič einen Essay schrieb über die Persönlichkeit und Kunst Kettes und im Zvon vornehmlich Gedichte veröffentlichte, aber spürbar immer weniger, denn Aškerc' Zeitschrift war ihm nicht mehr gemäß und er wünschte sich eine neue und unabhängige und wirkte bei den Liberalen nur noch mit, um sich mit dem Honorar durch seine Armut zu schlagen. In der Briefen mit anderen ist er im Urteil über Aškerc gewöhnlich kritisch und scharf, in Briefen mit ihm selbst aber trotzt seiner abweichenden Ansichten wenigstens menschlich rücksichtsvoll.

Das kritische Verhältnis zu Aškerc erreichte seinen Höhepunkt im nächsten Zeitabschnitt in den Jahren von 1906 bis 1909. In diese Zeit fällt bereits das Epigramm »Duha upornik« (*Rebell des Geistes*), mit ihm beginnt Župančičs Mitarbeit bei den sozialistischen Blättern Naši zapiski. Die Einschätzung der Poesie von Aškerc in der Würdigung der Anthologie Ilešičs bildete den Auslöser zu Aškerc' Parabel »Dva vodnjaka« (Zwei Brunnen), diese wieder führten zu den beiden Satiren Župančičs »Omer čita Ahmedovo knjigo« (Omer liest Ahmeds Buch), und »Omer Ahmedu« (Omer an Ahmed), von denen die erste meisterhaft ist. Es folgten eine Reihe von etwa zehn Epigrammen, die meisten veröffentlicht: »Poligraf« (Der Polygraph), »Tiranožer« (Der Tyrannenfresser), »Prerok« (Der Prophet), »Bog On« (Gott Er) und andere, nur teilweise unveröffentlichte: »Čuden realist« (Der sonderbare Realist), »V borbi« (Im Kampfe). Župančič trug sich mit dem Gedanken an ein ganzes besonderes Büchlein mit Epigrammen und Satiren. Unter die Abrechnungen mit Aškerc gehört auch sein der Veröffentlichung bestimmter Artikel »Življenje vedno teče« (Das Leben fließt und fließt). Besonderen Raum nimmt der umfassende, aber nicht abgesandte Brief an den Freund Golar ein; dieser Brief ist ein wahrhaft echtes Porträt der Persönlichkeit von Aškerc und erklärt die Gründe zu dessen literarischem Verfall, beleuchtet gleichzeitig Župančičs Verhältnis zu ihm: un der Auseinandersetzung mit ihm is er entschieden und streitbar, bemüht sich jedoch, menschlich zu sein.

So verursachte die menschliche Rücksicht bei Župančič, daß er nach Aškerc' Tod 1912 die Studie über ihn nicht schrieb, nicht einmal das Büchlein mit den Epigrammen und Satiren veröffentlichte er. Mehr noch, er hörte auf, über Aškerc' literarisches Abgleiten und über dessen persönliche Mängel nachzudenken, sondern sah in ihm nur noch den Verfasser der ersten gehaltvollen Sammlungen und einen der Grundpfeiler der fortschrittlichen slovenischen Kultur.

UDK 808.63—54
Ada Vidovič-Muha
Filozofska fakulteta v Ljubljani

ZLOŽENKE S POMENOM LASTNOSTI DELOV ORGANIZMA

Sestavinskolastnostne zloženke se uvrščajo med podredne obrazilno dvomestne. Na tvorbeni (morfemski) ravni jih določata zlasti priponski obrazili *-ø* in *-ən*, ki sta pomensko, izrazno in razvrstitveno vezani na zloženso besedotvorno vrsto, na pretvorbeni (skladenjski) ravni pa povezuje vse oblike govorne podstave skupna pomenska podstava — prilastkov odvisnik z glagolom *imeti* v povedku.

Part-quality compounds are bahuvrihi compounds denoting the quality of a bodily part. They are subordinative compounds with an interfix formant. On the morphemic level (the level of word formation) they are determined primarily by two suffixes (*-ø* and *-ən*) which are semantically and distributionally, as well as by their phonic aspect, confined to compounding. On the transformational (syntactical) level, the common feature of part-quality compounds is the semantic base of the syntactic analogues from which these compounds are derived: an attributive clause with the verb *imeti* 'to have' in the predicate.

1 Med najstarejšimi zloženkami, ki so tvorjene z medponskim in priponskim obrazilom so poleg glagolskih[1] tipa *branovlek, kolosek* prav gotovo tudi tiste s pomenom lastnosti delov organizma, npr. *kozoglav, beloglav, dvoglav*.[2] Obe skupini tvorita pravzaprav jedro medponsko-priponske (dvomorfemsko-obrazilne) zloženske besedotvorne vrste,[3] saj v celoti izpričujeta takšna priponska obrazila, ki so pomensko, izrazno ali razvrstitveno glede na podstavo drugačna od tistih, ki jih imajo samo priponske izpeljanke. Predmet naše obravnave bo druga skupina zloženk, tista torej, ki ima nestavčni prilastek v govorni podstavi (GP) in ki jo glede na pomen lahko imenujemo s e s t a v i n s k o l a s t n o s t n a.[4]

2 Govornopodstavno določa obravnavane zloženke dvojno hierarhizirano skladenjsko razmerje: jedro GP ima ob sebi lahko kakovostni rodilnik ali le razvit orodniški prilastek, obe obliki pa povezuje pomenska podstava (globin-

---

[1] A. Breznik, Zloženke v slovenščini, Razprave akademije znanosti in umetnosti II, Ljubljana 1944, 55—76 (dalje Zloženke), posebej obravnava tiste zloženke, katerih skladenjska struktura je stavčna; imenuje jih glagolske.

[2] F. Miklošič, Vergleichende Stammbildungslehre der slavischen Sprachen, Wien 1875, 374—400, zlasti 394—401, imenuje obravnavane zloženke posesivne in jih opisuje, npr. »bêlookъ /.../ imajoč bele oči /.../ (394); uvršča jih med drugotne: »Po mojem mnenju so torej posesivne zloženke tvorjenke iz preprostih, v jeziku ne nujno dokazljivih samostalniških zloženk s pripono ъ, ki povzroča pridevniškost« (394—395). Teza je bila ovržena, prim. zlasti H. Hirt, Indogermanische Grammatik IV, Heidelberg 1928, 44—68. A. Breznik v Zloženkah (61) imenuje obravnavano skupino svojstvene zloženke, enako A. Bajec v Besedotvorju slovenskega jezika (dalje BSJ) III, Ljubljana 1952, 109, vendar iz te skupine izloči zloženke tipa *kozoglav*, ki jih imenuje primerjalne (102).

[3] Besedotvorno izrazje je usklajeno s skladenjsko besedotvorno teorijo, kot jo je na Slovenskem uveljavil zlasti J. Toporišič v razpravah Besedotvorna teorija, SR 1976, 163—179, Teorija besedotvornega algoritma, SR 1980, 141—153, ter v Slovenski slovnici, Maribor 1976 (dalje SS 1976), 114—174.

[4] Gradivo za analizo je iz Slovarja slovenskega knjižnega jezika I, II, III (dalje SSKJ), Ljubljana 1970, 1975, 1979, izjemoma tudi iz kartotečnega in v SSKJ nesprejetega gradiva na Inštitutu za slovenski jezik v Ljubljani.

ski pomen), nastala iz prilastkovega odvisnika z glagolom imeti v povedku in razvitim tožilniškim predmetom. Glede na skladenjsko strukturo GP uvrščamo torej obravnavane zloženke med podredne medponsko-priponske; zloženska pripona se dodaja lahko le samostalniškemu delu podstave, ki ima navadno obliko korenskega morfema: *beloglav-Ø* ← *tak bele glave*; *psoglav-Ø /-ec* ← *tisti z glavo od psa/kot od psa*. Predmetnopomensko jih omejuje samostalnik iz GP; ta namreč poimenuje sestavine organizmov (tudi rastlinskih) ter nekatere metonimične ali metaforične razširitve iz tega pomenskega kroga (gl. pogostnostno predstavitev teh samostalnikov na str. 371—372).[5]

Nadaljnja delitev teh zloženk je mogoča na osnovi vrste prilastka v GP: zloženke, katerih govornopodstavni samostalnik ima desni prilastek, so vsaj prvotno samostalniške in jih glede na pomen prilastkovega razmerja imenujemo sestavinskosvojinske; levi prilastek govornopodstavnega samostalnika imajo pridevniške zloženke, ki pa so glede na pomen tega prilastka dvovrstne — sestavinskokakovostne in sestavinskokoličinske.

2.1 Sestavinskosvojinske (samostalniške) zloženke

Jedro GP je samostalniški zaimek, njegov prilastek pa je s predložnim samostalnikom razvit orodniški samostalnik (gl. pogostnostno predstavitev na str. 373). Ta oblika GP je strnitvena varianta prilastkovega odvisnika: *volkodlak* ← *tisti z dlako od volka* ← *tisti, ki ima dlako od volka*. Tvorjenke s tako podstavo so stare, vendar zelo redke. Z njimi so v glavnem poimenovana mitološka bitja;[6] za današnji knjižni jezik potrjuje ta pomen tudi Slovar slovenskega knjižnega jezika (SSKJ) pri besedi *pasjeglavec* (= *psoglav-Ø/-ec*).[7]

Širšo možnost uporabe pa tudi tvorbe takih zloženk daje premik pomena iz samo svojilnega v primerjalno svojilni; samostalnik iz GP je razvit s primerjalnim veznikom *kot* in svojilnim rodilnikom: *volkodlak* ← *tisti z dlako kot od volka, kozorog* ← *tisti z rogom kot od koze, psoglav* ← *tisti z glavo kot od psa*. Pomenska podstava je odvisniško podredje oziroma zveza dveh hierarhično različnih prilastkovih odvisnikov s sestavinsko svojilnima glagoloma *imeti* v povedku: *volkodlak* — pomenska podstava (PP) ← *tisti, ki ima (takšno) dlako, kot jo ima volk* ← *tisti, ki ima (takšno) dlako kot od volka*, GP ← *tisti s (takšno) dlako kot od volka*. Tu se torej odpira prehod v pridevniške sestavinskokakovostne zloženke najprej s primerjavo različnih (svojilnih) sestavin — *kozoglav* ← *tak z glavo kot od koze* — kasneje s tvorjenim pridevniškim prilastkom v GP — *kozjeglav* ← *tak kozje glave*.[8]

---

[5] Pomensko je skušal omejiti samostalnike, ki so lahko v GP sestavinskolastnostnih zloženk, že F. Levstik v Napakah slovenskega pisanja (dalje Napake), Zbrano delo 6, Ljubljana 1956 (razprava je izhajala v Novicah od novembra 1857 do junija 1858), str. 58, ko pravi, »da jemljemo v take sestave najraje /.../ imena telesnih udov.«

[6] Te zloženke omenja tudi med staroslovanskimi primeri F. Miklošič (v delu cit. v op. 2), 394—396; sicer jih pa uvršča k posesivnim zloženkam (k tipu *beloglav*), nastalim iz dveh samostalnikov.

[7] Gl. SSKJ, str. 539, pasjeglavec »1. etn., po ljudskem verovanju bitje s človeškim telesom in pasjo glavo«.

[8] A. Breznik v Zloženkah (65—97) utemeljuje Miklošičevo uvrstitev teh zloženk med svojstvene (posesivne) z dejstvom, da se tu »svojstvo (lastnost) kakega predmeta /.../ primerja lastnosti drugega predmeta« (65). Dalje polemično z Maretićem (ki izhaja iz oblik *kozjeglav* — po »skrajšanju« *kozoglav*) ugotavlja, »da so zloženke s samostalnikom v prvem členu prastare in samostalnik ne stoji namesto pridevnika« (65). A. Bajec

Medpona izraža podredno razmerje med besedotvornopodstavnima členoma in je pretvorba vsaj prvotno samo svojilnorodilniškega razmerja iz GP.

Zloženski priponski obrazili *-ø* in *-ec* izražata besedotvorni pomen nosilca lastnosti (Nl):[9]

a) GP ← [Samz] Sam[6] {*od*} Sam{2}; [ ] → p; { } → m[10]
volkodlak ← [*tisti z*] *dlak*[*o*] {*od*} *volk*{*a*}; [ ] → *-ø*; { } → *-o-*

BP → *-KSam-*,[11] *KSam-*
-dlak-, *volk-*;

MS → KSam- + m + -KSam- + p + (k)
volk- + *-o-* + *-dlak-* + *-ø*;

b) GP → [Samz] Sam[6] {*kot od*} Sam{2}; { } → m; [ ] → p;
[*tisti z*] *dlak*[*o*] {*kot*} *volk*{*-ø*}; { } → *-o-*; [ ] → *-ø*.

Nadaljnja morfemizacija poteka po zgornjem vzorcu.

2.2 Pridevniške zloženke

Jedro GP je pridevniški zaimek; govornopodstavni samostalnik ima navadno pridevniški prilastek, lahko pa tudi samostalniškega s primerjalnim veznikom *kot*. Pomensko gre v bistvu za označevanje koga/česa glede na kakovostno ali količinsko lastnost njegove sestavine.

2.2.1 Sestavinskokakovostne zloženke

Jedrni pridevniški zaimek izpostavlja prilastkovnost celotne besedne zveze, ki pa je lahko kakovostnorodilniška s kakovostnim, predvsem nezaimenskim pridevniškim prilastkom, in kakovostno primerjalna s samostalniškim prilastkom s primerjalnim veznikom *kot*; od zaimenskih pridevnikov sta lahko prilastka v GP le kakovostni in vrstni istostni *enak* in *isti*:[12] *dolgorok* ← *tak dolgih rok*, *mrežastokril* ← *tak mrežastih kril*; *kozjebrad* ← *tak kozje brade*, *zelenolist* ← *tak zelenih listov*; *kozobrad* ← *tak z brado kot koza*; *enako-*, *istobarven* ← *tak enake, iste barve*.

(BSJ III, 114) ugotavlja, da so te zloženke v slovanskih jezikih sicer redke, vendar jih je toliko, da jih je treba priznati; zaradi samostalniškosti jih obravnava posebej in jih imenuje primerjalne zloženke (102—103).

[9] V SS 1976 bi bil v okviru izpeljavne besedotvorne vrste to 1. besedotvorni pomen, če bi pojasnilo pod a) razširili s kategorijo človeškosti — /.../ ki ima s kom/s čim opraviti. Seveda bi bila druga možnost, ki jo upravičuje samostojnost zloženskih priponskih obrazil, predstavitev besedotvornih pomenov zloženk v okviru lastne besedotvorne vrste.

[10] Sestavine GP brez oklepaja = korenska (predmetnopomenska) morfemizacija; [ ] = priponska morfemizacija — *p*; { } = medponska morfemizacija — *m*; ( ) = končnica — *k*; (Sam)z = (samostalniški) zaimek; BP = besedotvorna podstava; MS = morfemska struktura; K(Sam) = (samostalniški) koren; u = ujemanje; skloni so označeni z ustreznimi številkami 1—6.

[11] Predmetnopomenske sestavine GP so pri starejših zloženkah netvorjene (gl. primere zloženk pri F. Miklošiču v delu cit. v op. 2) in v besedotvornem procesu res pride do korenske morfemizacije. Pri mlajših, zlasti priložnostno tvorjenih zloženkah pa imamo v GP lahko tudi tvorjenke (izpeljanke) — besedotvorna podstava (BP) ni samo korenskomorfemska, npr. (kratko)stebel-č-ast, (črno)tač-k-ø.

[12] Istostna pridevniška zaimka *enak* in *isti* sta predstavljena v SS 1976, str. 271; o njunih pomenskih in skladenjskih lastnostih prim. tudi A. Vidovič-Muha, Pridevniške zaimenske besede, XV. SSJLK, Ljubljana 1978, str. 65—98.

2.2.1.1 Besedotvorna struktura GP

Medpona je pretvorba ujemalnega razmerja med (rodilniškim) samostalnikom in njegovim pridevniškim prilastkom ali primerjalnega medsamostalniškega razmerja; izraža torej besedotvornopodstavno podrednost. Zloženska priponska obrazila izražajo kakovostni (besedotvorni) pomen:

a) GP → [Pridz] (Prid_k {u} Sam)$_{[2]}$; [ ] → p; { } → m;
dolgolas ← [*tak*] *dolg*[*ih*] {*u*} *las*[-ø]; [ ] → -ø; { } → *-o-*;
BP → KPrid-, -KSam-
dolg-, *-las-*;
MS → KPrid- + m + -KSam- + (k)
dolg- + *-o-* + *-las-* + *-ø*;

b) GP → [Pridz] Sam$_{[6]}$ {*kot*} Sam$_{\{1\}}$; [ ] → p; { } → m
kozoglav ← [*tak z*] *glav*[*o*] {*kot*} *koz*{*a*}; [ ] → -ø; { } → *-o-*;
BP → -KSam-, KSam-
-glav-, *koz-*;
MS → KSam- + *-o-* + *-KSam-* + p + (k)
koz- + *-o-* + *-glav-* + *-ø*.

2.2.1.2 Skladenjske lastnosti GP

Iz rodilniške govornopodstavne besedne zveze s kakovostnim pridevniškim pomenom izhaja dejstvo, da je taka besedna zveza pravzaprav funkcijski pridevnik, ki v tvorjenki dobi tudi formalne lastnosti (pridevniške) besede:[13] *dolgorok* ← *tak dolgih rok* ← *tak, ki ima dolge roke*; *kozjebrad* ← *tak kozje brade* ← *tak, ki ima kozjo brado* (← ... *brado kot koza*), *enakobarven* ← *tak enake barve* ← *tak, ki ima enako barvo*. Glagol *imeti* v GP izraža kakovostno določeno sestavino koga/česa; pomensko je torej zelo blizu pretvorbi svojilnega rodilnika sestavinsko svojilnih pridevnikov,[14] ko izraža svojino sestavine koga/česa, npr. *ježeva (bodica)* ← *(bodica) (od) ježa* ← *(bodica) ki jo ima jež* — *ki sestavlja ježa*. Glagol *imeti* je torej v pomenski podstavi kakovostnega in svojilnega rodilnika, pri čemer pa se je treba zavedati, da gre pri kakovostnem rodilniku za lastnost sestavine in da sta besedotvornopodstavni lahko le obe, sestavina in njena pridevniško izražena lastnost, v pomenski podstavi je to razvit tožilniški predmet; pri svojilnem rodilniku pa gre za svojino sestavine, besedotvornopodstavna je le svojina, v pomenski podstavi goli osebek; poimenovanje sestavine je zunaj besedotvornega procesa, bistveno pa določa vrsto svojilnega pomena. Iz tega spoznanja sledi, da je prilastkova raba pridevnikov, nastalih iz golih samostalniških poimenovanj sestavin koga/česa (*obraz* — *obrazni, bodica* — *bodični*) nesmiselna ob samostalnikih, ki poimenujejo nosilce teh sestavin, npr. **bodični jež*, **obrazni človek* ipd., torej lahko le *dolgoobrazen človek*, morda *ostrobodičen jež*. Bistvenost prilastkovega dela

[13] M. Ivić ugotavlja v razpravi Odnos između kvalitativnog genitiva i kvalitativnog instrumentala (Naš jezik 1956, 260—270), da se kakovostni rodilnik skladenjsko obnaša kot pravi pridevnik — lahko je prilastek, povedkovo določilo ali povedkov prilastek (*obleka svetle barve* — *Obleka je svetle barve* — *Obleko je kupila svetle barve*); J. Toporišič, Nova slovenska skladnja, Ljubljana 1982 (dalje NSS), str. 57, 62, uvršča med podredne pridevniške besedne zveze tudi kakovostnorodilniške.

[14] Prim. A. Vidovič-Muha, Pomenske skupine nekakovostnih izpeljanih pridevnikov, SR 1981, str. 19—42, zlasti str. 21—25, kjer so med drugimi pomenskimi skupinami svojilnih pridevnikov predstavljeni tudi sestavinsko svojilni.

kakovostnega rodilnika se kaže v možnosti njegovega hierarhičnega prevrednotenja v jedro pridevniške besedne zveze, pri čemer postane prejšnji rodilniški samostalnik določujoči člen, ki v obliki predložnega samostalnika izraža ozir — *glede na kaj*; seveda tu ne gre za pretvorbo, ki bi bila lahko tudi podstavno sinonimna, ker je pač spremenjeno jedro besedne zveze, gre bolj za dokaz kakovostnega pridevniškega pomena tako razvitega rodilnika: *dolgorok* ← *tak dolgih rok* — *tak dolg v roke*; *mrežastokril* ← *tak mrežastih kril* — *tak mrežast v krila; zelenolist* ← *tak zelenih listov* — *tak zelen v liste; kozjebrad* ← *tak kozje brade* — *tak kozji v brado*. Z možnostjo takega prevrednotenja svojih členov se kakovostni rodilnik razločuje tudi od vseh drugih rodilniških primerov z enako površinsko strukturo, npr. od (prilastkovno razvitega) količinskega — *(vreča) dobre moke*, svojilnega — *(posestvo) (od) bogatega strica* ali pretvorjenega glagolskopredmetnega — *(prevoz) dragocenega tovora* — *(prevažati) dragocen tovor*;[15] globinska struktura kaže na pomensko različnost omenjenih rodilniških primerov — nemogoča so prevrednotenja, npr. **vreča dobra v moko* ipd. S prenosom pomenskega težišča (jedra) na pridevniško besedo pa smo teoretično dobili (ob nespremenjenem pomenu) podstavo za pridevniško zloženko s prislovnim določujočim členom, vendar pa take vrste tvorjenke v slovenščini niso mogoče: *tak bel v obraz/dolg v roke* → **obraznobel/*ročnodolg*; *tak mrežast v krila* → **krilnomrežast*; predložni samostalnik v vlogi prislovnega določila ozira (načina) ne more biti v GP ozirnega (načinovnega) prislova ob kakovostni nestanjski pridevniški besedi: *lep v obraz* → **obrazno lep*. Slovenščina torej ne pozna zloženk iz takšne besedne zveze v GP, ki bi imele za jedro kakovostni (nestanjski) pridevnik in izsamostalniški prislov oziroma prislovnodoločilni predložni samostalnik kot njegov razvijajoči člen.

Za razmejitev nam ostaja še razmerje, v katerega površinsko vstopa kakovostni rodilnik, in sicer razmerje s spremstvenimi vrstnimi pridevniki. Predložni orodnik, ki je GP teh pridevnikov, se namreč pojavlja kot sopomenska možnost lastnostnega rodilnika: *svetlooka (ženska)* ← *(ženska) svetlih oči/(ženska) s svetlimi očmi*;[16] *kozjebrad* ← *tak kozje brade/tak s kozjo brado*; *zelenolist* ← *tak zelenih listov/tak z zelenimi listi* idr., enako torej *mastnomlečni (riž)* ← *(riž) z mastnim mlekom* ali *divjehudourniška (pokrajina)* ← *(pokrajina) z divjimi hudourniki*.[17] Oba orodnika se razločujeta po možnosti

[15] V NSS, str. 50—52, so rodilniški pomeni predstavljeni v okviru samostalniške besedne zveze; o rodilniških pomenih, ki so v GP razmernih pridevnikov (vrstnih in svojilnih) prim. razpravo, cit. v op. 14.

[16] Besednoredni položaj tega (lastnostnega) orodnika je pomensko razločevalen: če prilastkov orodnik odtrgamo od njegovega jedra, lahko izgubi prilastkovno vlogo in postane orodniški predmet sredstva oziroma prislovno določilo načina (če to seveda pomen dovoljuje): *(ženska) s svetlimi očmi* → *svetlooka (ženska) ga je pozdravila* : *(ženska) ga je pozdravila s svetlimi očmi*.

[17] M. Ivić v razpravi, cit. v op. 13, ugotavlja (za srbohrvaščino) pomensko razliko med kakovostnim rodilnikom in orodnikom, češ da orodnik označuje predvsem pojav, ki je ob kakem drugem pojavu kot njegov sestavni del ali spremljevalec. V bistvu ima prav — pomensko različnost obeh sklonov potrjuje tudi pomenska različnost pridevnikov, ki jih lahko tvorita — orodnik je podstava t. i. spremstvenih pridevnikov tip *briljantni (prstan)* ← *(prstan) z briljantom* ← *na katerem je briljant* (prim. razpravo, cit. v op. 14), kakovostni rodilnik pa sestavinskokakovostnih zloženk. Vendar ravno skupno pomenskopodstavno izhodišče z glagolom *imeti* v prilastkovem odvisniku upravičuje povezavo obeh sklonov, čeprav glagol *imeti* pomeni enkrat *'biti sestavina koga/česa'*, drugič pa *'biti dodatek koga/česa'*.

kakovostnorodilniške sopomenskosti in pa po možnosti smiselne pomenske podstave v prilastkovem odvisniku s prislovnim določilom kraja kot zaimensko pretvorbo jedra pomenske podstave: *(riž) z mastnim mlekom* ← *(riž) v katerem je mastno mleko; (pokrajina) s hudourniki* ← *(pokrajina), na kateri so hudourniki.* Za primere s kakovostnorodilniško GP je taka pomenska podstava nesmiselna, ker kakovostni rodilnik izraža, kot smo že omenili, lastnost sestavine koga/česa, ne pa lastnosti tega, kar se na kom/čem pojavlja, ni pa njegova sestavina: *(ženska) z dolgimi lasmi/dolgih las* ← **(ženska), na kateri so dolgi lasje.* Vseskozi je seveda treba upoštevati še dejstvo, da je kakovostni rodilnik definiran s pridevniško prilastkovnostjo, prilastek obravnavanega orodnika pa nikakor ni obvezen.

Kot posebna, razmeroma redka tvorba pridevniških zloženk ostajajo primeri, ko sta v GP dva samostalniška člena: določujoči del podstave ni nastal iz tvorjenega izsamostalniškega pridevnika v GP, ampak naravnost iz desnega prilastka v obliki primerjalnega veznika *kot* in samostalnika, npr.: *čebuloglav* ← *tak, ki ima glavo kot čebula*; *cevokljun* ← *tak, ki ima kljun kot cev*; *zmajeglav* ← *tak, ki ima glavo kot zmaj*; *kopitonog, kozoglav, orlook, ovnoglav, vranogriv* idr. Podstavi za tvorjeni pridevnik in za levi določujoči zloženski del sta enaki — primerjalni veznik *kot* in samostalnik. Vse takšne pridevniške zloženke imajo sopomenke v tvorjenkah iz pridevniškega prilastka na levi: *kozoglav — kozjeglav, vranogriv — vranjegriv.*

Glede na to, da imamo pri tvorjenkah iz dveh samostalnikov v GP dodajani zloženski obrazili — medpono in pripono — na korenska morfema, lahko sklepamo, da so to starejše tvorjenke; po analogiji na zloženke tipa *beloglav* so začele nastajati pomensko enoumnejše zloženke tipa *koz-j-e-glav-ø*, torej z določujočim členom iz tvorjenega pridevnika.[18]

2.2.1.3 Predmetnopomenske lastnosti sestavin GP

Za obravnavane zloženke je značilno, da je mogoče govornopodstavni pridevnik, zlasti pa še samostalnik, pomensko omejiti in s tem določiti obseg tvorjenja tovrstnih zloženk.

2.2.1.3.1 Govornopodstavni (neprilastkovni) samostalnik

Omenili smo že, da rodilniški samostalnik iz GP poimenuje sestavine človeškega, živalskega ali rastlinskega organizma, poleg tega pa še (lahko po metonimiji):

a) pri človeku duševno stanje, lastnost, prepričanje, npr. *srce, duša, kri, vera, vest, volja*;

b) lastnost, navadno človeškega organizma, npr. *barva, kri,* redko tudi *vrsta, rod, rasa*;

c) nekatera oblačila, npr. *krilo,* analogno še *hlače, srajca.*

Verjetno moramo pri samostalniku *krilo,* ki je v tej pomenski skupini podstavno najpogostejši, izhajati iz zveze, npr. *ptičje krilo*; od tu je preneseno poimenovanje na (žensko) oblačilo; podstavna raba se je potem izjemoma razširila še na podobna (necela) oblačila.

[18] Zloženk s tvorjenim pridevnikom v GP Miklošič ne navaja — gl. delo, cit. v op. 2; prav tako se vidi iz pojasnil A. Breznika, da jih uvršča med mlajše.

Govornopodstavni samostalnik je lahko tudi tvorjen s pomenom manjšalnosti ali ljubkovalnosti, npr. *stebelce — kratkostebelčast, rilček — kratkorilčkast, tačka — črnotačk.*

2.2.1.3.2 Govornopodstavni prilastek

Besednovrstno je pridevniški, izjemoma tudi samostalniški.

2.2.1.3.2.1 Prilastkovni pridevnik

Kot prilastek govornopodstavnega samostalnika se pojavljajo pomenske skupine netvorjenih in tvorjenih kakovostnih pridevnikov (gl. pogostnostno predstavitev na str. 372—373). Med netvorjenimi so naslednje:

a) pridevniki relativne ocene;[19] pomensko so lahko, kot je znano, telesno- ali duševnolastnostni. Od telesnolastnostnih se največkrat uporablja pridevnik *lep*, in sicer ob najrazličnejših samostalnikih iz osnovne pomenske skupine: *lepo-ok, -las, -nos, -nog, -rok, -uh, -stas, -obrazen* idr. Duševnolastnostni pridevniki relativne ocene so uporabljeni ob samostalnikih *volja, srce, duša,* npr. *dobrodušen, -srčen, -voljen*; redkeje pridevnik *slab*, npr. *slabo-voljen, -veren*;

b) pridevniki barve; teoretično imajo možnost biti podstava obravnavanih zloženk tudi v primerih, ko jih lahko povezujemo z glagolskim dejanjem, npr. *rdeti — (biti) rdeč, rdeti — pordeti — (biti) rdeč,* sinon. *zardel.* Pojavljajo se lahko v zvezi z vsemi tistimi samostalniškimi poimenovanji, ki imajo potencialno lastnost barve. Glede na gradivo so ti pridevniki podstavno najpogostejši: *modrook, sivolas, črnopolt, belorok, rdečenos* idr. Podstavni samostalnik *barva* je seveda mogoč v zvezi z vsemi pridevniki barve: *sivo-, črno-, rdeče-, rjavobarven* idr.; takšne tvorjenke so zaradi svoje pleonastičnosti stilno zaznamovane: *rdečebarven 'rdeč', sivobarven 'siv'*, upravičene so le v primerih, ko pridevnik v osnovnem pomenu ne poimenuje barve, ampak le barvno stopnjo, intenzivnost, npr. *nežnobarven — nežen glede na barvo.* Sicer pa je med pridevniki barve v GP najpogostejši pridevnik *bel: belo-rok, -polt, -lic, -glav, -kril, -kosten, -las, -list, -lub, -ok, -prs, -rep, -škrg, -uh, -zob, -vrat* idr. Pogost je tudi pridevnik *zlat*,[20] seveda za obravnavano pomensko skupino samostalnikov samo kot poimenovanje barve in ne morda kot snovni (← *iz zlata*): *zlato-las, -polt, -rok, -kož* idr., nato še *črn, moder, rdeč, siv*;

c) merni pridevniki; tudi merna določitev samostalniškega jedra je vsaj teoretično mogoča pri vseh obravnavanih jedrnih samostalnikih. Gradivo izkazuje pogosto rabo zlasti naslednjih pridevnikov: *dolg, kratek; debel, tanek; težek, lahek; globok.* Ta pridevniška pomenska skupina se ob podstavnih samostalnikih uporablja tudi v pomenu stopnje človekovega prepričanja, duševnega stanja, lastnosti, npr. *globokoveren, globokomiseln*; *velikodušen, malodušen* (že deloma demotivirano, se pravi z novimi, ne samo govornopostavnimi pomenskimi sestavinami);

[19] Prim. A. Vidovič-Muha, Merila pomenske delitve nezaimenske pridevniške besede, SR 1978, 253—276, kjer so predstavljene pomenske skupine kakovostnih pridevnikov.

[20] F. Levstik v Napakah, str. 58, omenja pogostnost besed »zlato in srebro« v podstavi obravnavanih zloženk.

č) pridevniška beseda stanja; v GP so pravi deležniki stanja na *-n, -t/-l*, npr. *jezen — jeznorit, zabuhel — zabuhlolic, zamolkel — zamolklocvet, -polt, zvit — zvitorep, -rog, -zob*; *gnil — gnilolist*; *nabuhel — nabuhloličen* idr. Stanjsko pa lahko razumemo npr. tudi pridevnike barve, *rdeč — rdečelic 'zardelih lic'* (**zardelolic*); *siv — sivolas 'osivelih las'* (**osivelolas*); *rjav — rjavopolt 'porjavele polti'* (**porjavelopolt*); *bel — belobrad 'obelele brade'* (**obelelobrad*) idr.

Tvorjene kakovostne pridevniške besede v vlogi prilastka v GP so vse izsamostalniške; največ je takšnih, ki izražajo podobnost česa na osnovi primerjave. Podstavna pretvorba takih izsamostalniških pridevnikov je v obliki primerjalnega veznika *kot* in samostalniške besede. Temu pomenu ustrezajo kakovostni pridevniki s priponskimi obrazili predvsem *-at, -ast* in *-nat*. Njihov jedrni samostalnik v GP je pogosto barva, npr. *bronasto-, slamnato-, ilovnato-, rožnatobarven*. V GP so lahko tudi pridevniki, ki so v osnovnem pomenu nekakovostni, kot kakovostni podobnostni pa so konverzni. Potencialno možnost takega prehoda imajo pridevniki dveh (nekakovostnih) pomenskih skupin, in sicer sestavinskosvojilni in snovni:

S e s t a v i n s k o s v o j i l n i, ko so tvorjeni iz samostalnika, ki navadno poimenuje živali, torej s priponskima obraziloma, *-ji, -ski*, npr. *kozji — kozjebrad ← tak kozje brade ← tak, ki ima brado kot koza*; *jastrebji — jastrebjenos ← tak jastrebjega nosu ← tak, ki ima nos kot jastreb*; *kurji — kurjepolt ← tak kurje polti ← tak, ki ima polt kot kura; levjeglav, konjskonog, mačjeok, ovčjeglav, pasjeglav, prašičjeglav, račjekljun, sovjeok* idr. Za vse take zloženke bi bila teoretično možna pretvorba v sestavinskosvojilni rodilnik ob ustreznem samostalniškem jedru. Dejansko pa do zvez s samostalnikom, ki bi zahteval tako pretvorbo v GP zloženk, ne pride. Nemogoče so zveze kot **kozjebrada dlaka ← dlaka (od) kozje brade/iz kozje brade, *levjeglava ušesa ← ušesa (od) levje glave/na levji glavi*. V teh primerih bi imeli namreč opravka z dvostopenjsko svojilnostjo — eno v okviru pridevniške zloženke, drugo v okviru samostalniške besedne zveze s tako zloženko. Torej vsi tako tvorjeni pridevniki so v zloženski GP lahko le konverzni kakovostni in izražajo podobnost.

S n o v n i p r i d e v n i k i so izjemnejši — v zloženski GP se lahko pojavljajo tudi v osnovnem in ne samo v konverznem podobnostnem pomenu; včasih sta možni obe podstavni pretvorbi, npr. *lesenonog ← tak lesenih nog ← tak, ki ima lesene noge 'kot iz lesa/iz lesa'*; *steklenook ← tak steklenih oči ← tak, ki ima steklene oči 'kot iz stekla/iz stekla'*, *škrlatnolist, slamnatolas* ipd., vendar pa se povsod bolj vsiljuje kakovostna pretvorba s pomenom podobnosti. Omeniti je treba še, da se ob zloženskem podstavnem samostalniku *barva* uporabljajo tudi drugi sestavinskosvojilni pridevniki (vendar ne tisti s priponskima obraziloma *-ov, -in*), npr. *gozdnobarven ← tak gozdne barve ← tak, ki ima barvo kot gozd; nebesnobarven* idr.[21] Sposobnost podstavotvornosti konverznih kakovostnih pridevnikov je lahko tudi merilo za določanje stopnje samostojnosti njihovega drugotnega, kakovostnega pomena; pomensko osamosvajanje se da lepo zasledovati zlasti pri primerjalnih oznakah za barve: če je pridevnik tudi v konverznem kakovostnem pomenu dovolj poveden, se lahko

[21] Izjemno pretvorbo, ki je enaka vrstnim spremstvenim pridevnikom, ima med zapisanimi primeri zloženka *solznook ← tak solznih oči ← tak, ki ima solzne oči ← tak, ki ima oči, v katerih so solze.*

uporablja ob podstavnem samostalniku, ki ga mora barvno označiti, sicer pa samo ob podstavnem samostalniku *barva*: *kostanjevolas* ← *tak kostanjevih las* ← *tak, ki ima kostanjeve lase* — *kostanjeve barve* — *barve kot kostanj*; tako morda še *bakreno-, brončeno-, bronastopolt*, toda le *žvepleno-, mlečno-, ilovnato-, jekleno-, nebesnobarven* ipd.[22]

2.2.1.3.2.2 Prilastkovni samostalnik

Kaže, da so bili vsaj pri starejših tvorjenkah prilastkovni samostalniki predvsem poimenovanja živali:[23] sestavina zlasti človekovega organizma se je lastnostno označevala s primerjavo enake sestavine pri živalih: *ovnoglav* ← *tak z glavo kot od ovna*. Izjemnejše, verjetno priložnostne so zloženke, ki imajo v GP prilastkovni samostalnik tudi z drugih pomenskih področij, razmerje pa je izraženo samo s primerjalnim veznikom *kot*, npr. *volnolas* ← *tak z lasmi kot volna*; *čebuloglav* ← *tak z glavo kot čebula*. Tvorjenke izražajo višjo stopnjo pomenskega prenosa, ne gre več za primerjavo sestavin dveh različnih organizmov, ampak za primerjavo (ene) sestavine s čim asociativnim; drugotno svojilno razmerje postane odveč.

2.2.2 Sestavinskokoličinske zloženke

Zaimensko jedro GP je pridevniško in izpostavlja lastnost samostalniške orodniške zveze s števniškim prilastkom (pomenske skupine določnih in nedoločni števniki). Pomenska podstava je tudi tu prilastkov odvisnik z glagolom *imeti* v povedku: *enogrb* ← *tak z eno grbo* ← *tak, ki ima eno grbo, dvooočen, -ok, enonog, -debeln, -krak, -krilen, -križen, -obrazen, -prsten, -ram-ø/-en, -rog, -zob, -žilen, petprsten, -cveten, štirinog, trijezičen, mnogoglav* ipd. Govornopodstavni samostalnik je iz istega pomenskega kroga kot pri prejšnji skupini, metonimija pa gre drugo pot, in sicer v poimenovanje števila sestavin zlasti geometrijskih likov, kjer je poudarek prav na številu teh sestavin, npr. *štiristran-i/-ič-ni, dvokraki, štirikotni, mnogokotni* idr.

2.2.3 Obrazila

Priponsko obrazilo izraža predvsem besednovrstnost in (pridevniško) besedotvorno pomenskost, medpona pa podredno hierarhično razmerje med sestavinami BP.

2.2.3.1 Priponska obrazila

Funkcijska pridevniškost kakovostnega rodilnika v GP omogoča tvorbo le pridevniških zloženk, prav tako pa so tudi pridevniške orodniške govornopodstavne zveze. Izrazno so pridevniška priponska obrazila neglasovna ali ničta (priponsko obrazilo je homonimno s končnico) ter glasovna, in sicer *-en*, izjemoma tudi *-ast* in *-(n)at*. Za obe vrsti obrazil je značilno, da se razvrščajo na samostalniški korenski morfem: *-polt-, -glav-, -kril-, -rok-, -brk-, -klas-, -grl-, -rep-, -uh-, -griv-, -golt-* ipd. Informacijo o vrsti pridevniškega priponskega obrazila nosi govornopodstavni samostalnik.

[22] V SSKJ je pomen barve predstavljen pomensko samostojno, npr. pri *bronast, kostanjev* (I, str. 213, II, str. 447).

[23] F. Levstik v Napakah ugotavlja, »da jemljemo v take sestave najraje živalska imena /.../«, str. 58.

2.2.3.1.1 *-ø*

Končniško priponsko obrazilo se dodaja na podstavo, ki je sestavljena iz enozložnega izsamostalniškega korenskega morfema: *(bakreno)-polt-ø, (dolgo)-las-ø, (kratko)-nog-ø, (zeleno)-list-ø, (boso)-pet-ø, (dolgo)-vrat-ø, (belo)-grud-ø, (rdeče)-nos-ø, (belo)-cvet-ø, (kratko)-dlak-ø, (rjavo)-kož-ø, (mesnato)-prst-ø, (vitko)-stas-ø, (debelo)-člen-ø, (belo)-grl-ø, (dolgo)-brad-ø, (belo)-zob-ø* ipd. Kaže, da je v primerih, ko se korenski morfem končuje na mehkonebnik, na trdonebnik ali na |c|, možno dvojnično obrazilo *-en*: *(dolgo)-dlak-ø/-(č)en; (rdeče)-lic-ø/-(č)en, (bakreno)-kož-ø/-en, (dolgo)-srajc-ø/-(č)en, (široko)-pleč-ø/-en, (dolgo)-uh-ø/-(š)en, (dolgo)-krak-ø/-(č)en, (okroglo)-bok-ø/-(č)en, (belo)-polt-ø/-en.* Iz podstave *duša, srce, volja, rod* in drugih samostalnikov, ki so zunaj osnovnega pomenskega kroga, imamo zloženke tvorjene samo s priponskim obrazilom *-en*: *(dobro)-srč-en, -duš-en, -volj-en, (blago)-rod-en.*[24] Sicer pa je končniško obrazilo običajno pri tistih besedotvornih postopkih, ki prenašajo pomensko obvestilnost v obliki pone, korena ali korena in pone na levo od podstavnega jedra. Poleg zlaganja, kjer imamo opraviti s korensko ali pri tvorjenem (izpeljanem) podstavnem pridevniku s korensko in priponsko pomensko obvestilnostjo, je pogosto končniško obrazilo še pri izpeljavi iz predložne zveze, kjer je pomenska obvestilnost izražena s predpono, npr. *brezrok-ø* ipd.[25]

Končniško obrazilo *-ø* se v določenih skladenjskih pogojih zamenjuje z *-i* tako kot pač vse končnice kakovostnih pridevnikov, npr. *dolgolas-ø : -i.*

2.2.3.1.2 *-ən*

Priponsko obrazilo *-ən* se razvršča na že omenjene korenske morfeme samostalnikov, pojavlja se kot dvojnično končniškemu obrazilu ali pa v zelo redkih primerih, ko je samostalniška podstava neenozložna, npr.: *(boso)-parkelj-n, (belo)-stebel-n, (debelo)-trebuš-en, (dolgo)-postav-en, (trdo)-kopit-en, (ostro)-konič-en, (gladko)-jezič-en, (golo)-rebr-n.* Tudi to obrazilo se s samostalniško podstavo druži predvsem v zlagalnem besedotvornem procesu, izraža pa lahko le kakovostni pridevniški pomen.[26] S stališča skladenjske določnosti ima variantno končnico *-i*; tako pride do izraznega sovpada skladenjske (določne) oblike zloženskega obrazila *-(ə)n-i* in izpeljavnega obrazila *-ni* z nekakovostnim vrstnim ali svojilnim pomenom in seveda brez možnosti izražanja skladenjske določnosti, torej samo *gozd-ni, miz-ni, asfalt-ni, mil-ni* ipd. : *dolgojezič-en-ø/-ni.*

---

[24] Prim. F. Levstik, Napake, str. 59, kjer je rečeno, da dobijo zloženke »prilepek« *-n* ali *-ast*, kadar niso »iz imen telesnih udov«, včasih pa tudi, če so, npr. *debelokožen, mladoličen, golobradast, gostobeseden, hudomušen, zlovoljen* idr.

[25] Gl. obrazila in primere pri posameznih besedotvornih vrstah v SS 1976, str. 124—157, zlasti 145.

[26] V SS 1976, str. 148—149, gre pri obrazilih *-ən, -en, -ičen, -alen, -onalen* idr. za vrstni ali svojilni pomen, tudi po razlagi sodeč: »/p/ovezanost s tem, kar imenuje samostalniška podstava«, (148), torej verjetno za obrazila *-ni, -eni, -ični* idr.; morda bi bilo treba tudi med kakovostnimi pridevniki izkazati primere, ki so dvopomenski in so sedaj samo med vrstnimi oziroma svojilnimi, npr. *glaven (-ejši) : glavni (živec), umen (-ejši) : umna (lastnost), moralen (-ejši) : moralni (zakon), časten (-ejši) : častni (član), reden (-ejši) : redni (predpis), čustven (-ejši) : čustveni (pretres), centralen (-ejši) : centralni (zbor)* ipd. J. Toporišič v razpravi Imenska določnost v slovenskem knjižnem jeziku (SR 1978, 287—304) veže pomen svojilnosti pri pridevnikih tudi na obliko *-en-ø*, pridevniki z *-ni* naj bi bili vrstni: *državen : državni.* V raz-

2.2.3.1.3 *-ast, -(n)at*

Priponski obrazili nista vezani na zlagalno besedotvorno vrsto, sta tudi izpeljavni; v okviru zlaganja se uporabljata izjemoma. Pomensko sta dvovrstni: izražata lahko samo kakovostno pridevniškost, lahko pa še pomen obilnosti, velike količine.[27] Samo pridevniškost izražata v primeru, ko je tvorba nezloženskih pridevnikov iz obravnavanih pomenskih skupin samostalnikov z njima edino mogoča ali vsaj pogostejša od tvorb z drugimi priponskimi obrazili: *dolgoigl-ast, ostrogrb-ast, gostopik-ast.* Ta obrazila imamo tudi v tistih izjemnih primerih, ko samostolnik v GP izraža manjšalnost, ljubkovalnost: *belogobčk-ast, tankostebelč-ast, dolgorilčk-ast, tankovejič-ast, debeločlenk-ast.*

2.2.3.2 Medponska obrazila

S pomenskega stališča so medponska obrazila obravnavanih zloženk pretvorba podrednega skladenjskega razmerja med govornopodstavnim samostalnikom in njegovim prilastkom. Izražajo torej podredno hierarhično razmerje v besedotvorni podstavi. Njihova izrazna podoba je odvisna od pomena pridevniškega prilastka v GP: zloženke z netvorjenim ali tvorjenim kakovostnim pridevnikom imajo vedno o-jevsko medpono; količinska govornopodstavna pridevniška beseda pa povzroča poleg izrazno samostojne o-jevske medpone tudi konverzno izkončniško, in sicer *-ø- ali -i-*. Kaže, da imajo medponsko obrazilo *-ø-* zloženke z govornopodstavnimi števniki, ki se sklanjajo samo po ničti ali tudi po ničti sklanjatvi. Takšni so nedoločni števniki, npr. *nekaj-ø-glav, malo-ø-las,* glavni števniki od *pet* dalje, tudi *sto, tisoč, milijon,* npr. *pet-ø-glav, sto-ø-nog, tisoč-ø-glav.* Medponsko obrazilo *-i-* imata govornopodstavna števnika *tri* in *štiri,* in sicer kot dvojnično možnost medpone *-o-* števnik *tri* in kot edino števnik *štiri,* npr. *tr-i-/tr-o-glavi (zmaj), štir-i-nog.*

2.2.4 Število naglasov in naglasno mesto

Izhodiščno pravilo za določanje števila naglasov je morfemska zgradba tvorjenke.[28] Mesto naglasa je vedno na desnem, določanem delu BP, v GP je to jedrni samostalnik, ostaja pa vprašanje, kako je z naglašenostjo levega dela. Če je levi del v besedotvornem procesu ohranil besedotvorni morfem, bi po

prav, cit. v op. 14, je ta delitev z nekim zadržkom sicer sprejeta (nobenega primera svojilnega pridevnika z omenjeno obrazilno razvidnostjo), vendar se pojavlja vprašanje, zakaj ohranjati razloček med pridevniki, ki so tvorbeno zelo blizu. Tudi J. Toporišič ugotavlja, da »/t/ako imenovani svojilni in vrstni pridevniki uporabljajo /.../ precej identična besedotvorna sredstva /.../« (v cit. razpravi, str. 289) ter da se je »/m/orda /.../ prav zaradi tega izgubila tudi razlika med *bratov* (svojilni) in *borovi* (vrstni), ki se sedaj normalno glasi tudi le *borov*«. Če upoštevamo še zloženskо besedotvorno vrsto, bi bilo res najbolje vezati obrazilo *-ən* samo na kakovostni pridevniški pomen (možnost razločevanja skladenjske določnosti), obrazilo *-ni, -eni* idr. pa na vrstni in svojilni.

[27] V BSJ II, 71—72, izraža pripona *-ast* lastnost, podobnost, obilico, snov, *-(n)at* pa obilico; v SS 1976, 150—151, imata ti obrazili pomen snovnosti, obilnosti in podobnosti.

[28] Teorija J. Toporišiča o številu naglasov pri zloženkah, predstavljena v razpravi O eno- in večnaglasnosti nekaterih besednih kategorij, Glasovna in naglasna podoba slovenskega knjižnega jezika, Maribor 1978, 211—222, pa temelji a) predvsem na besednovrstnosti predmetnopomenskih sestavin GP: »Samostalniške zloženke imajo en sam naglas, če je vsaj en člen podstave glagolski ali pridevniški ali zaimenski /.../ Zloženke z glavnim števnikom v prvem delu imajo po dva naglasa /.../«, str. 217,

pravilih moral ohraniti tudi naglas. Načeloma naj bi veljalo, da vse zloženke, katerih levi člen BP ima obliko korenskega morfema, nimajo naglasa na njem. V to skupino se uvršča večina zloženk — vse tiste z netvorjenim števniškim ali neštevniškim prilastkom v GP ter s samostalniškim (desnim) prilastkom, npr. *beloglàv, dvoglàv, kozoglàv*. Zloženke s tvorjenim pridevniškim prilastkom bi bile po tem pravilu dvonaglasne, npr. *brónastobárven, bakrénopólt, jájčastolísten, bárvnopólt, opéčnatobárven, mléčnobárven, mléčnozób, koščénolíčen, petéroobrázen, dvójnolísten, osmérostráničen* ipd. Spoznanje je logična posledica strukturno utemeljene teorije o naglasni vlogi priponskih obrazil.[29] Za analogno enonaglasnost gre v primerih, ko imamo v GP variantno prilastkovo možnost — tvorjeni (levi) pridevniški prilastek (iz samostalniškega poimenovanja živali) ali (desni) samostalniški prilastek. Zloženke z določujočim členom iz samostalniškega prilastka so po pravilu enonaglasne, verjetno analogno pa tudi zloženke, ki imajo v GP pridevnik, tvorjen iz takšnega samostalnika, torej: *kozobràd — kozjebràd, kačeók — kačjeók, psoglàv — pasjeglàv, volkodlàk — volčjedlàk* ipd.

Takšno izhodišče glede števila naglasov pri sestavinskokakovostnih zloženkah potrjujejo rešitve v SSKJ: enonaglasne so vse tiste z netvorjeno določujočo sestavino BP in pa tiste, katerih določujoča sestavina je iz takšnega tvorjenega pridevniškega prilastka, ki ima varianto v samostalniškem prilastku. Zloženke, katerih določujoča sestavina BP je lahko nastala samo iz tvorjenega pridevnika, pa so v SSKJ eno- ali dvonaglasne, npr. *jájčastolísten* : *bronastopólt, bakrenobárven* ipd. Tu ni videti trdnejše teoretične opore. Število naglasov v SSKJ pri sestavinskokoličinskih zloženkah pa sloni v glavnem na pravilu, da so zloženke z glavnim števnikom v GP dvonaglasne;[30] po primerih lahko še sklepamo, da so enonaglasne tudi zloženke z ločilnim števnikom v GP, z množilnim pa dvonaglasne, npr. *peterokrák, -kŕp, -pŕst, -lísten* : *dvójnopernát* (str. 583—584, 389).

3 Sestavinskolastnostnim zloženkam je mogoče poiskati skupne lastnosti na vseh osnovnih ravninah jezikovne strukture. Skladenjsko jih povezuje globinski pomen, t. i. pomenska podstava, ki ima obliko prilastkovega odvisnika z glagolom i m e t i v povedku, npr. *leponog ← tak lepih nog/z lepimi nogami ← tak, ki ima lepe noge*; *dvonog ← tak z dvema nogama ← tak, ki ima dve nogi*; *kozoglav ← tak z glavo kot koza ← tak, ki ima glavo kot koza*; *kozoglav ← tisti z glavo (od) koze ← tisti, ki ima glavo (od) koze*. Za celotno skupino veljajo tudi enake izrazne in razvrstitvene možnosti obeh najpogostejših priponskih obrazil *-Ø* in *-ən* — zlasti pri starejših tvorjenkah se razvrščajo na samostalniški korenski morfem. npr. *-dlak-Ø, -ok-Ø, -list-Ø/-en, -stebel-n*; s po-

b) deloma stavčnočlenskosti: »Po dva naglasa imajo zloženke, pri katerih je prvi del nekak prislovni prilastek: cerkvénoupráven /.../«, c) občutku oziroma zavedanju zloženosti: »Če sta oba dela podstave samostalniška, imajo zloženke redoma po dva naglasa, če se zloženosti zavedamo (živínozdravník /.../). Če se zloženosti ne zavedamo, je naglas en sam: drevorèd /.../«, str. 217; pri zadnji določitvi je verjetno mišljena skladnost pomenskih sestavin z besedotvornim pomenom oziroma pomenska identičnost med tvorjenko in njeno skladenjsko pretvorbeno varianto.

[29] Prim. razpravo J. Toporišiča, Teorija besedotvornega algoritma, SR 1980, 141—153, zlasti del o naglasni jakosti besedotvornih sestavin, str. 149—151.

[30] Gl. op. 28. Sicer pa je v Uvodu v SSKJ rečeno, da se prvi naglas pri zloženkah lahko opušča med drugim tudi »če je v prvem delu števnik /.../«, SSKJ I, str. XXV.

menskega stališča velja za pripono -ø homonimnost — pri sestavinskosvojinskih zloženkah je samostalniška, sicer pa pridevniška, npr. *kozoglav-ø* ← *tisti z.../tak z...*

Morfemska struktura obravnavanih zloženk je v večini primerov takšna, da je mogoče eno samo že v GP predvidljivo naglasno mesto, npr. *beloglàv, kozoglàv* (analogno kozjeglàv), *dvoglàv*; v primeru tvorjenosti leve sestavine BP ima zloženka seveda dva naglasa, npr. *jájčastolísten, petérolísten.*

Sestavinskolastnostne zloženke povezuje tudi predmetni pomen govornopodstavnih besed, zlasti (jedrnega) samostalnika — osnovna pomenska skupina poimenuje sestavine organizmov; pridevniki iz GP so kakovostni, in sicer tvorjeni s pomenom podobnosti, netvorjeni pa se uvrščajo v katerega izmed osnovnih pomenov, torej med pridevnike relativne ocene (*dober, lep*), pridevnike barve (rdeč, siv), med merne ali stanjske pridevnike (*velik, dolg; zvit, gnil*).

Skladenjske, obrazilne, naglasne pa tudi predmetnopomenske lastnosti obravnavanih zloženk so torej takšne, da nam omogočajo natančno določitev obsega njihove tvornosti.

4 Pogostnostne preglednice predmetnopomenskih besed iz GP

Besede so razvrščene po pogostnosti (1 — najpogostejša). Na skrajni levi strani stolpca je zaporedna številka, sledi beseda, število ponovitev in nato pogostnostna številka (upoštevane so samo zloženke, brez izpeljank iz njih):

4.1 Jedrni (razvijani) samostalniki iz GP

Številčni oziroma pogostnostni pregled samostalnikov iz GP obravnavanih zloženk je lahko razmeroma zanesljiv, ker so ti samostalniki predmetnopomensko predvidljivi — omejeni na poimenovanja organizmov (človeškega, živalskega, rastlinskega) ter nekaterih človekovih značajskih oziroma sploh duševnih lastnosti (dostikrat so to metonimične razširitve), izjemoma še lastnosti predmetov (prav tako v primerih metonimične povezave). Prav pomenska določenost govornopodstavnih samostalnikov dovoljuje upoštevanje vseh zapisanih primerov obravnavanih zloženk, zbranih na listkovnem gradivu Inštituta za slovenski jezik.

zap.št.		*št. ponov.*	*pogostn.*								
1.	glava	84	1	16.	kljun	24	14	31.	griva	15	21
2.	oko	70	2	17.	dlaka	24	14	32.	prsi	14	22
3.	list	62	3	18.	kri	23	15	33.	žila	14	22
4.	noga	60	4	19.	uho	23	15	34.	peta	13	23
5.	lice	48	5	20.	rog	23	15	35.	koder	13	23
6.	las	44	6	21.	nos	22	16	36.	steblo	13	23
7.	barva	44	6	22.	prst	22	16	37.	plod	13	23
8.	krilo	39	7	23.	um	22	16	38.	bog	12	24
9.	zob	31	8	24.	koža	22	16	39.	boja	12	24
10.	brada	31	8	25.	usta	22	16	40.	pleče	11	25
11.	roka	30	9	26.	duša	21	17	41.	stas	10	26
12.	srce	28	10	27.	krak	20	18	42.	brki	10	26
13.	vrat	27	11	28.	cvet	20	18	43.	rit	10	26
14.	polt	26	12	29.	ud	19	19	44.	obraz	9	27
15.	rep	25	13	30.	perje	16	20	45.	cel	9	27

zap. št.		št. ponov.	pogostn.							
46.	vera	9	27	82.	lupina	3	34	118.	čeljust	1 36
47.	grlo	9	27	83.	šapa	3	34	119.	nedra	1 36
48.	rob	8	28	84.	igla	3	34	120.	resa	1 36
49.	veja	8	28	85.	konica	3	34	121.	rilec	1 36
50.	luska	8	28	86.	golk	3	34	122.	rokav	1 36
51.	volja	8	28	87.	parkelj	2	35	123.	sapa	1 36
52.	čelo	8	28	88.	postava	2	35	124.	klas	1 36
53.	grudi	7	29	89.	rokav	2	35	125.	koren	1 36
54.	rebro	7	29	90.	klas	2	35	126.	lupina	1 36
55.	trebuh	6	30	91.	srajca	2	35	127.	ščetina	1 36
56.	zrno	6	30	92.	kocina	2	35	128.	pest	1 36
57.	deblo	6	30	93.	korak	2	35	129.	perut	1 36
58.	jezik	6	30	94.	pestič	2	35	130.	mišica	1 36
59.	pas	6	30	95.	rilček	2	35	131.	jeza	1 36
60.	golt	6	30	96.	gib	2	35	132.	popek	1 36
61.	bedro	6	30	97.	želo	2	35	133.	grba	1 36
62.	hrbet	6	30	98.	telo	2	35	134.	krempelj	1 36
63.	hlače	5	31	99.	rasa	2	35	135.	žrelo	1 36
64.	pecelj	5	31	100.	kosa	1	36	136.	sila	1 36
65.	kost	5	31	101.	obličje	1	36	137.	kaliber	1 36
66.	lubje	5	31	102.	mah	1	36	138.	pleme	1 36
67.	meso	5	31	103.	nogavica	1	36	139.	pleša	1 36
68.	obrv	5	31	104.	okel	1	36	140.	vamp	1 36
69.	runo	5	31	105.	škrga	1	36	141.	žima	1 36
70.	buča	5	31	106.	taca	1	36	142.	skorja	1 36
71.	živec	5	31	107.	značaj	1	36	143.	kolk	1 36
72.	trup	5	31	108.	žolč	1	36	144.	sklep	1 36
73.	vrsta	5	31	109.	bil	1	36	145.	tačka	1 36
74.	gobec	4	32	110.	član	1	36	146.	golen	1 36
75.	laket	4	33	111.	člen	1	36	147.	recelj	1 36
76.	rama	4	33	112.	golša	1	36	148.	sluh	1 36
77.	kopito	4	33	113.	vime	1	36	149.	stebelce	1 36
78.	seme	4	33	114.	život	1	36	150.	skok	1 36
79.	vest	4	33	115.	korenina	1	36	151.	voh	1 36
80.	rod	4	34	116.	noht	1	36	152.	črta	1 36
81.	volna	3	34	117.	plavut	1	36	153.	koren	1 36

4.2 Pridevniški in samostalniški prilastki iz GP (po gradivu iz SSKJ ali predlaganem za sprejem v SSKJ)

4.2.1 Pridevniki:

zap. št.		št. ponov.	pogostn.							
1.	dolg	40	1	10.	tanek	14	7	19.	gost	8 11
2.	širok	31	2	11.	zlat	14	7	20.	prost	8 11
3.	rdeč	24	3	12.	kriv	11	8	21.	rumen	8 11
4.	bel	23	4	13.	lep	11	8	22.	visok	8 11
5.	debel	23	4	14.	svetel	11	8	23.	dober	7 12
6.	dva	23	4	15.	trd	11	8	24.	droben	7 12
7.	ena	18	5	16.	gol	10	9	25.	isti	7 12
8.	črn	17	6	17.	oster	9	10	26.	sto	7 12
9.	kratek	17	6	18.	enak	8	11	27.	temen	7 12

zap. št.		št. ponov.	pogostn.							
28.	drug	6	13	66.	kozji	2	17	104.	kosi	1 18
29.	mehek	6	13	67.	krepek	2	17	105.	krhek	1 18
30.	mnog	6	13	68.	lihi	2	17	106.	krotek	1 18
31.	lahek	5	14	69.	malo	2	17	107.	krven	1 18
32.	nizek	5	14	70.	miren	2	17	108.	len	1 18
33.	rjav	5	14	71.	mlečen	2	17	109.	levji	1 18
34.	siv	5	14	72.	mrzel	2	17	110.	meden	1 18
35.	suh	5	14	73.	pester	2	17	111.	mlad	1 18
36.	tisoč	5	14	74.	plav	2	17	112.	moten	1 18
37.	top	5	14	75.	prazen	2	17	113.	mrežast	1 18
38.	bister	4	15	76.	ribji	2	17	114.	mrk	1 18
39.	moder	4	15	77.	sinji	2	17	115.	mrtev	1 18
40.	nežen	4	15	78.	srhek	2	17	116.	napet	1 18
41.	okrogel	4	15	79.	strm	2	17	117.	nor	1 18
42.	sam	4	15	80.	resen	2	17	118.	odkrit	1 18
43.	slab	4	15	81.	težek	2	17	119.	ozek	1 18
44.	šesteri	4	15	82.	topel	2	17	120.	peščen	1 18
45.	več	4	15	83.	vitek	2	17	121.	pet	1 18
46.	velik	4	15	84.	vroč	2	17	122.	pisan	1 18
47.	zelen	4	15	85.	zrasel	2	17	123.	plah	1 18
48.	blag	3	16	86.	živ	2	17	124.	poševen	1 18
49.	bled	3	16	87.	žolt	2	17	125.	prazen	1 18
50.	čist	3	16	88.	bakren	2	17	126.	pšeničen	1 18
51.	deset	3	16	89.	barven	2	17	127.	*rad	1 18
52.	gladek	3	16	90.	bolan	1	18	128.	resen	1 18
53.	mil	3	16	91.	bronast	1	18	129.	skop	1 18
54.	poln	3	16	92.	bujen	1	18	130.	srčast	1 18
55.	raven	3	16	93.	divji	1	18	131.	srep	1 18
56.	rus	3	16	94.	dlakav	1	18	132.	slamnat	1 18
57.	rožen	3	16	95.	dlanast	1	18	133.	slok	1 18
58.	sladek	3	16	96.	fin	1	18	134.	suličast	1 18
59.	sodi	3	16	97.	grob	1	18	135.	traven	1 18
60.	tolst	3	16	98.	hrom	1	18	136.	voden	1 18
61.	bos	2	17	99.	jajčast	1	18	137.	votel	1 18
62.	brz	2	17	100.	jasen	1	18	138.	vranji	1 18
63.	globok	2	17	101.	jezen	1	18	139.	zvit	1 18
64.	hiter	2	17	102.	kačji	1	18	140.	žaren	1 18
65.	hladen	2	17	103.	koščen	1	18			

4.2.2 Samostalniki:

zap. št.		št. ponov.	pogostn.							
1.	koder	3	1	13.	kušter	1	3	25.	trap	1 3
2.	srebro	3	1	14.	luska	1	3	26.	trma	1 3
3.	cev	2	2	15.	mreža	1	3	27.	veslo	1 3
4.	koza	2	2	16.	orel	1	3	28.	veter	1 3
5.	čop	1	3	17.	pes	1	3	29.	volk	1 3
6.	grba	1	3	18.	puh	1	3	30.	volna	1 3
7.	jarem	1	3	19.	sablja	1	3	31.	vrana	1 3
8.	kljuka	1	3	20.	skok	1	3	32.	zmaj	1 3
9.	koc	1	3	21.	smrt	1	3	33.	zver	1 3
10.	koder	1	3	22.	sraka	1	3	34.	žaba	1 3
11.	kozel	1	3	23.	srna	1	3			
12.	koža	1	3	24.	ščit	1	3			

SUMMARY

Party-quality compounds, i.e. compounds denoting the quality of a part of an organism (they were termed "possessive" by Miklosich), are subordinative compounds with an interfix-suffix formant; they belong to the form class of adjectives, only the part-property ones (type *kozoglav*) can also be nouns. They are among the oldest compounds; this is evidenced especially by their two suffixes, which are semantically, distributionally (with regard to the base), and by their phonic aspect confined to compounding: the desinential suffix *-ø* is homonymic — either noun or adjective (as the adjective suffix it is usually affixed to the part of the base from a monosyllabic root morpheme of a noun); the suffix *-ən* appears partly as a free variant, but when it is the only choice its distribution is confined to the root morphemes of nouns which stand outside the basic semantic area (*-duš-ən, -vɔlj-ən, -vɔr-ən, -srč-ən* etc.) and to a small number of polysyllabic root morphemes of nouns (*-trebuš-ən, kopit-ən*).

What these compounds have in common on the level of concrete meaning is that their respective speech-bases (i.e. the syntactic analogues from which they are derived) all contain a noun denoting a constituent part of an organism (human, animal, or plant), with the exception of a few extensions outside this semantic area (e.g. denoting certain mental or moral human characteristics: *globokovɔren, dobrodušen*).

The syntactic structure of the speech-base (SB) splits these compounds into two basic groups: those with a postmodifier in the SB (these compounds may also be nouns, e.g. *kozoglav, psoglav*), and those with a permodifier in the SB (these compounds can only be adjectives). The adjectival premodifiers are a) non-derived (e.g. *leponog, dolgorok*) or, in the case of younger compounds, derived qualitative adjectives — the derived ones can only have an associational (similative) meaning (e.g. *kozjeglav, kačjeok*), b) quantitative adjectives (e.g. *dvoglav, peteroprst*). The SB of the a-group has the form of a qualitative genitive demonstrable by reordering the hierarchy of the components, e.g. *dolgih rok — dolg v roke*. The SB of the b-group has the form of a noun phrase in the instrumental case. Both forms of the SB are transformable into an attributive clause with the verb *imeti* 'to have' in the predicate (*beloglav ← tak bele glave ← ki ima belo glavo, dvoglav ← tak z dvema glavama ← ki ima dve glavi*).

The stress pattern is basically determinable by the morphemic structure of the compound. The right-hand part of the derivative base (in SB, it is the head noun) always receives stress. When the left-hand, modifying, part (in SB, it is the attribute) also receives stress, a compound has two stresses; this happens when the left-hand part is bimorphmic — a root with a suffix retaind —, in other words, when it originates from a derived adjectival SB-premodifier. Single-stressed, then, are compounds like *beloglàv, dvoglàv, kozoglàv* (younger form *kozjeglàv* by analogy with *kozoglàv*), double-stressed are e.g. *brónastopólt, petérokrák, dvójnolíste*).

UDK 808.63—087:886.3.09 Kranjec M.: Strici so mi povedali
Martina Orožen
Filozofska fakulteta v Ljubljani

DIALEKTIZMI V KRANJČEVEM ROMANU *STRICI SO MI POVEDALI*

Na glasoslovno-oblikoslovni ravnini M. Kranjec skoraj dosledno nima dialektizmov, z njimi knjižni sistem le oprezno stilistično niansira. Nasprotno pa se v monologu in dialogu na besedotvorno-leksikalni in skladenjski ravnini nanje osredotoča. Dialektalno besedišče se tematsko omejuje na izvirno (dialektalno) poimenovanje designatov pokrajinske materialne in duhovne kulture z značilnimi madžarizmi ter se od osrednjega knjižnega sistema po besedotvornopomenskih motivacijah delno razlikuje. Nekatere izbrane dialektalne značilnosti so prisotne tudi na skladenjski ravnini; dialog je opazno grajen po govornih, narečnih pravilih členitve po aktualnosti.

On the levels of pfonology and morphology, Kranjec's novel *Strici so mi povedali* is void of dialect features, except for some cautious stylistic nuancing. On the levels of lexis and syntax, however, localisms are plentiful in monologues and dialogues. The dialect words are limited to the designations of the local culture, they include typical Magyarisms and show word-formational motivations different from those in the standard language. The most prominent syntactic dialectal feature is the structuring of dialogues according to the local rules for functional sentence perspective.

Pomenljivi naslov tega romana, baladično-lirske poslovilne pripovedi ter izpovedi, te zadnje Kranjčeve sage o rodnem Prekmurju, že sam v sebi vsebuje ključ za razumevanje te, sodobnemu, mlademu, nepodeželskemu bralcu razmeroma odmaknjene vsebine o nekdanjih življenjskih okoliščinah ter bivanjskih razmerah, kot tudi ključ za pravilno vrednotenje knjižne ter narečne slogovno-stilistične sinteze, jezikovnoknjižne interference. Le-ta je zasidrana v narečno-knjižnem jezikovnem razvoju pokrajine, tega v zgodovinskem, etnološkem in geografskem pogledu tako zanimivega severovzhodnega kota slovenskega etničnega ozemlja, ki je v slovenski dialektologiji znan pod terminom »panonska« narečna skupina«.[1]

»Strici« govorijo — ne pišejo! To dejstvo pisatelja vsestransko obvezuje in ga ob ubeseditvi umetniškega besedila postavlja pred nove, še nepremagane ovire. Vse od začetka do konca romana je v njem težnja, da v svoji pripovedi ustvari govor, govorljiv požlahtnjeni govor, ki ga ne kaže enačiti s pogovornim jezikom »nižjega ranga« niti z običajnim sodobnim vaškim narečjem. Strici govorijo — so govorili!... Skozi nje pa se nam odzrcalja njihov nekdanji, v zavesti pisatelja še živeči prabitni patriarhalni svet, svet celotnega Prekmurja, pa tudi »nekdanji« jezik v narečni in pokniženi podobi. Novi pogledi potomcev starega rodu, rodovne skupnosti, njihove nove življenjske želje in navade, usmerjane ob vzgibih burnega družbenopolitičnega razvoja v danem času, ta »čarni svet« uporno, neustavljivo in nasilno spreminjajo! Pisatelj spremlja to boleče dogajanje v usodnem zgodovinskem časovnem odseku verno, prizanesljivo, a tudi z nostalgijo; z otožnostjo, ki jo občutimo, ko se dokončno

[1] Glej npr. F. Ramovš, Karta slovenskih narečij, CZ Ljubljana 1957 (ponatis iz l. 1935). Nova predelava na osnovi Ramovševe Dialektološke karte slovenskega jezika, novejših raziskav ter gradiva Inštituta za slovenski jezik SAZU; priredila T. Logar in J. Rigler, Ljubljana 1983.

zavemo, da so pretekle ure, pa tudi pretekle oblike življenja le enkratne in neponovljive. Prav zato pa se vračajo v naš spomin še lepše in dragocenejše. Nekdanji svet, nekdanja prostor in čas, okolje, v katerem delujejo, živijo, životarijo, čustvujejo Fujsi — Pici ter njihovi soljudje, ta svet je v romanu podan kot nek poseben, zgoščen sistem družbenoobičajnih in jezikovnonarečnih norm z vsestransko določljivimi in določenimi znaki.[2] Ker je to »svetovno ureditev« pisatelj Kranjec hotel umetniško iskreno, izvirno ter zavestno plastično, rekli bi trodimenzionalno, globinsko upodobiti, ni mogel ostati le pri družbenozgodovinskem ali etnološkem, dokumentarično realističnem prikazovanju življenja v njem. Moral je iti dlje — tej svoji zamisli je moral podrediti tudi jezik, saj prav ta sistem sporazumevalnih znakov na poseben način označuje in oživlja vsakega človeka, vsebuje ne samo družbene, pač pa tudi individualne razsežnosti, in tudi te je želel pisatelj ob posameznih likih ustrezno zajeti. Slovenski knjižni jezik danega »trenutka« (časa) pa je bil njegovim »stricem« glede na znane sociolingvistične okoliščine[3] »tühi, nerázmeti« (tuji, nerazumljivi) jezik.

Kranjec se ob zadanem si cilju ni mogel izogniti bistvenemu problemu, ki privre na dan, ko je treba oblikovati živ knjižni govorni monolog, dialog, pri čemer se na brezizhoden način protislovno soočajo gramatična pravila ustaljene pisne knjižne norme z zakonitostmi socialno in pokrajinsko razslojenih govornih različic slovenskega jezika ob pogosto še izvirneje razčlenjenih narečnih sistemskih jezikovnih zakonitostih. Miško Kranjec je bralce in ocenjevalce z jezikom svojih »Stricev« presenetil. V nobenem od svojih zgodnjih del, ko je šele preizkušal v njih svoje knjižne jezikovnoumetniške zmogljivosti, pa tudi v kasnejših pripovednih delih,[4] ni opaziti tolikšnega narečnega jezikovnega deleža kot v tem zadnjem, monumentalnem delu. Tako se je npr. pokojni D. Grah, sam prekmurski rojak in pisatelj, prvi zamislil nad tem čudno drznim početjem.[5] Ob umetniško prizanesljivem razumevanju za to, kot meni, spominsko pogojeno arhaičnost in geografsko stilistično barvitost, vendarle meni, da tako visoka količina »nesistematično« izrabljanih, celo arhaičnih neživih dialektizmov (npr. *golčati* : proti živi narečni obliki *gučati, guč!*) umetniški dognanosti besedila bolj škodi kot koristi ter pri percepciji sporočila pomenja za središčno jezikovno izobraženega sprejemnika — bralca le

[2] Razbirati in pojmovati jih moramo kot sporočevalnosporazumevalne znake v smislu R. Barthesovega pojmovanja in modela semiotike kulture, ki zajema vse pojavne oblike življenja in stvaritve človekovega uma ter čustva od jezikovnega sistema do sistemov materialne in duhovne kulture bodisi profesionalne bodisi ljudske v etnološkem smislu. Glej npr. Rolan Bart, Književnost, mitologija, semiologija, NOLIT, Beograd 1979: Luj Žan Kalve, Rolan Bart, BIGZ, Beograd 1976.

[3] Prekmurje, ki je bilo od konca 11. stoletja dalje sestavni del ogrskega kraljestva, je spričo odtrganosti od drugih slovenskih pokrajin in omejene komunikacije z njimi, v jezikovnem pogledu ostajalo razmeroma arhaično. V knjižnem pogledu je bilo bolj vezano na kajkavska kulturna žarišča (Varaždin, Zagreb) kot na osrednjo slovensko knjižno tradicijo. Sredi 18. stoletja se v Prekmurju začne razvijati prekmurski knjižni jezik (na sinhroni goričanski načerni podlagi), ki za lokalne razmere dokaj bogato knjižno tradicijo prekine ob koncu prve (v cerkveni rabi ob koncu druge) svetovne vojne. O tem podrobno V. Novak, Izbor prekmurskega slovstva, Ljubljana 1976 in I. Škafar, Bibliografija prekmurskih tiskov od 1715 do 1919, Ljubljana 1978.

[4] V ta namen so bila sondirana naslednja dela: Težaki, Ljubljana 1932, Življenje (povest), KK Ljubljana 1932, Povest o dobrih ljudeh, Ljubljana 1940.

[5] D. Grah, Pokrajinske prvine v Kranjčevi knjigi »Strici so mi povedali«, JiS XXI, 1075/76, št. 5, 154—159.

oviro. Glede na stilistične umetniške jezikovne dosežke v slovenski književnosti se zdi Grahu ta odločitev v danem razvoju korak nazaj.

Nasprotno pa je F. Zadravec v spremni besedi Stricev[6] podčrtal v poglobljenem realističnem opisu ter v poglobljeni izpovednosti dela utemeljeno funkcionalnost panonskega narečno-knjižnega deleža v stilističnem jezikovnem sistemu danega besedila.

Bodisi da je jezik Stricev, ta z jezikoslovnega, pa tudi z umetniškega vidika izvrstno dognana slogovnostilistična, vsebinsko funkcionalna organizacija sporočila bralcem všeč ali ne, razumljiva ali ne, priznati je treba, da je povsem v skladu z jezikovno umetniškimi stilističnimi smernicami sodobne slovenske pripovedne proze, čeprav se zdi, kot da so med njo in zadnjim Kranjčevim delom velika razhajanja. Kakor nosilce umetniškega pripovednega dogajanja (povečini so intelektualci, polintelektualci, tipični »potrošniki« sedanjega časa) v sodobni pripovedni prozi vsebolj označuje pogovorni dialog, ki nezadržano zajema besedje ter frazeologijo iz pogovornega substandarda (kar vse ustvarjalci z lastno fantazijo še opazno izpostavljajo) kot izraz »govornega položaja« literarnega lika in nas več ne presenečajo niti prepogoste angleške, srbohrvaške, italijanske, nemške, celo albanske fraze, besede, nas tudi ne morejo presenečati jezikovne značilnosti Stricev, ki jih motivira njihov svojski, zgodovinsko določeni »narečni govorni položaj«. Posebej še zato ne, ker gre za izvirno slovenske člene slovničnega in slovarskega sistema, ki so nam brez vsakršne dodatne razlage že po svoji oblikovnopomenski zgradbi in motivaciji na besedne družine vendarle bolj razumljivi kot tujke in izposojenke iz neslovanskih in manj sorodnih slovanskih jezikov.[7]

Kranjec se je tveganosti svoje odločitve dobro zavedal; kot slavist je poznal zgodovinski razvoj slovenskega knjižnega jezika, kot prekmurski rojak in književnik je obvladal svoje narečje, vešč pa je bil tudi opuščenega prekmurskega knjižnega jezika. Celo sam je soodločal pri njegovi integraciji z osrednjim knjižnim slovničnim sistemom, se sam zanj odločil in ga skrbno, upoštevajoč vsa normativna, konvencionalna pravila, razvijal. Imel je torej ustrezno predpripravo za svojo odločitev. Pri oblikovanju svojega novega, interferenčnega, zato umetniškostilistično tako opazno učinkovitega jezikovnega sistema v »Stricih«, je ravnal glede na ustaljena slovnična pravila slovenskega knjižnega jezika nadvse premišljeno in previdno, glede na stilistična merila, zadevajoča prvenstveno besedno ravnino, besedišče umetnine, nadvse tenkočutno in občutljivo. Vse to prihaja do izraza ob izboru besedja in skladenjskih vzorcev. Kranjca odlikuje: poseben posluh za zvočno in pomensko sporočilno moč in izvirnost besede; stavčni vzorci, nosilci povedi, niso pomensko izpraznjeni. Tudi tisti s pogostimi navidezno gostobesedno učinkujočimi variantnimi ponovitvami istega sporočila so namerno zapisani. V sobesedilu izzvenevajo v otožno merjeno melodijo, ki ponazarja monotono, a vendar opazno, posebno pokrajinsko občutje (ravnina, ki se zdi enolična, ista, a vendar ni ista!).

---

[6] Spremna beseda v romanu Strici so mi povedali, izdaja Mladinske knjige, Ljubljana 1977, 563—589.

[7] Tako stališče se je v odnosu do tujk in popačenk izoblikovalo že pred Kopitarjem ob koncu 18. stoletja. O. Gutsman je na ta način utemeljeval upravičenost rabe domačih besed pred popačenimi tujkami, ki tudi v odnosu do izvornega jezika (nemškega, italijanskega) niso »pravilne«, so torej dvakrat neustrezne!

Strice lahko že glede na vsebino beremo iz različnih vidikov — kritično, občudujoče. Bodisi kot umetniškega sporočila željni bralci, kot knjižni kritiki, literarni zgodovinarji, lahko pa jih beremo tudi z očmi dialektologa in jezikovnega zgodovinarja.

Za dialektologa, ki je vajen opazovati in raziskovati govorjeno narečje, govor, vajen prisluhniti predvsem živi podobi slovenskega jezika v vsej njeni zemljepisnozgodovinsko in družbeno motivirani, sociolingvistično pogojeni, neprestano se spreminjajoči dinamični razčlenjenosti, je ta Kranjčev umetniško dognani jezikovni sistem, rezultat premišljenega prepleta in izbora (premišljena razvrstitev jezikovnih pojavov na vseh jezikovnih ravninah vključno z besediščem) posameznih členov knjižnega slovnično-slovarskega in narečnega ter narečno-knjižnega prekmurskega jezikovnega sistema, enkratno intelektualno ugodje.

Žal spričo nakopičenosti in zgoščenosti raznovrstnih jezikovnih pojavov na glasoslovnoprozodijski, oblikoslovni, besedotvornoleksikalni in skladenjski ravnini stavka ali stavčnih kompozicij (ki so rezultat premišljenega izbora oziroma prepleta knjižnih in narečnih zakonitosti) ne bo mogoče izčrpno predočiti vseh Kranjčevih tovrstnih »jezikovnih postopkov«, čeprav je predmet analize jezik celotnega besedila Stricev.

Omejili se bomo predvsem na predstavitev določenih načel, po katerih je ustvarjal in ustvaril ta, za jezikovnega raziskovalca neponovljivo dovršen in normativno uravnovešeni umetniški jezikovni sistem. Ponovno bodi poudarjeno, da je postopal tudi kot slavist, k i o b v l a d a knjižno normo, se zaveda zakonitosti svojega rodnega narečja in danes že arhaične, bolje — še bolj arhaične knjižne prekmurščine, kot so jo dojemali in sprejemali njegovi Strici. Zato jezikovnih pojavov ni neutemeljeno »mešal«. Nasprotno, vse kar je v Stricih zapisal, ima svojo zvočno in pomensko sporočilno funkcijo, saj z jezikovnimi sredstvi vendarle ustvarjamo tudi zvočni govorni ritem, ki po določenih zakonih postaja melodija (kar vse je do nedavnega izkoriščala poezija). Kranjec je te »raznosistemske« jezikovne pojave znal »uglasiti«; kako ne, saj je bil vendarle tudi sam »mužikuš«. Trojna nadarjenost: glasbena, likovna in besednoumetniška (izpovedna in pripovedna) se je spojila v želji po prikazovanju pristne resničnosti in izvirne lepote, ki privlačita, osvajata in bogatita vsakega človeka.

Kranjec je že kot sodelavec Klekljevih Novin,[8] ko je do konca prve svetovne vojne še pisal v domačem »poljanskem jeziku«, spoznal, da se je glasoslovni realizaciji prekmurske narečne govorice (bolje govoric, narečij) v pisni različici treba odpovedati.[9] To spoznanje je ohranil tudi v Stricih. Prvi pogoj za zagotovitev splošne knjižne razumljivosti je, da se tisti del narečnega

[8] Klekljeve Novine so izhajale od l. 1913 do l. 1941. Zanimivo je, da je v knjižnem jeziku Novin viden poskus zbliževanja z osrednjim knjižnim jezikom, ni pa se Klekelj mogel sprijazniti z opustitvijo tega zares zanimivega vzhodnoslovenskega knjižnega jezikovnega sistema. Podobna različica jezika je v sodobnosti vzdrževana v cerkveni rabi še v Porabju (na skrajnem zahodu slovenskega ozemlja pa v glasilih Beneških Slovencev, v Novem Matajurju in verskem listu Dom, seveda na beneškoslovenski narečni osnovi).

[9] V Stricih piše, s kakšnimi problemi se je ob tem poskusu spoprijemal: »Z besedo 'umrl' sem se študent, dokler sem še pisal v Kleklovo časopisje, tako rekoč 'namučil'. Pri fonetični pisavi, in ker 'u' spredaj izpuščamo, nisem vedel, kako naj besedo zapišem, čeprav se tudi v našem dialektu r spreminja v samoglasnik, ali vsaj polglasnik.

besedišča, ki je vsem Slovencem skupen, izogne v narečjih potrjeni razvojni raznolikosti in v knjižnem jeziku uveljavi enotno (etimološko ali zgodovinsko upravičeno) knjižno glasovno vrednost fonemov z ukinitvijo narečnih izgovornih različic. Na ta edino sprejemljivi način, ki zagotavlja v slovenskem narečnem prostoru dovolj razvidno knjižnoglasoslovno jezikovno enotnost, postopa tudi Kranjec. Narečno drugače razvite glasove, ki se po svojih »rezultatih« zelo oddaljujejo od knjižnih ali tudi osrednjeslovenskih narečnih, nadomešča ali substituira s knjižnimi glasovnimi vrednostmi (npr. knj. U : nar. Ú > i : *gostuvanje (po gostujem!) > gostüvanje > gostivanje; ljubljena tovarišica (žena) > libléna tivarišica). Po narečnem glasoslovnem zakonu vsak dolgi *u* v prekmurščini prehaja v *ü*, vsak nepoudarjeni *u* preko *ü* v *i*. Ker knjižni jezik glasu *ü* nima, ga pisatelj nadomešča z najbližjim, z *i*-jem. Podobno ravna v zvezi s substitucijo dolgega polglasnika (knjižnemu *a* < *ə̄* : *dan*, ustreza narečni *e*: *den, sneha, meša*), kjer se narečni vrednosti fonema skoraj dosledno izogiblje. Prav tako po tem pravilu mora pisati za sonant *l̥* > *ol* in ne narečnega *u* (*golčati* > *gučati* = govoriti!). V vseh tovrstnih primerih uvaja knjižno pisavo (polžek, ne pužek, solza, ne suza/skuza) in tako »arhaizira« sodobno prekmursko govorico, kar posebej moti Prekmurce. Kranjec je dosleden; če se je odrekel diftongični pisavi dolgopoudarjenih samoglasnikov *ô*, *ê*, *ê̂* (npr.: *mléko: mlejko, môrje: mourďje*), se mora odreči tudi drugim glasoslovnim narečnim posebnostim. Le v posameznih primerih, v premem govoru, občasno zasledimo kak osamljen prekmurski glasoslovni pojav. Pogosteje Kranjec (le v govoru svojih oseb) ohranja narečno naglasno mesto posameznih besed, ki ga vedno posebej zaznamuje. Ohranja pa ga: bodisi kot ekspresivno sredstvo (npr.: prókleti fačuk!) bodisi zaradi drugačnega naglasnega tipa narečne besede, ki bi v govoru učinkovala nenaravno, če bi njen naglas »poknjižil«, ali zaradi narečne besede, ki je samo prekmurska:

1. Hodi ko kakšne *cepé* (264). Ne mati moja *libléna*, rajši počakaj (107).
2. In po *pásiki* (p o p a š n i k u) pojdi, sinek moj zlati (147).
3. Vsaj *čemére* (s t r u p e) vam izsesajo (69). Kam te pa vrag *nesé?* (xxx).
4. Pustite mi *dečkára*, še *zóseb* s temi Micikami (283).

Le izjemno ohranja posamične glasoslovne narečne značilnosti v govorici svojih rojakov. Opozorim naj na naslednje posameznosti:

1. Bolje je, ko da se popeljejo na *gostivanje*.
2. Zbogom ti *jálen žitek*, bog *vzeme* (v z a m e !) *dušico*, ki jo angelci do nebes lepo očistijo vse poljanske *piskovine*, *telo* pa ide v grob, *stara Fujs:* prah in pepel — človek je zemlja, poljanska črna ilovica (155).

Z izrazitejšimi, raznovrstnimi jezikovnimi dialektizmi Kranjec v danem primeru karakterizira govor zdravnika, ki je Madžar in govori narečje le napol.

Saj sem se tudi besedi 'vcrl' najrajši i z o g n i l, ravno tako besedi 'drl, . . ., mro, cvro, dro' so bile čudne popačenke, ki so mi dokončno povedale, da je naše narečje pač samo narečje in da s fonetično pisavo stvari ni lahko rešiti, celo da jih ni moč rešiti« (455).

Tako stališče je pisatelj ohranil tudi v Stricih, kjer le izjemno zasledimo posamične narečne glasoslovne značilnosti v zleksikaliziranih primerih (eti pocsivle — e-tü = tu počiva; nemreš nika — nič ne moreš; zdenček — studenček).

3. Vaš Lojz je *golčal* (*narečni izgovor: gučo* = g o v o r i l !), da bomo poslej vsi enaki (219).
4. Nu — in tako ima nekaj *angelcov* (o p u s t i t e v p r e g l a s a ; 217).
5. Saj nas še vrže na *vulico* (u l i c o , n a r e č n i p r o t e t i č n i v ; 127).

Tak postopek je značilen tudi za oblikoslovno ravnino (za sklanjatvene, spregatvene in stopnjevalne morfeme). Tiste oblikoslovne razlike, ki so v narečnem sistemu le glasoslovno pogojene ukinja ter pristaja na knjižne možnosti; v primerih pa, kjer gre za analogične ali globlje oblikoslovne razlike, ohranja narečne rezultate razvoja. Na oblikoslovni ravnini so zelo opazne naslednje kategorije: končnica m. spola v nom. pl. (npr.: *siromacje, klantošje, žandaruške*), opuščanje -s- osnov pri sam. sr. spola (npr. *telo* — *tela* : telesa), pridevniška in prislovna stopnjevalna obrazila (npr. *vekši* — večji, *boljgše* — bolje), glagolska spregatev po glagolski vrsti V / 2 (Npr. *si popevljem:* popevam; *se premetavlje:* premetava; *šivljejo:* šivajo). Zasledimo tudi osamljene primere z glagolsko pripono; *-no-* : *-ni-* (*nagnoti* — nagniti) in seveda pogostejšo rabo ponavljalnih glagolov (*ogrizujejo* ljudi — obrekujejo, šege *odmirajo, pošockati se* itd.); oziralni zaimki so nadomeščeni z nedoločnimi, ki se tudi ohranjajo v narečni obliki (*nekši* — neki; nikak — nikakršen; nikše — noben, itd.) ter v ustreznem sobesedilu kontrahirane oblike svojilnih zaimkov (npr. Ko je bog naposled le poklical k sebi »*svôga roba*« starega Fujsa, 94) in podobno.

Navajam nekaj značilnejših primerov v sobesedilu, iz katerega je razvidno, da gre za premi govor z nekaterimi »poknjiženimi« prekmurskimi oblikami:

1. Mi *siromacje* pa — smo *robi* gospodi (229).
2. Potlej pa so naju napadli *nekši klantošje, lajkošje,* s koli po nama. (151); Vidiš — to bi ti rad povedal — naši *možacje,* ki kaj pomenijo v vasi... *zgolčavajo,* da bi tudi pri nas pozidali cerkev (278).
3. *Gospodne, smiluj* se grešne *dušice* našega Picka Marka — *vrazjé* pa se bodo trgali za grešno *dušico* (446).
4. *Góspodne, zgledni se* na našo tetico in *smiluj se je,* ko pride k tebe v sveta nebesa (428).

Z a d n j a d v a p r i m e r a p o s n e m a t a z n a č i l n e a r h a i č n e o b r e d n e o b r a z c e p r e k m u r s k e g a b o g o s l u ž n e g a (k n j i ž n e g a) j e z i k a.

5. Ne, mati moja *libléna, rajši* (r a j e) počakajva, *lehko* (lahko) se *zglasi* (o g l a s i) kakšen *lehkejši* (l a ž j i) *pojbár* (f a n t) ... Pa si ga sama poišči... Tisti, ki ne bo imel strehe nad glavo in nič zemlje, *bo lehkejši. To pa bo ded iz prosa* (107).
6. Tam raste preslica, ki je *najboglješa krma* (s e n o) za kobile (241).
7. Čim lepša je, *rajši (r a j e)* se (šatan) skrije vanjo (v žensko) ... ker vsi vemo, da nas lepa *najprvlé* (n a j p r e j) zapelje (270).
8. Nič, *oča* (o č e !) *so* za dobro glavo *vekši* (v e č j i) *od mene* (k o t j a z) pa jim napravimo *drévo* (k r s t o , t r u g o) za dve glavi *dolgše* (d a l j š e ; 80).
9. *Najprvlé* pa bom poklical pred sodni stol *tvôga* (t v o j e g a) bratranca, *flavtaša* in *šokca,* moža istega imena. Amen (450).
10. Saj se *lehko od svetih reči* (o s v e t i h r e č e h !) *pogolčavljeva* (p o g o v a r j a v a) ... Joj *Gospon,* usmilite se me, uboge ženske, zaprosi ona (282).
11. *Dajde, picek* zlati, moj *golobek,* da *zapopevljeva* katero iz tiste knjige. In že *zaspevljeva* ne le eno, kar več (177).
12. To se vam *davlje* (d a j e) na znanje, *da se bo delila zemlja* (značilno prekmursko knjižno izražanje pasiva; 146).
13. *Lajkoš prókleti.* Skoraj bi nas bili vse *spozaprli* (z a p r l-i) !« Nakar se obrne k našemu očetu rekši mu: »*Miška — šmrkljavec* nas je *znóril*« (zapeljal; Trubar: *ta kača je mene obnorila* de sim jeila; 225).

Kranjec se dialektizmom v večji meri prepušča šele v besedišču, v območju besedotvorja in to iz utemeljenih razlogov. Ob knjižnih izrazih, ki v Prek-

murju niso v rabi, uvaja »kontaktne sinonime« (gozd — log, obljuba — obet, duša — dušica itd.), ki jih glasoslovno poknjiži, v sobesedilo pa skladno z vsebino uvaja ustaljeno živo metaforiko in frazeologijo, razbremenjeno vsakršne subjektivistične stilistične »ocvetličenosti« knjižnega izvora.

Tudi to je povsem v skladu z načeli slovenskega knjižnega jezika, saj je leksikalni sistem — ta neprestano se dopolnjujoči, poimenovalni pol jezika — odprt. Če lahko sprejema izposojenke in tujke iz tolikih jezikov, zakaj ne bi mogel sprejeti izvirno slovenskih besed, izvirnih besedotvornih vzorcev, ki sprejemniku že po svoji oblikovnopomenski zgradbi omogočajo boljšo, natančnejšo pomensko prepoznavnost, razumljivost kot katera koli tuja beseda?! (Npr.: *oslek* — osel/osliček; *mladoženec* — ženin; *nemák* < *némi* — tepec; *huncut, lajkoš, klantoš*; *gaunar, fušar, zigmar, furman, frištek,* itd.). Naglasiti je treba, da gre v danem primeru za visoko razvit, oblikovno in pomensko izoblikovan, v vseh besedotvornih pomenskih kategorijah posameznih besednih vrst v marsičem svojski panonski besedotvorno-leksikalni sistem, v katerem zasledimo drugim Slovencem že neznane »žive arhaizme«, besede, ki jih poznamo iz Brižinskih spomenikov ali tudi le iz jezika slovenskih protestantov v 16. stoletju. Te »prednosti« panonskega besedišča (neizpeljanega in mlajšega, izpeljanega) Kranjec ob knjižnem besedišču premišljeno in stilistično učinkovito izkorišča.

V Stricih nas preseneča vrsta besed, znanih iz jezika protestantov, ki kasneje (v 18. stoletju) izginejo iz knjižnega jezika (npr.: *biti* za *tepsti*; *kula* — *kola* — *voz*; *srd, srdit* — *jeza, jezen*; *obnoriti* — *zapeljati*), kar ne more biti le osamljen slučaj. Iz zgodovine slovenskega knjižnega jezika vemo, da so protestantski pisci narečne razlike prepoznavali, dojemali predvsem v besedišču jezika. Trubar[10] sam naglaša, da »drigači govore z *dostimi besedami* Krajnci, drigači Korošci, drigači Štejerji inu Dolenci tar Bezjaki, drigači Krašovci inu Istrijani, drigači Krovati.« Vprašanje je, kako te Trubarjeve pripombe razumeti. Bržčas gre v prvi vrsti za besedotvorno-leksikalne narečne posebnosti, saj v glasoslovnem pogledu skupno slovensko besedišče le še ni bilo v tem času tako razdvojeno v glasoslovne različice kot je danes. Domnevamo, da glasoslovne razlike v razvoju dolgopoudarjenega vokalizma, ki so nedvomno že obstajale v »deželnih jezikih« ali narečnih skupinah v 16. stoletju[11] (npr. lejp : ljęp; mlejku : mljęko; bug : bog; kust : kost; müja : muja; müha : muha; dan : den; mah : meh; dauri : duri : dveri; lan : len itd.), niso preprečevale sporazumevanja v sicer skupnem, enako tvorjenem in pomensko enako motiviranem besedišču, podedovanem pravzaprav še iz praslovanske rodovne skupnosti. V mlajši dobi (po 13.—14. stoletju), ko se je slovensko jezikovno ozemlje iz administrativnih razlogov začelo drobiti (cerkvena in fevdalna posest ter pripadnost določenim središčem) pa so se, skladno z drugimi jezikovnimi razvojnimi pojavi, začeli različno razvijati (tudi glede na etnološko-geografske posebnosti pokrajine spreminjati) leksikalni narečni sistemi. Te sporazumevalne pregrade, ki so nastajale v besedišču zaradi starejših ali mlajših, lokalnih razvojev, so slovenski pa tudi hrvaški protestantski pisci

[10] P. Trubar, Ta evangeli svetiga Matevža, zdai pervič vta Slovenski Iezig preobernen. Tübingen 1555.

[11] Glej o tem relativno kronologijo o glasoslovni členitvi v slovenskih narečjih. T. Logar, Slovenska narečja in Pregled zgodovine slovenskega jezika. SSJLK IZ, Ljubljana 1974, 91—103.

(očitno pa je bila to tudi že starejša praksa v bogoslužju) odpravljali na ta način, da so v sobesedilu nizali kontaktne narečne sinonime, kar je obenem okrepilo razumljivost in stilistično učinkovitost sporočila. Ta postopek naj ponazorimo s tipičnim, starinskim pogrebnim obrednim obrazcem: »Bog mu daj *večni mir in pokoj!*« Zakaj mir in pokoj, saj to pomeni vendar bolj ali manj isto?! Isti sinonimni niz zasledimo tudi v narodnih pesmih (npr.: »*Nimam mira, ne pokoja,* dokler nisi čisto moja...«). Če vsak izmed nas pobrska po svojem narečnem besedišču, lahko ugotovi, da v svojem »privatnem« govornem sistemu obeh besed nima. Raba in živost teh dveh in drugih sinonimov se pokriva z izogloso razvoja dolgega *ê* (jata) (tako sklepamo na podlagi sicer še pomanjkljivega narečnega gradiva). Področje z diftongično vrednostjo *eị* ima (pretežno) *mir,* področje z vrednostjo *ịę* — *pokoj.* V knjižnem jeziku obstaja sinonimna veriga za en designat, npr. za *gozd* : *gozd, hosta, loza, les, log, gaj bošk, bor.* Vsi ti pomensko ohlapni sinonimi (vrste gozda v slovenskih pokrajinah so tudi različne, torej ne gre za povsem isti designat) so narečno določeni, zdaleč ne vsi v vseh narečjih znani, kaj šele rabljeni (Npr. dolenjsko — *hosta,* rovtarsko — *gozd,* gorenjsko-štajersko — *goša* < *gošča,* belokranjsko — *loza,* primorsko — *bošk,* prekmursko — *gaj,* koroško — *les,* itd.)!

Tako je npr. precejšen odstotek knjižnih sinonimov narečnega izvora. Prav panonska, izvirnoslovenska leksika pa je vse do konca 18. stoletja v razvoju sodobnega slovenskega knjižnega besedišča odigrala pomembno vlogo. Z izvirnimi slovenskimi besedami panonskega narečnega izvora so bile nadomeščene številne nemške popačenke, značilne za osrednji slovenski knjižni jezik vse od 16. stoletja.[12] Ustalili se niso tisti panonizmi, za katere so v osrednjem narečnem prostoru obstajali ustrezni izvirni slovenski izrazi (npr.: drob — utroba, praznik — svetek, deska — blanja, obljuba — obet/obečanje, vprašati, pitati, reč — stvar, beseda — reč, istina — resnica, otroci — deca, itd.). Ponovni dotok panonskega besedišča v slovenski knjižni jezik prve polovice 19. stoletja se je po Slomškovi smrti prekinil; zaznaven je zlasti v njegovih spisih[13] in v Drobtinicah.

Ko je O. Župančič ob izidu Kranjčeve Rapsodije nepoznane zemlje (Sodobnost 1934) prvič obiskal Prekmurje,[14] je tu prepoznal rodni Beli krajini sorodno, bogato, izvirno, osrednjemu slovenskemu kulturnemu in narečnemu prostoru deloma neznano slovensko besedišče (arhaično in besedotvorno izpeljano). Prizadela ga je še nepremagana ozkost, vzvišenost gledanja s *središča* na jezikovno »*obrobje*«. Zapisal je takole:

---

[12] Izvirne slovenske sopomenke za kranjske in koroške popačenke nemškega izvora zasledimo že v Registru Dalmatinove Biblije iz leta 1584. Po dialektalnem izvoru so »Slovenske, Bezjačke«, torej panonske: npr. Arzat — Vrážh, Likar; Tranzha — Tammniza, Vusa (voza); Ajd — Pogán; Buqve — Knyge; Far — Pop; Gaffa — Vliza; Kelder — Klet.

[13] A. M. Slomšek, Hrana evangelskih naukov I—III 1852 (2. izd.); Blaže ino Nežica v nedelski šoli. Celje 1848 (2. izd.); Drobtinice (1846—7 pod njegovim uredništvom, nato do leta 1899 pod drugimi uredništvi). V »vadnici« za nedeljske šole je uveljavljal npr. naslednje panonske besede: blagoslov, venec (krancel), kupiča (glaž), dete (otrok), kola (voz), vraštvo (arcnija), številka (cifra), kinč (šac), jezero (taužent), krčma (oštarija, taberna), zrak (luft), troha (malo), glad (lakota), golt (grlo), log (gozd), obed (kosilo), pertič (rjuha), slaviček, gizdav, žmetno, itd.

[14] Glej o tem objavo do zdaj neznanega Župančičevega članka o Prekmurju. J. Mahnič, Pesnikov obisk pri Mišku Kranjcu. Književni listi, Delo 23. IX. 1983, 8—9.

»Povprečni Ljubljančan je tako zaverovan v gorenjsko stran in planine, da se mu slovenstvo veže skoraj samo z goro in dolino, z irhastimi hlačami in čevlji na kveder. Tu, sredi široko razprte ravni, ako ne v Beli krajini, ti pokažejo gole oči, ako znajo gledati, kako ozka je formula: »Slovenski kmet je sorodnejši bavarskemu in furlanskemu kot pa hrvaškemu in srbskemu.« Ta krilatica, pa naj bi jo izreklo deset Cankarjev, ni obletela vse Slovenije. S površnim pogledom je ošinila severni in zahodni rob, pustila pa je vnémar jug in vzhod. Naša domovina, je hvala Bogu, širša, odprta in zvezana s svetom na vse strani. Samo pregledana še ni, niti ona, mala. Nikar je še bolj ne ožimo s preziranjem dejstev, ki so razgrnjena po nji in nas bodo nemilo trčila, ako se o pravem času ne razgledamo po njih.[15]

Pa tudi obratno je bilo — in je res! Osrednje knjižno besedišče (narečno ni dovolj raziskano, ni natančno inventarizirano) tudi panonskemu Slovencu za časa Stricev (to je, do konca prve svetovne vojne, dokler je bilo Prekmurje »ogrsko«, odrezano od slovenskega etničnega dela in kulturnega prostora) ni bilo lahko razumljivo, saj se razlikuje od njega razen po drugačni glasoslovni realizaciji skupnega besedišča (npr.: dežela — držela; ulica — vülica; dolg — dugi; vojna — bojna; duri — dveri; snaha — sneha; Jezus — Jezuš; smrten — smrtelni) tudi po številnih besedotvornih vzorcih vseh pregibnih besednih vrst, zlasti pa po izboru in razvrstitvi besedotvornih obrazil (npr.: trata — *tratina*; duša — *dušica*; teta — *tetica*; bogataš — *bogatec*; *sirota* — *sirotika*; — osel — *oslek*; kupa — *kupica*; črna — *črlena*; siromašna — *siromaška*; pravoslavna — *pravoslavska*; poklati — *spoklati*; peti/pevati — *zaspevlje; zazavati; pogolčavati,* itd.), predvsem pa po drugačnih poimenovalnih motivacijah designatov za izvirne izpeljanke in delno drugačni pomenski vrednosti skupnih slovenskih besed (npr.: praznik — *svetek*; kolovoz — *kolnik*; smetana — *vrhnje*; življenje — *žitek*; fant — *deček*; *dečkér*; pob — *pojbar*; mladenič — *mladénec*; dekle, punca — *deklička, deklina*; otroci — *deca*; ječa — *voza*; klobuk — *krajenščak*; tovarišica — *tivarišica* (žena); rjuha — *prtič*; drevo — *drévo* (krsta), po tujkah, popačenkah (fajmošter — *plebanuš, pop*; škof — *pišpek*; *kanžor;* lajkoš; klantoš itd.) in osrednjemu prostoru neznanih arhaizmih (npr.: prihodnji — *prišestni*; vedno, večno — *návek*; streha — *krov*; odvraten — *mrzek*; dnina(r) — *težák*; suženj, sluga — *rob*; hudič — *vrag*; obljuba — *obet*; pisker — *lonec*; strup — *čemér*; obhajilo — *pričeščavanje*; sedmina — *kermina*; rožni venec — *čislo* itd.).

Kranjec pravi, kako težko razumljivi so bili dopisi, ki jih je v prekmursko »močvaro«, v Poljane, pošiljala nova »jugoslavska vlast«:

[15] Študij slovenske zgodovinske in dialektalne leksike že zdaj do neke mere potrjuje to Župančičevo opažanje. V besedišču Dalmatinove Biblije je izpričan zavestni ozir na slovenski (narečni) vzhod, očividna pa je vse do Stricev tudi določena stopnja ujemalnosti v rabi leksike pri protestantih v 16. stoletju ter v sodobni živi prekmurski narečni govorici. Najbrž ni samo slučaj, če pri Dalmatinu in Kranjcu zasledimo za knjižne besede: *voz* — kula, kola; *jeza* — srd, srdit; *obraz* — obličje; *ilovka* — ilovica, ilo; *hlače* — brigeše; *tepsti* — biti, iste izraze. Tudi raba leksema »ljudski« v pomenu »tuj«, ki je še v sodobnosti živa v Prekmurju, Beli krajini in južnonotranjskih govorih, priča za zanimivo smer izoleks, ki se kot vse kaže, pokrivajo z izogloso razvoja dolgega ê-ta. Ta v sodobnosti slovensko jezikovno ozemlje razpolavlja po diagonali, jugozahod—severovzhod (od Trsta južno od Ljubljane do Prekmurja zasledujemo refleks ej mlejku/mlajko, v drugem pasu pa ję: mlję̨ko). Že Miklošič je menil, da ta izoglosa (tipološko) ponazarja najstarejšo slovensko prostorsko narečno cepitev v dve polovici, ki sta kljub kasnejšim številnim skupnim spremembam vendarle morali ohraniti nekatere starejše tipološke razlike. Zdi se, da jih bo mogoče zaslediti tudi v razlikovalni dialektalni leksiki omenjenih področij.

»Dajde (pravi rihtar Kotnjek »biriču« Mišku), prečitaj mi tole, so samo nekše kvake. Nekše 'basede' (prekmursko : reč!) 'saveda', 'šicer' (bere po madžarskem črkopisu!) ... Znašli smo se v pragozdu samih novih besed, ki jih z Zidinskim stricem (to je — s sosedom!) nisva našla ne v Kalendarju, ne v Novinah.[16] Zobstonj nam pravijo, da smo Slovenci, za kar se tudi sami imamo, ko pa že navadnega dopisa z glavarstva (uradovalna knjižna jezikovna zvrst je spričo terminologije in določenih skladenjskih vzorcev zelo »papirnata«!) z našim rihtarjem vred ne razumeva. Bore malo mi pomaga, da spet hodim v šolo, saj tudi slovenskega berila ne razumemo. Učitelj Klanjšček nam mora vse posebej pojasniti« (236).

Táko je bilo stanje glede besedotvorno-leksikalnih razlik osrednjega in vzhodnoslovenskega narečnega ter knjižnega prostora ob koncu prve svetovne vojne (bojne!). In kako naj bi Strici pripovedovali o svojem rodu, o svojem življenju, kako naj bi govorili in se duhovito šalili med seboj, (se) zmerjali in veselili, si izražali medsebojno naklonjenost in ogorčenje z besedami, ki jih niso poznali, niti razumeli!? Zato je pisatelj večino besedotvornih in leksikalnih dialektizmov — panonizmov osredotočil na dialog, na premi in »polpremi« govor, na razmišljajoča dopolnila, v katerih se sam s svojo pokrajino in svojimi junaki istoveti, čuti z njimi eno. V refleksivnih, kritičnih pojasnilih in razglabljanjih, ko gleda na svoj »čarni svet« od zunaj, z distanco izobraženca, pa vztraja pri knjižnem besedišču, ki ga glede na zvočno in pomensko premišljeno sporočilo stavka — povedi, stilistično učinkovito izmenjava z narečnimi kontaktnimi sinonimi.

Ta njegov postopek želim ponazoriti ob značilnih, tipičnih primerih (npr.: oblast — *vlast*, močvirje — *močvara*, življenje — *žitek*, praznik — *svetek*, vojna — *bojna*, dežela — *držela*).

1. Prekmurje se je spremenilo, pa me mika, da vidim to in ono. Amerika to ni, dete drago, čeprav ni več takšna *močvara*, kot je bilo nekoč (425).

2. »Molila bom,« mi obljublja s težkim nadihom, »da ti bog da pravo pamet... zase pa, da mi bog podari še nekaj let življenja, ker bi te rada videla pred oltarjem in rada bi te slišala, kako nas boš znal tolažiti, nas v tej naši *močvari*.« Ni rekla v *'solzni dolini'*, *naše močvirje* in *naša zamočvirjenost* sta hujši (273).

2. In *močvirje* je odločilo: *duhovnik*, *pop* ... lahko bi bilo reklo zdravnik. Pač nekaj, kar je najbrž tudi potrebno. Toda zdravnik pride v poštev samo pri bogatih, *popa* pa potrebuje vsak človek, ker vsakdo ima *dušico*, ki si jo mora reševati za blaženo večno življenje (263).

3. *Miškec* — zapomni si: grof in žid, oba sta *vlast* (223).

4. *Siromak* (r e v e ž !) zares ne potrebuje nikakoršne *vlasti*, gospoda pa dva dni ne more živeti brez nje (219).

5. Pa smo izbrali tega strica Kotnjeka (z a ž u p a n a). Čast je le čast, *oblast* pa tudi nekaj pomeni in naj bo to samo v taki zapostavljeni *močvirski vasi*, kot je to naša Poljana (236).

6. Vsak človek ima dvojni *žitek*, kakor tudi ima vsak človek dve, vsaj dve obleki: eno za delo, drugo za *svetek*, nekateri pa imajo celo več oblek... Kaj naj bi to pomenilo, da imajo tudi več *življenj*? (425).

7. »*Svetešnje* (p r a z n i č n o) se *mi* (e t i č n i d a t i v !) obleci, da ne boš kot kakšna *sirotika* (r e v i c a)«, je zapovedal (s t a r i F u j s) hčeri, ki ni vedela, kaj oče *nakleplje* (n a m e r a v a), čeprav ni verjela v kaj dobrega (12).

8. Markca je ujela pri prvem oknu. Opazil je sicer, da se mu bliža neka *tenja*, a ga je že mati oplazila po plečih tako močno, da se je kar sesedel... Tudi Števek je opazil

[16] Kako važna pripomba za slovenskega dialektologa; posebej še glede na omenjeno domnevo o delni »dvojnosti« prvotnega slovenskega leksikalnega sistema, ki se ujema z izogloso razvoja za dolgopoudarjeni ê v slovenskih narečnih skupinah (v knjižnem jeziku je ta značilnost zaradi prevzema besed iz osrednjih narečnih skupin zabrisana).

neko *tenjo*, a že je tudi njega mati tako nepričakovano oplazila po plečih, da niti odskočiti ni mogel, temveč se je še ta kar sesedel (129).

Ob zadnjem primeru opozarjam na značilno variantno ponovitev skladenjskih vzorcev, ki seveda izražajo ponovitev enakega dejanja.

Zvočni ritem povedi v umetnostnem sporočilu poleg prozodičnih sredstev besede (vokalna kvaliteta in kvantiteta, naglasno mesto, intonacijska opozicija) določajo skladenjski vzorci, gramatično (logično) in stilistično (pomensko) oblikovani besedni red, kar vse je v slovenskem knjižnem jeziku že dobrih sto let uspešno normirano; te zakonitosti pa so značilne tudi za narečne skladenjske sisteme, ki jih še vse premalo poznamo. Na vse to je bil Kranjec pri oblikovanju stavčne zgradbe izredno pozoren. Ob že omenjenih pogojih se je po potrebi bližal skladenjskim značilnostim panonskega narečnega prostora, znanim tudi iz knjižne prekmurščine. Vendar je v tem pogledu umerjen. Uvaja kratke proste stavke; ko gre za načelne izjave, niza dolge, s ponovljenimi skladenjskimi vzorci prepletene povedi, cele zgodbe. Členitvi po aktualnosti podreja pogovorni besedni red; neopazno uvaja narečne predložne zveze, narečno glagolsko valenco, delno drugačna vezniška sredstva ter od sodobne knjižne norme odstopajoča govorna narečna pravila vezave prirednih in podrednih stavčnih razmerij. Opazna je neknjižna stava oziroma razvrstitev naslonk, česar žal ne bo mogoče z gradivom v potrebnem obsegu ponazoriti. Oglejmo si samo nekatere tipične značilnosti te vrste:

1. Bobnal sem že *za konec bojne* (o b k o n c u), bobnal za *boljševizma*, revolucije pač ni bilo treba razglašati, je bilo pa *po njej* (*po* njej ali *zaradi* nje!) mnogo stvari (235).

2. Če si še tako pameten, moraš *moliti k svetemu duhu* in se z njim *za vsako stvar posvetovati* (o v s a k i s t v a r i) ... Vedno lepo po krščansko pravimo: Z *boga pomočjo* (z b o ž j o p o m o č j o; 198).

3. *Do nas* (k n a m) je prišel en glas, da *pri tej hiši* imajo mladenko (r i m a n i o b r e d n i o b r a z e c p r i ó g l e d i h; k a ž e n a a r h a i č n o s t a l i s t i l n o f u n k c i j o p r e d l o ž n e z v e z e!).

4. To noč *se je do obupa* (o b u p n o) *razjokala* (122).

5. To *mi je* nocoj *sporočil* sam naš *góspodnji bog* (*nebeški bog* — z l e k s i k a l i z i r a n a z v e z a, p r e v z e t a n e d v o m n o i z c e r k v e n e r a b e) *po svojem angelu Gabrijelu*, ki ga ima za take posle, ker najhitreje leti (450).

Zanimivi so primeri, ki ponazarjajo pisateljeve poskuse, da bi ujel izvirni skladenjski način pripovedovanja ter ga uskladil s knjižno logiko skladenjskih razmerij, čeprav ne po ustaljenih oblikovnih skladenjskih pisnih pravilih.

1. *Vodo grejem na pečki, bistro sem prinesel iz zdenčka* (studenčka) ... V *eni ročki sem pustil mrzlo, v eni* (v d r u g i!) *pa mora biti topla, da izpareva* (50).

2. Domači so jima povedali, da že od včeraj *ne 've zase', da je bil kar naprej 'v tamli'* (n e z a v e s t i), *zdaj pa da se je zavedel*, 'ker pred smrtjo vsakdo pride k sebi' (478).

3. *Do popa ne smemo biti grdi. Četudi ga kdo ne mara, spoštuje ga lahko.* Ker to vemo vsi: če kdo *od vseh* (izmed vseh) *ljudi* v fari takoj po smrti postane svet, je to lahko samo pop, *ki* (k e r) *vsak dan sprejme k sebi* (v a s e) *bogeca* (81).

4. Pa nam sosed Mihál že pripoveduje, da je služil vojsko v Črni gori, *prav poleg morja* (o b m o r j u), ki je tako široko, da ne vidiš čezenj. *Držela pa da ni črna, le vsa je gorata — samo kamenje in skale* (208).

5. »Seme sem nama prinesel,« pravi sosed. »*Ga bova na sprotoletje sama zasejala, svôga, Miška*« (212).

6. *Pa smo mislili,* da je Žid ,samo trgovec in nam dober sosed (n a š !). *Pa nam je pokazal,* da je tudi *vlast, in povem ti, Miškec, kjer je Žid, vlast pa naj bo takšna ali drugačna, ni daleč. On od vlasti nikdar ne odide predaleč* (223).

Zanimivo, da prekmurskega tipa negacije ne uvaja. Samo madžarskemu zdravniku, ki z madžarščino meša popačeno prekmursko narečno govorico, (knjižne prekmurščine ne zna!) jo položi na jezik:

»*Hala* (h v a l a !) Istennek (bogu),« je rekel staremu Fujsu, ki je sedel na klopi pri peči. »*Rane nej smrtelne* (n i s o s m r t n e), *Fujs báči,* nihče ne bo umrla. Jaz lepo zašila, vi pa potlej mazala zjutraj. *Popoldne jaz pogledala, če Fujsi ne mrli*... Az ördög jöl dolgozot — *ta vaša Ivan dobro delala,* mesarski način, *na srečo krvavice ne prerezala, drek se ne razlejala po blekih*« (73).

Skladenjski knjižni sistem pa Kranjec ob omenjenih narečnih tendencah funkcionalno izpopolnjuje še z nekaterimi knjižnimi prekmurskimi skladenjskimi posebnostmi. Med temi naj opozorim na deležniške konstrukcije kot tipično knjižno, iz starocerkvenoslovenščine izvirajočo skladenjsko kategorijo, ki se je v jeziku utrdila kot kalk preko grščine.[17] Vendar kot funkcionalni skladenjski zgoščevalec omogoča krajšo, ritmiki povedi ustreznejšo shemo, spričo svoje neživosti pa nas oddaljuje od sedanjosti in tako močneje opozarja ne neponovljivo preteklost.

1. *Stari Fujs je sedel* na klopi pri peči kakor vedno, *opirajoč se na svojo grčavko* (80).
2. *Nakar je vračajoč se v delavnico mati* z zadoščenjem *rekla:* »Zdaj pa, šmlkljavca, lahko zijata skoz okno, če bosta kaj videla, cigana, lajkoša, tepeša« (129).
3. Iz te zavzetosti so lahko padali nazaj v svojo poljansko vsakdnjost, v svojo pickovsko revščino. *So se pa,* vračajoč se, s culami na komolcih, s težkimi instrumenti na plečih predajali norim sanjam (462).
4. *Nato me pohvali, rekši mi:* »Dobro bereš, detece drago. Lahko bi kaj bilo (b i l o k a j !) iz tebe, če ne bi bil tako *siromaški*« (202).
5. »Kaj pa naj kadim — stéri?« *Zamisli se, rekši mi nato:* »Čudno, koliko vrst trave je bog ustvaril, tobaku podobne pa nobene več. Vse so *kisele ali bridke* (g r e n k e), ne pomiri pa te (t e p a !) nobena« (199).
6. »Z mize pa le spravi bogeca s svečami vred.« *Nato je dodal odločno, rekši ji:* »Ne maram že umreti, da veš« (83).
7. *Zjutraj pa je v godno* (z g o d a j) *vstala rekši mi*: »zanetim ogenj v peči. Ti še leži — počakaj, nam bom skuhala koprekovega čaja« (138).
8. Ravno *poleg poti* (o b p o t i) pa ko zanalašč stoji star, debel jesen, *ki ga je naš dedek* (s t a r i o č e) *skrbno čuval rekši da bo za nova kola* (v o z), ali bodi že karkoli takega pri hiši, kar je najboljše iz jesenovine (147).

Med skladenjskimi stilističnimi sredstvi izjemno izstopajo posamične, iz govorjenega, pa tudi knjižnega obrednega prekmurskega jezika prevzete nominalne zveze s pogostejšim stilističnim besednim redom in ustreznim izborom stilno privzdignjenega ali pogovorno slabšalnega besedja. Gre za zleksikalizirane, avtomatizirane ljubkovalne in zmerjalne vzdevke, frazeologeme,

[17] Deležniške konstrukcije so se tudi v osrednjem slovenskem knjižnem jeziku (npr. v Ravnikarjevih Zgodbah svetiga pisma za mlade ljudi, 1815—17), ponovno začele širiti, uveljavljati pod vplivom starocerkvenoslovanščine in Küzmičevega jezika; torej tudi kot značilnost vzhodnoslovenske knjižne tradicije. Knjižna norma jih je dejansko priporočala do Breznikove Slovenske slovnice (1916). V zvezi s Kranjčevo rabo teh konstrukcij so vidne tudi druge razlike v rabi časovnih oblik (npr. razvrstitev pripovednega sedanjika in predpreteklika).

ki tudi na glasoslovno-oblikoslovni ravnini ohranjajo več narečnih značilnosti. Ta skladenjski stilistični vzorec je izredno star; potrjen je že v Brižinskih spomenikih, v ljudski pesmi, v veliki meri pa je izpričana kontinuiteta tega pojava iz knjižne pradavnine v panonski narečni skupini, kar s tako pogosto rabo potrjujejo prav Strici.

1. Le kaj mi boš napoti, *braček* (b r a t e c) *libléni, pišče zlato* (511).
2. »Ti moj *Jezušek libléni!*« vzklikne tetica osuplo, žalostno. »*Še zdaj mu, tepešu, kanžoru,* hodijo po mislih dekličke« (415).
3. »Vidiš, takšen je bil!« de žalostno tetica. »Jaz pa *sirotika, sinička drobna... čakala sem svojega golobeka vsa leta zvesto*« (415).
4. *Daj mi 'kovački nož',* da mu razparam blek, *dedu plesnivemu, razbojniku. Ti pa njo, potepinko,* vrzi na gnoj, *kamor kusa spada!* (14).
5. *Prokleti kanžor, lajkoš, ščančavi, klantoš, huncut* — te bom z motiko, da boš takoj mrtev, pa te mrtvega zataknem za grm, da te ne bo treba pokopavati (14).
6. *Bo tebe tudi vrag jemal,* (h u d i č a n e p o z n a j o !) *lagoš,* ki nisi hotel, da bi bil *janko popovsko* oblekel, pa mene *strica svôga* lepo posprevodil na zadnji poti, *malo več pomolil za mojo dušico.*
7. *Eti pocsivle Fujsov Picko Štefan... Rodjeni leta Gospodnjega* 1811, v m r o pa leta 1891. *Naj pocsivle v m i r i* — Amen (91).
8. *Gospodnji bog,* ki vladaš na nebu in na zemlji, spomni se svoje *róbinje Filipove Mankice* (267).

V sobesedilu Stricev zasledimo v dialogih tudi posamične narečne frazeologeme, ki imajo v osrednjem jeziku drugačne ustreznike ter metafore, izhajajoče iz opazovanja in posplošitev zakonitosti vsakdanjega izkustvenega življenja v stiku s prirodnimi pojavi, kar stopnjuje prepričljivost sporočila. Prav tako tudi vikanje in onikanje, tedaj še ohranjena vzorca vljudnostnega izražanja in spoštljivega odnosa do starejših ali predpostavljenih v ljudski govorici nasploh:

1. »Ni še *sčista mrtev,*« je menil Filip. »Ga bom moral še. *Je ko kača trdega žitka: pokeč sonce ne zaide, bo še mrtva migala z repom*« (44).
2. »Mislim da *mu je sedaj dovolj,*« je menil Filip, in pustila sta Andraža ležati *'v mrtvo ime'* kakor pravimo, sama pa sta se spravila nad ž g a n j i c o, ko po težkem delu« (98).
3. »Tak tako si šel ven *'za svôga posla'* (n a s t r a n) Matjaž?« je rekla z zadržano jezo Filipova (110).
4. *Noč se je sprevrgla prek polnoči* in opazil sem, *da se ljudem povešajo veke od sna* (z a s p a n o s t i), zdehali so že vsi po vrsti, celo Bara, jaz pa namesto da bi bil spregovoril, po kaj sem prišel, *sem le visel z očmi na Bari ko sonce na sončnici, pa se mi je čedalje bolj priraščala k srcu* (136).
5. »*Plebanuš pridejo,*« je še kar mirno odvrnila Manka, ki si je kot hči (h č e r k a) *še največ upala do očeta.* »*So se peljali v Poljano, pa še k nam pogledajo*« (80).
6. Mankica je najprej osupnila, a *že se je zasmejala rekši mu:* »*Kaj ste nóri dedek?* Pop je pop, lahko pride h kateri koli hiši kot žandar. *Če pa vam ni do njega, se vendar lahko z njim pogolčite, malo žganjice mu ponudite, saj ni treba, da se mu spovedujete. Tetice ali naša mati pa mu lahko napravijo cvrtino,* gotovo bo že lačen« (81).

Nadvse zanimivo bi bilo izčrpno in sistematično predstaviti besedotvorni in leksikalni panonski delež, ki ga pisatelj namerno izbira bodisi kot pokrajinsko izvirno značilnost, izhajajočo iz posebnih potreb poimenovanja (mišljeni so designati panonske materialne in duhovne kulture), bodisi za dosego stilistične raznovrstnosti ob osrednjeknjižnih kontaktnih sinonimih. Vsekakor spet daje v premem govoru prednost panonski besedi, ki sama po sebi ni vedno nasplošno pomensko jasna; zato pisatelj pogosto dodaja potrebna po-

menska pojasnila. Pri tem skuša biti manj opazen ter uporablja kar tri različne načine. Kantaktna sinonima ob prvi uporabi loči s pomišljajem (npr. kikla—janka, koprek—kamilice), z nizanjem vrste jakostnih sinonimov (npr. Andraž je preklinjal, psoval, pretil; (98), z razlago ali daljšim pojasnilom rabe dane besede, ki je tudi neke vrste krepitev učinkovitosti sporočila:

1. Eh, kako vse *razpada, prepada* (460).
2. To edino *stvar — početje* so skrivale ena pred drugo (130).
3. Naš oče se bo kasneje vsako leto zadolžil pri grofu za štiristo ali celo več *'težakov' — delovnih dni,* ki jih bomo morali opraviti, če bomo hoteli živeti (55).
4. »*Držela,*« je dejal sosedov stric, ki je namesto *dežela* rabil vedno besedo *'držela',* drugi pa tudi skoraj vedno, »bi bila mogočna in močna, če bi imela samo veliko gospodo — hercoge, grofe, barone, mogoče še plebanuše pa morda še trgovce in žandaruške« (167).
5. Kdor ne kani dalje živeti *pod to streho* — jutri bo dolg dan, do jutra zvečer naj se odloči in si poišče *nov krov nad glavo,* zase in za svojo *falamijo* (f a m i l i j o) (63).
6. *Eti pocsivlejo* Pücki... *Počivajo da*... a kaj naj bi tu vse počivalo (468).
7. »Kaj pa vaša dečica?« reče naš Lojz ... »Se boste pasli z deco vred? In še to *'na ljudskem?'*« Ker to, *'ljudsko' pri nas pomeni tuje, obče,* le tvojega ne (229).

Izvirno panonsko besedotvorno in leksikalno gradivo je tako obsežno in raznovrstno (tako po oblikovni kot vsebinski strani), da se omejujem le na opozorila o posameznih vsebinskih »tipoloških« območjih. Vsekakor zelo izstopa vrsta deminutivov, ki so izraz bodisi pozitivnega ali negativnega čustvenega odnosa do človeka, živali, predmeta (pogosto je na tak način izražena tudi ironija!), so pa izpričani tudi primeri leksikalizacije (npr.: *kupica* — čaša, kozarec; *dušica* — duša; *žganjica* — žganje; itd.). Pri vseh treh spolih so zastopani različni besedotvorni vzorci, ki jih ni mogoče izčrpneje predstavljati (npr.: *sinek, golobek, venček, čiček, cicek*; *bogec, angelec, Miškec, Vanek, Jezušek, Kristušek*; *mizarček, vimček* (vime, prsi!); *dečkec*; *žakljič, vrtič*; *zemljica, sirotika, Mankica, deklička, žrebička, dečica* (deca), *vodica, babica, prveščica, bočica, krtinica,* itd.). V sobesedilu so npr. takole razvrščeni:

1. »Vidiš, takšen je bil!« de žalostno *tetica* (t e t a) ... »Jaz pa *sirotika, sinička* drobna, čakala sem svojega *golobeka* vsa leta zvesto« (416).
2. Ker to pa rečem, in naj mi *libléni bog* zameri ali ne — *brez smrtelnega greha* ne bi bilo človeka, brez človeštva pa ne *dušic* (d u š), brez teh pa ne *angelcov.* In rečem — kakšna pa bi bila naša *zemljica* brez nas ljudi? (274).
3. Če mu (b o g u) že vragi ukradejo kakšno *dušico,* hitro pošlje na zemljo nadangela Gabrijela... in ta na *zemljici* naroči trem, štirim Baram, naj rodijo *dečico* (217).
4. Ampak *ciceke* je imela trde ko *tikvice, bubike* (b r a d a v i c e) pa ko želod, smicale so te po prsih (427).
5. Ampak če bom še živ, ko boš ti pop, in če bi se res zgodilo, da bi mi dobili svojo *cerkvico,* ti pa postal tu *popič,* mene ne boš videl v spovednici (427).

Med tipičnimi poimenovanji designatov s področja materialne in duhovne kulture Prekmurja opozarjam na posamezne tematske besedne sklope, ki so v besedotvornem pogledu nedvomno tudi razvojnozgodovinsko in sinhrono različno razčlenjeni, kar bi bilo mogoče dognati ob analizi posameznih besedotvornih pomenskih kategorij samostalnika, pridevnika, glagola, celo prislova, ki izkazuje nagnjenost k formalizaciji:

a) Poimenovanje osebe, poklicev, lastnosti, predmetov, okolja; kupinár, pomelaj, dečkér, pojbar, težak, nemák; flavtaš, mužikuš, plebanuš, bogatec,

podplatnjek, kolnik, košár, kukuričnjak, kranjščak, kiseljak, pokopič mrlinšek, kotač (kolo), mliníca, krníca, punica, stranščica, platnjača, travnjača, klunja, robinja, tratina, pásika, cvrtina, močvara; žvegla, črlenka, jablana, tenja, blanja, kupica; pralo, obuvalo, povesmo, botrinstvo, meričnо, siroče;

b) Poimenovanje sorodstvenih zvez: stric, strina, tetica, sestrana, bratranec, kum, kuma, dete, deca, vnuk, vnučica, ujec, ujna, tast, tašča, svak, snaha (posnehalja), deklička, deklina, tivarišica (žena);

c) poimenovanje jedil in pijač: vrtanik, kiseljak, gibanica, povitica, zlevanka, jabolčnica, žganjica, vodica, cvrtina, itd.;

d) poimenovanje rastlin in živali: koprek, tikva, rakita, ščavnjak, akacija, pizdogriz, jablana, hajdina, log; štrk, piškur, kokot, kusa, gudek;

f) obredni termini verskega, etnografskega tujega in domačega izvora: blagoslov, pričeščavanje, sprevod, gostivanje, proščenje; plebanuš, pop, pišpek, firma; svetek, čislo, poslednje mazanje, zdavanje, zároči, ógledi, drévo (krsta).

g) upravni termini domačega in tujega izvora: župan, rihtar, fiškal, politikuš, žandaruš, itd.;

h) kletve in drugi ekspresivni izrazi: vrag, kusa, lajkoš, kalvin, pógan, kanžor, klantoš, huncut, fačuk; kehnica (glava), blek (vamp, trebuh), itd.;

i) poimenovanje denarja: penez, rajnški, filér, krajcar, zeksar;

j) v knjižnem jeziku neupoštevani arhaizmi: reč, istina, bes, žitek, vek, prišestni, v godino, návek, krov, obed, obet, kola (voz), biti (tepsti), golčati, golč, sen, kermina, vlast, vrag, tenja, blanja...

Ob navedenih vsebinskih sklopih besedja seveda zasledimo tudi »panonske« pridevniške in glagolske izpeljanke, ob katerih naj opozorim le na nenavadnejše: *gospodnji bog* (nebeški), *cecatje detece* (dojenček), *kovački nož, smrtelni greh, pravoslavska vera, služečka dekla, goričko vino, horvacki ljudje, prvešnji kralj, črlena slina, libléni bog, svetešnje oblačilo, konopljena torba, tikvén, človečki,* itd.

Kranjec izrablja narečno predponsko razčlenjenost glagola; zanimiva je pogostnost predpone *po-* (si *popevlje*, se *pogolčavljeva*) ter podvojitev in drugačni izbor predpon (npr. *spoklati, spozapreti, spokvariti*; *zbegniti, znóriti* = zmešati) kot tudi osrednjemu knjižnemu jeziku in narečjem neznani pomeni: *šteti* — zagovarjati, *cvôkniti* — crkniti, *zazavati* — klicati, *stvoriti, obečati.* Prislovi kažejo na drugačne izvore, kot jih poznamo v knjižnem jeziku: *zóseb* — posebno; *pokéč* — dokler; *v godino* — zgodaj; *poredci* — redko; *ovači* — drugače; *zdalečki* — oddaleč; *sčista, zvečino, zóbstonj, návek, pokésneč*; *brižno* — skrbno; *pojdočki* — gredoč; *naravnoč* — naravnost; itd.

Ob zaključku se ponovno vračam k leksikalnim arhaizmom Prekmurja, ki se v Kranjčevih Stricih pojavljajo kot žive narečne besede, kot starejše besedotvorne izpeljanke. Del teh besed je izpričan v Brižinskih spomenikih, pa tudi v starocerkvenoslovanščini.[18] Kaj naj to pomeni v razvoju knjižne slovenske pa tudi primerjalnoslovanske leksike? Od kod v prekmurščini (ali

[18] Na ta dejstva sta mednarodno slavistično javnost v svojih kritikah Isačenkove izdaje Brižinskih spomenikov zaman opozarjala A. Bajec, Alaxander Isačenko: Jazyk a povod Frizinských Pamiatok... Bratislava 1943. SR II, Ljubljana 1949, 160—163; in R. Kolarič: Ali so Brižinski spomeniki res starocerkvenoslovanski? Studia z filologii polskiej i słowiańskiej (v čast Z. Stiebera), Warszawa, 5, 1965, 145—153. Nadalje še Kolaričeva jezikovna analiza BS v monografski izdaji J. Pogačnik, Freisinger Denkmäler, München 1968.

v starocerkvenoslovanščini) besede: *žitek* (stcsl. *žitije*), *prišestni* (stcs. *prišóstije*), *rob* (stcsl. *rab*; BS: *božji rabe*), *krov* (BS II: *pod krovy svoje*), *ded-ek* (BS II: *eťe by ded nas ne sógrešil*), *mrzek* (BS II: *ostanem sih mrzkih del*), *blagoslov* (stcsl., BS: *slovo*), *razboj(-nik)* (BS: *eže razboj*) ali obrazec očenaša *sveti se ime tvoje* (»*da svętitъ sę ime tvoje*«, v stcsl.), v osrednjem knjižnem jeziku in dialektih le: *posvečeno (-u) bodi!?* Vprašanje ostaja odprto, treba pa bo nanj odgovoriti vsaj ob stoletnici Miklošičeve smrti. Genialni znanstvenik je bil kot prvi primerjalni slovanski leksikograf tudi sam dober poznavalec žive panonske in vseslovenske leksike, česar o drugih njegovih sodobnikih in pomembnih naslednikih ne moremo trditi.

RÉSUMÉ

L'oeuvre de Miško Kranjec *Strici so mi povedali* se trouve analysée du point de vue de l'interférence linguistique, langue littéraire et dialectale, à tous les niveaux de celle-ci: emploi et fréquence des dialectismes, fonction stylistique de ceux-ci, procédés d'intégration à la norme littéraire. Ecrivain confirmé, M. K. était originaire de la zone dialectale panonienne et, de plus, bon connaisseur de l'ancienne tradition littéraire prekmurienne. En tant que tel, il a su particulièrement bien concilier, et avec une rare maîtrise, les lois de l'idiome littéraire avec les normes dialectales vivantes de la langue slovène. De ce fait, la langue de l'oeuvre s'adapte parfaitement à la situation linguistique des personnages, situation conditionnée par l'intrigue, le temps et le lieu où ceux-ci apparaissent. Le récit comprend des monologues, des dialogues ainsi que des commentaires de réflexion critique de la part de l'auteur lui-même. Il englobe une période de rupture s'étendant du début du 19ème siècle jusqu'à nos jours, alors que la région du Prekmurje, séparée de l'ensemble ethnique slovène, se donnait sous l'égide de l'autorité de l'Eglise une superstructure culturelle indépendante au moyen d'une langue littéraire à base dialectale panonienne, déviant quelque peu de la tradition littéraire centrale. L'auteur s'est évertué à rendre ces faits aussi fidèlement que possible, jusques et y compris dans le langage même de ses personnages. Comme l'usage de la langue littéraire centrale leur fait défaut, il a été conduit à suppléer ce manque en créant un moyen d'expression orale qui leur soit approprié. Il y est parvenu surtout grâce à l'emploi judicieux des procédés suivants: Les normes de la langue littéraire se trouvent respectées quant à la phonétique et la morphologie, à l'exception de quelques dialectismes morphologiques tout à fait indispensables. Pour le lexique, la dérivation et la syntaxe des passages monologués et dialogués, la concentration des dialectismes y est manifeste, avec un sens aigu de l'efficacité stylistique et de la valeur signifiante de l'expression verbale du message communiqué. Dans ses «commentaires» l'auteur n'use que des dialectismes lexicaux qu'il a par ailleurs réussi à incorporer adroitement au système lexical de tout le roman, selon le principe de l'emploi traditionnel synonymique des langues en contact, dialectale d'une part, littéraire de l'autre. Malgré l'hétérogénéité de ces différents systèmes juxtaposés, M. K. qui n'a voulu privilégier aucun niveau linguistique au détriment d'un autre a cependant réussi à créer un système linguistique achevé, efficace et naturel, un système artistique et stylistiquement normatif qui ne peut que rencontrer l'adhésion, voire même l'admiration, tant du simple lecteur que du linguiste.

UDK 886.3.09—31:929 Kersnik J.
Boris Paternu
Filozofska fakulteta v Ljubljani

KERSNIKOVO MESTO V RAZVOJU SLOVENSKEGA ROMANA

Če Kersnikova romana *Ciklamen* (1883) in *Agitator* (1885) pregledamo skozi novejše teorije romana (Lukács, Goldmann, Kayser, Adorno, Bahtin), lahko ugotovimo, da pomenita daljnosežni razvojni premik v zgodovini slovenske romaneskne proze. Na tematskem območju je šel Kersnik razmeroma daleč v odkrivanju nihilistične notranje vsebine sodobnega slovenskega razumnika. Na jezikovnem območju pa je zapustil mitično mišljenje in predstavo o literarnem jeziku kot povzdignjeni, enoviti in narodno reprezentativni kategoriji. Odločil se je za novo stopnjo jezikovnega, družbenega in psihološkega razslojevanja.

When Kersnik's novels *Ciklamen* (1883) and *Agitator* (1885) are examined in the light of the more recent theories of the novel (Lukács, Goldmann, Kayser, Adorno, Bachtin), they turn out to signify a far-reaching evolutionary upswing of Slovene novelistic prose. Thematically, Kersnik went relatively far in disclosing the nihilistic inner being of the contemporary Slovene intellectual. Linguistically, he abandoned the mythical conception of the literary language as an elevated, uniform category, representative of the nation. He decided for a higher degree of social, psychological and linguistic fication.

Kersnikova romana *Ciklamen* in *Agitator* — prvi je izšel v Ljubljanskem zvonu leta 1883, drugi pa kot njegovo nadaljevanje prav tam leta 1885 — zavzemata v razvoju slovenske romaneskne proze prelomno mesto. Z današnje razdalje, ko mineva sto let od njunih prvih objav, je to pomembno mesto celo bolj razvidno, kot je bilo ob svojem času. Ob pogledu skozi novejša zgodovinska in teoretska spoznanja, s katerimi je sodobna literarna veda izostrila in kultivirala branje romana, Kersnikovi deli ne izgubljata na svoji zanimivosti, kot izgubljajo nekateri drugi slovenski romani 19. stoletja. Narobe, opazovanje iz zahtevnejšega zornega kota odkriva pri Kersniku nove in zanimive pojave, ki so take vrste, da res lahko govorimo o daljnosežnem razvojnem premiku v takrat še razmeroma mladi slovenski romaneskni prozi.

Prelom je Kersnik opravil v obeh osrednjih tematskih območjih naše pripovedne proze 19. stoletja: v Ciklamnu ob ljubezenski in v Agitatorju ob družbeni oziroma narodnopolitični temi.

* * *

Ljubezensko zgodbo podeželskega advokata doktorja Hrasta, ki je glavna zgodba *Ciklamna*, zaznamovana tudi z naslovom samim, je Kersnik vgradil v svoje delo precej drugače, kot je delal dotlej, na primer v romanu ali povesti kot sta Na Žerinjah (1876) in Lutrski ljudje (1882), ali kot je bilo v navadi v še mladem slovenskem romanopisju, ki se je opazneje začelo pred komaj slabima dvema desetletjema z Jurčičevim Desetim bratom (1866). Hrastovo ljubezensko zgodbo ali »povest«, kot jo je poimenoval avtor sam znotraj nadrejene naslovne oznake »roman«, je namreč na gosto in na široko obdal z drugim, nenavadno obsežnim in pisateljsko podrobno obdelanim sodobnim življenjskim gradivom. Tako je med obema ravninama romana, to se pravi med široko gmoto zunanjega življenjskega zaledja in ljubezensko zgodbo, vzpostavil neko novo razmerje, in sicer táko, ki je bistveno določilo tudi no-

tranji ustroj ljubezenske zgodbe same ter ustvarilo njen novi, v naši književnosti še neizoblikovani tip.

Postopek, ki je vodil k temu, je zelo opazen že v uvajalnem delu romana. Še preden sploh srečamo glavnega junaka in preden prispemo do začetka njegove ljubezenske zgodbe, spoznamo celo vrsto drugih reči: precej natančno krajevno, upravno, socialno, izobrazbeno, kulturno in družabno podobo podeželskega trga Borje (proučevalci krajevnega zaledja so v njem odkrili Mengeš) z njegovo bližnjo okolico, kjer se bo vse, kar prihaja, dogajalo in potekalo tudi v natančno določenem času od pustne sobote do srede novembra 1877. Prvo poglavje začenja Kersnik tudi razmeroma daleč od glavnega junaka, ob dveh obrobnih, neznatnih, neuglednih in neodločujočih osebah dogajanja: ob nekoliko omejenem davkarskem adjunktu Megli (imenoval ga je Pepe, urednik Fran Levec ga je popravil v Josipa) in nekakšnem zasilnem občinskem tajniku ter njunem nervoznem pogovoru o bližajoči se čitalniški pustni »besedi« z igro in plesom. Vstop v borjansko dogajanje skozi ta stranska in neugledna vrata ni naključen. Pogovor dveh povprečnežev, in sicer povprečnežev spodnje mere, o čitalniški prireditvi kot o nekem nadvse velikem in pomembnem dogodku, omogoča nekoliko karikaturno in ironično uvodno osvetlitev duhovne preproščine in revščine podeželskega malomeščanskega sveta. V drugem poglavju, ki je najdaljše, sledi nato podroben opis čitalniške »besede« z njenim kulturnim programom in plesom, predvsem pa natančna predstavitev tako rekoč vseh primerov trške gospode: od najvišjih »dostojanstvenikov«, kot so na primer okrajni sodnik Majaron ali graščak, veleposestnik in tovarnar parketov Bole ali advokat Hrast, ki zavzema v trgu vse pomembnejši položaj, ali notar pa še ta in oni — z njihovimi soprogami vred ali še brez njih — pa mimo vrste vmesnih trških ugledneže v in napol ugledneže v vse tja do čitalnične predsobne množice. Na poseben način so navzoči celo odsotni, kot je slovenskim prireditvam nenaklonjeni okrajni glavar, ali napol odsotni, kot je imoviti graščak Meden, ki pride ob koncu prireditve samo še na pivo, s čimer pokaže svoj robato vzvišeni in nekoliko nemškutarski odnos do stvari. Šele ko je razpostavil vso to gosto in široko mrežo prostora, časa in oseb, je Kersnik prišel do začetka glavne zgodbe: sproži jo mlada, lepa in duhovita Elza Müller, nova Boletova guvernanta, ki je prišla z Nemškega in je kot edina zanimivejša novost čitalniške prireditve notranje premaknila doktorja Hrasta, pa še graščaka Medena zraven, in tako že pri svojem prvem koraku med borjanske čitalničarje poskrbela za rahlo vznemirljiv zaris ljubezenskega trikotnika, ki se bo moral razlomiti v eno ali drugo stran.

Kersniku torej ne gre predvsem za zgodbo, temveč je prvi natančnejši opazovalec in opisovalec slovenske malomeščanske ter meščanske družbe, ki jo zna skoraj laboratorijsko zbrati v pregledno malo vesolje vsega, kar ta družba je, in sicer tako, da jo zbere na čitalniški »besedi« ali kakšni drugi družabni prireditvi, kot je lov, kresovanje, domača zabava s plesom, igranje kart in podobno. To, kar ga pri takem prikazovanju najbolj zaposluje, pa je predvsem dvoje.

Ni mogoče prezreti, da Kersnikov pametni in prodorni pogled pri vsakem človeku, ki ga pazljiveje vzame pod pero, naglo, zanesljivo in najprej ujame njegov prestižni oz. socialni položaj v hierarhiji borjanske družbe in ta položaj razkrije z ravnanjem, govorjenjem ali tudi molkom te osebe, ko prihaja v stik z drugimi ljudmi in njihovim drugačnim položajem sredi iste družbe. Ta po-

gojenost oseb je v obeh romanih dosledna in izvedena na vseh ravninah dogajanja: od nenapisanega, vendar do podrobnosti določenega zunanjega protokola, po katerem se razporejajo ljudje po prostorih narodne čitalnice (»kakor po dietnih razredih uvrščeno«) ali ob mizi trške gospode, mimo cele vrste drobnih, napol podzavestnih ali komaj uzaveščenih človeških refleksov, ki jih Kersnik kot mojster detajla že odlično obvlada, pa vse do resnih življenjskih odločitev, kadar mora do njih priti. Kot da ni nikogar, ki bi lahko stopil čez ris svoje globinske določenosti, svoje gmotne privezanosti, svoje socialne usode. Ko se guvernanta Elza pri svojem prvem pogovoru v čitalniški družbi sreča s površno navrženo besedo »usoda«, razločno začuti njeno pravo, čisto neromantično vsebino.

Drugo, kar zelo opazno zaposluje Kersnikov pisateljski napor, je notranja, se pravi duševna in duhovna stran te človekove usode. Tu pa ni mogoče prezreti, da ga znatno bolj zanima njena duševna kot duhovna stran. Duhovna vertikala je v svetu Kersnikovih oseb mnogo teže opazna kot količina duševnih odzivov, ki je velika, raznovrstna in podana s precejšnjo pozornostjo ter močno označevalno energijo. In če se vprašamo, kaj je glavna vsebina vseh teh individualno različnih duševnih odzivov, govorjenj in ravnanj borjanske jare gospode, ne moremo najti kaj drugega kot množico čisto osebnih interesov, ki se drenjajo drug ob drugem in so usmerjeni k zasebni uspešnosti take ali drugačne vrste. Nič višjega ali nadosebnega ni, kar bi te ljudi vezalo na kakšno globljo idejo ali duhovno vrednoto. Celo čitalniška prireditev ni več zadeva kakšnega globljega in skupnega narodnega zanosa, ampak predvsem družabna priložnost z neštetimi drobnimi možnostmi osebnega nastopanja, uveljavljanja in ugodja. Kersnik je vedel, kaj počne, ko je borjansko narodno prireditev uvedel skozi napol slaboumen pogovor adjunkta in občinskega tajnika o cilindru, modnih špičastih čevljih in črnih hlačah kot o glavnih stvareh vse te narodne zadeve. Tudi vsa druga skupna prizadevanja so že izgubila vsakršne nadpomene in se spremenila v bolj ali manj prijetne družabne igre. To notranje razvezano človeško mrgolenje, osvobojeno slehernega globljega, nadosebnega ali osredinjenega smisla, postavlja v literarnem delu novo razmerje življenjskih stvari: ukinja razporejanje oseb in usod po kakršnemkoli pokončnem vrednostnem redu, hkrati pa z razvezanostjo individualnih ali skupinskih interesov odpira nove možnosti horizontalnega življenjskega raznovrstja. Ni samo naključje, da pod Kersnikovim peresom nenadoma tako naraste količina oseb in njihova psihološka raznovrstnost, s čimer je seveda tudi roman moral dobiti nov in drugačen ustroj, kot je bil na primer pri Jurčiču.

Glavni izrazni sredstvi, s pomočjo katerih Kersnik prikazuje vse te različne zunanje in notranje položaje svojih oseb, sta opis in dvogovor, medtem ko avtorsko umovanje, razlaganje in ocenjevanje ostaja že precej na robu in v ozadju. Opisovanje je pri njem znatno bolj razvito in osamosvojeno kot v Jurčičevih romanih, da se ob Levstikovem klasicističnem nasprotovanju deskripciji niti ne zamujamo. Marsikdaj seže daleč v podrobnosti, v območje predmetnih ali psiholoških detajlov. Kljub temu pa opis ni prvo niti glavno sredstvo Kersnikovega izražanja v Ciklamnu in Agitatorju. To mesto zavzema pri njem dialog, neposreden človeški govor. Tu je Kersnikova označevalna moč brez dvoma najbolj zanesljiva, prodorna in učinkovita, pri čemer se bo potrebno še pomuditi. Globlji razlogi za prav tako izbiro izraznih sredstev nam seveda ne morejo biti znani, saj tičijo v naravi osebnega umetniškega

daru. Pojav si lahko razlagamo samo do neke mere in če to poskušamo, skoraj ne moremo prezreti neke zunanje okoliščine, ki je takrat dajala dialogu prednost in ga skoraj zahtevala. Osebe, pripete v svojo družbeno določenost in zapletene v gosto mrežo razmerij z drugimi ljudmi, bi bilo v romanu takrat težko označevati mimo njihovega dialoga, ki je v mnogočem celo nadomeščal njihova dejanja, saj je bila »heroična«, recimo Levstikova doba našega meščanstva že mimo. Poleg tega pa je bila govorjena beseda, bolj ali manj vsakdanja in sprozaizirana, najbolj neposreden most v povprečno duševno dogajanje ljudi. S tako besedo je bila ujemljiva tudi duhovna vsebina oz. duhovna izpraznjenost posameznika in celote. Do nje Kersnik ni bil brezbrižen, vendar je bil hkrati dovolj moder in sodoben, da se je izogibal, kolikor se je le mogel, vsakršnega patosa v imenu ogroženega duha in morale. Iz zornega kota, za kakršnega se je odločil pri pisanju Ciklamna in Agitatorja, seveda tudi jezik govorečih oseb ni mogel biti kaj drugega, kot so bile te osebe same. Zato povzdignjeni slog izginja ali se seseda v izpraznjene formalnosti lepega vedenja. Usodna teža besede se izgublja, govorenje ljudi postaja vse lažje in lahkotnejše, kot nekajkrat poudarja avtor sam, postaja »besedovanje« ali »govoričenje«. Na primer: »In vsi ti pogovori, to besedovanje, kako površno, brez jedra, brez duhovitega zrna je vse to!« Duhovno polnemu, osredinjenemu in enovitemu jeziku so tla izpodmaknjena, preselil se je na ravnino stvarnih psiholoških refleksov in njihove mnogovrstnosti, na ravnino, kjer živi sporočanje bolj ali manj praktičnih življenjskih interesov. Citati iz Prešerna so le še drobiž igrivega družabnega dialoga.

Poleg globoke socialne pogojenosti oseb in njihove duševnosti — sem sta organsko vpleteni tudi komponenti narodne zavesti ali odpadništva — je poskušal Kersnik vgraditi v temelje dogajanja, v potek človeških usod in pravzaprav v celoten način borjanskega življenja tudi še neko drugo, na prvi pogled celo globljo ali vsaj trajnejšo pogojenost, in sicer pokrajinski miljejski determinizem. Narava oz. pokrajina s svojim fizičnim ustrojem in zunanjo oblikovanostjo naj bi globoko in vnaprej določala tudi bistvene duševne lastnosti njenih prebivalcev in s tem njihov način čutenja, mišljenja in delovanja. Na začetku devetega poglavja Ciklamna je ta determinizem prišel na dan v neposredni, že kar teoretski in programski izjavi:

> Majnikovi krasni dnevi so potekali enakomerno nad Borjem kakor vsi drugi vsega dolgega leta. Saj je pa tudi vsa okolica in lega našega trga jasno svedočila, da je tu ustvarjeno vse le za nekako neizogibno enakomernost in lahko površnost. Oni nizki holmi krog in krog s svojim svetlozelenim bukovjem, na pol razprostrta ravan na vseh straneh, majhna mirna vodica, ki goni nekaj mlinov in žag — vse to ne povzročuje globokih vtisov. Snežene planine — oh, kje so tam daleč v ozadju, in jezera tudi ni, takega skrivnostnega jezera s tolmuni, prozornimi morda nekaj sežnjev globoko — potem pa temnimi in brez dna. Je li čudo, da tudi vsi dogodki v naši povesti tekó polagano, enakomerno in da ni burnih prizorov niti ognjenih besed? Jezera ni, skrivnostnega globokega jezera s temnimi tolmuni!

Kot da beremo odmeve Tainove Filozofije umetnosti (1866—1869), ki umetniškega dela in njegovega notranjega sveta ne povezuje samo s »stanjem duha in nravmi časa«, sredi katerih je nastalo, temveč še posebej s pokrajino, iz katere je pognalo. Skoraj ni mogoče, da se ob navedenem Kersnikovem mestu ne bi spomnili na Tainovo razlago starega nizozemskega realističnega slikarstva s pogoji trdega in stvarnega dela, ki ga je od ljudi zahtevala tamkajšnja pokrajina:

V takšni deželi je nemogoče sanjariti, po nemško filozofirati in se sprehajati med prikaznimi domišljije... Življenje te pri priči potegne nazaj na zemljo; klic k delu je presplošen, preveč nujen in prav nič ne preneha; če ljudje mislijo, mislijo zavoljo dela. In pod tem stoletnim pritiskom se kuje značaj.

Še bliže je navedeno Kersnikovo razmišljanje Tainovemu označevanju grške pokrajine kot temeljne določilnice grškega kiparstva, njegove somernosti in nazornosti:

V tej deželi ni nič neizmernega in velikanskega; zunanji svet nima nesorazmernih in ubijajočih razsežnosti. Tu ne vidimo nič takega, kot je neznanska Himalaja, brezkončno prepletanje gostega rastlinstva, velikanske reke, o katerih pojejo indijske pesnitve; ničesar ni, kar bi bilo podobno brezkončnim gozdovom, brezmejnim planotam ali brezbrežnemu divjemu oceanu severne Evrope... Vse je nekako srednjega značaja, vse je umerjeno ter z lahkoto in jasnostjo dostopno čutom... Celó morje, ki je na severu tako strahotno grozeče, je tod nekakšno jezero. Človek ne čuti ob njem samotne brezmejnosti...

Toda pokrajinski determinizem kljub jasni teoretični formulaciji ostaja v enem kot drugem romanu na robu Kersnikovega pisanja in še zdaleč ne konkurira nenehno navzočemu socialnemu determinizmu. Ostaja bolj nazor kot postopek in bolj v izjavni kot v ustvarjalni obliki. Opazimo lahko, da so krajinarski opisi razmeroma skopi in delujejo precej mimo postavljenega načela. Tudi fiziološki opisi oseb so kljub posameznim že v detajle segajočim označitvam v glavnem skopi, še dokaj tipizirani in brez kakšne posebne funkcije. Skratka, biopsihološki determinizem je Kersnikovi pisateljski naravi še močno tuj in, če ga poudarja, ga poudarja predvsem kot del svojega nazora o človekovi ujetosti v materialno življenjsko danost in njene zakonitosti. Vse kaže, da je ta njegov nazor zmogel seči dlje kot njegova umetniška praksa. To pa pomeni, da bi znano literarnozgodovinsko tezo o Kersnikovem prehodu od »instinktivnega« k »zavestnemu« realizmu, tezo, ki se močno drži razlag Ciklamna in Agitatorja, morali premisliti tudi z nasprotne strani, saj pisateljeve teoretske postavke v resnici prehitevajo njegovo prakso, njegov ustvarjalni instinkt.

Ko se natančneje zavemo količine, teže in pomena življenjskega gradiva, s katerim je Kersnik na tesno obdal Hrastovo ljubezensko zgodbo — ki je nosilna zgodba romana in njegovo najbolj vidno organizacijsko načelo —, lahko to zgodbo opazujemo bolj odprto in v njenih polnejših pomenih, ne več samo kot neko ljubezensko »povest« z naključnim srečanjem partnerjev, ki mu sledijo trikotniški zapleti in nazadnje srečne ali vsaj znosne ženitve. Površen in oddaljen pogled bi v Ciklamnu navsezadnje lahko odkril tudi ta vzorec povprečne meščanske ljubezenske povesti.

Prvo vprašanje, ki zadevo vrže iz klišejske enostavnosti, je vprašanje, v kakšnem notranjem razmerju je ta »vertikalna« ljubezenska zgodba z danim in obsežnim »horizontalnim« življenjskim gradivom, ki jo obdaja in o katerem lahko rečemo, da je okolje malomestnega miselnega in čustvenega povprečja, ujetega v delovanje zelo prozaičnih življenjskih zakonitosti, ki jih narekuje nešteto osebnih koristi in samovolj, te pa so samo površinski izraz grobega socialnega oz. materialnega determinizma, ki mu je podvrženo človeško bivanje. Pri oblikovanju Hrastove ali Elzine ali Katinkine »zgodbe srca« sredi tega pravzaprav brezsrčnega sveta je imel Kersnik več možnosti:

zgodba bi bila lahko suverena opozicija notranje ljubezenske moči nasproti povprečnemu meščanskemu svetu, ki ve le to »kaj posodila neso in kaj kupčija«, kot se je reč začela pri Prešernu, ki je tudi svojo »povest v verzih« oblikoval tako, da poraženi Črtomir in Bogomila vsemu navkljub in navkljub neizbežni odpovedi ohranita popolno ljubezen; lahko bi bila tudi razumna in pridna prilagoditev osebnega čustva najboljšim danim socialnim možnostim, kot je to naredil Jurčič s svojim sprva še nekoliko romantično razdvojenim Lovretom Kvasom; mogla bi biti tudi tavčarjansko usodno veliko čustvo, ki človeka pogubi; ali pa bi se vsa reč dala spustiti niže in bliže k vsakdanji povprečnosti, k dejanskemu »stanju duha in nravem časa«, kot bi rekel Taine. Na tem, že razmeroma širokem zemljevidu različnih ljubezni, kjer pa je bila slovenska proza znatno bolj mlada in manj izkušena kot poezija, ima Hrastova zgodba novo mesto.

Hrastov vstop v ljubezensko dogajanje se sicer začne takoj ob prvem srečanju z guvernanto Elzo na čitalniški prireditvi, toda ta vstop ni v ničemer buren niti globok niti posebno prizadeven. Še dolgo potem je ljubezensko nagnjenje na obeh straneh, njegovi in njeni, kljub postopoma rastoči prizadetosti prekrito z debelo plastjo družabne konvencije. Omejeno je na drobne zunanje znake vznemirjenosti, ki jih oba obvladata tako, da jih igrivo prikrivata in odkrivata hkrati ali pa razveljavljata v humor, ki pa niti ni toliko humor kot nenehen poskus uiti lastni čustveni ujetosti in zavzeti varno razdaljo do nje. Smeh in posmeh ni samo njuno obrambno sredstvo zoper osebno ranljivost, ampak je tudi splošno veljavno mentalno sredstvo vzpenjajoče se meščanske družbe, ki za uveljavljanje svojih praktičnih interesov potrebuje prostor, ki je izpraznjen nepraktičnih čustvenih vrednot. Hrastovo in Elzino doživljanje, še bolj pa izražanje ljubezni je pod stalnim pritiskom sodobne medčloveške konvencije, ne več moralistične, kot jo je poznala starejša proza, temveč življenjsko prakticistične in v svojem bistvu nihilistične. Biti resnično zaljubljen pomeni povzpetniško mislečemu meščanu ali malomeščanu toliko, kot biti nemočen, nerazsoden in smešen. O Hrastovem upiranju ljubezni lahko beremo tole:

> Da je zaljubljen, kar tako vulgarno zaljubljen, tega sam sebi ni hotel priznati — bil je malo ponosen na dosedanjo nezmagljivost; da jo pa ljubi resno, da se rodi v njem ona globoka, goreča ljubezen, katera le enkrat objame človeka — tega pa si ni *mogel* priznati, kajti življenje in družba sta mu bila vcepila preveč frivolnih nazorov.

Ne samo to, doktorja Hrasta predstavi Kersnik kot notranje že precej utrjenega človeka, človeka uspešne kariere, se pravi gladkega, »hladnega in mrzlega advokata«, ki se je s temi svojimi lastnostmi že povzpel do »prve osebe v socialnem življenju malega trga« in je na poti, da se požene naprej. Pravzaprav je ljubezen, na katero je Hrast naletel v sebi samem, nekakšna motnja na tej njegovi poti, posebno še zato, ker ga je notranje prevzela in postala že »skoraj hrepenenje«. Z Elzo kljub njeni mladosti ni dosti drugače. V njej deluje sicer nekoliko močnejši in bolj tenkoslušen ljubezenski čut, ki se Hrastu da razpoznati in ni brez globljih obljub. Toda hkrati je ta čut zelo nezaupljiv, prav tako kot Hrastov je podrejen »stanju duha in nravem časa«, to se pravi razsoden, pazljiv in računajoč na več strani hkrati. Zato tudi imovitega graščaka Medena, sicer omejenega in vse prej kot privlačnega ljubezenskega kandidata, že od vsega začetka drži v razdalji, ki ni prevelika.

Temeljni problem trikotne ljubezenske zgodbe Hrast-Elza-Meden pa je vendarle spopad med ljubeznijo kot čustvom in ljubeznijo kot računom. Preizkušnjo glavnega junaka, ki je ena izmed temeljnih strukturnih lastnosti romana že od njegovih najstarejših evropskih začetkov, je Kersnik v Ciklamnu postavil prav na to tematsko mesto. V bistvu gre za preizkušnjo človeka ob ljubezni, ki jo pisatelj pojmuje kot območje, kjer je na poseben način zbrana in preverljiva človekova čutna in duhovna bit. To bit je Kersnik razprl razmeroma na široko, saj ji je sledil od začetkov in čez celoten vzpon ljubezenska zbliževanja partnerjev in nato še v njunem razhajanju prav do konca.

Lok ljubezenskega zbliževanja med Hrastom in Elzo se kljub notranjim in zunanjim zadržkom vzpenja vse tja do osmega poglavja, v katerem doseže svoj vrh. In vendar se na tej poti intenzivne ljubezenske rasti predvsem na Hrastovi strani pokažejo močne omejevalne lastnosti. Te ne zadevajo toliko čutne strani njegove ljubezni. Kersnik z razmeroma veliko pozornostjo sledi pojavom Hrastove »nervoze«, »razburjenja«, »strasti« in naposled že »poltene« omamljenosti ob Elzi, čeprav svojega junaka ne pripusti k dejanju, ki bi zares prestopilo konvencijo podeželskega gosposkega obnašanja. Hrastova ljubezen je pomanjkljiva predvsem na oni drugi, čustveni in duhovni strani. Elza je na tem območju globlja, bogatejša in prodornejša. V prvih zahtevnejših pogovorih odkrije njegovo notranjo praznost: svojega verskega indiferentizma Hrast ne zna napolniti z nobeno drugo duhovno vsebino; njegovo dojemanje umetnosti je enostransko in samo razumarsko; njegov posluh za iracionalne lepote človekovega doživljanja je mrtev in tako naprej. Vse to tujka Elza (ponjo je šel Kersnik v daljno deželo ob Renu) pravzaprav ima, v njenem govorjenju in ravnanju obstajajo še razločni sledovi nekih globljih notranjih ljubezenskih moči, ki so pri njenem partnerju mrtve. Hrastovo notranjo resnico odkriva zlahka, saj ga intelektualno presega in obvladuje tako rekoč v vsakem zadregarskem položaju. In končno, tudi njegova strast je v odločilnem vrhu njunega zbližanja take vrste, da o njej »sam ni vedel, je li to strast ali bojazen pred strastjo«. Razlog, da njegova »slepa strast« v resnici ne zna biti slepa, najdemo nekaj strani prej, ko je prikazan kot človek »računajoče pameti«, ki se vse bolj zaveda, da revna guvernanta na poti njegove kariere lahko pomeni samo oviro. Elza je dovolj pametna in tenkočutna, da vse to sluti, čuti in ve. V odločilnem trenutku njunega zbližanja to tudi z vso odločnostjo pokaže. Prvi in resnično omamni objem njunih strasti sunkoma prekine in vnetega ljubimca ustavi s svojim prisebnim nasmehom: »Stojte doktor! ... Ničesar zdaj!« Od njega zahteva čas, zanesljivost in varnost. Stopi na drugi konec cvetnjaka in zbeganemu Hrastu ponudi cvetoči ciklamen, o katerem pove, da je »simbol vdanosti in potrpežljivosti«. Njeno početje s ciklamnom seveda ni in noče biti nikakršna »romantična burka« več, temveč je preudarni račun, ki ga v odločilnem trenutku predloži partnerju v obliki dišečega cveta in lepih besed o potrpljenju in stanovitnosti, ki v resnici pomenita njeno varnost. Na odločilno mesto romana je torej Kersnik postavil ciklamen, na prvi pogled simbol romantične ljubezni, v katerega pa je položil čisto nasprotno vsebino. Ob rožnatem simbolu si je dovolil skoraj parodistični obrat v nasprotno, protiromantično smer. Simbol ljubezni je spremenil v simbol računa. In ta dvoumni, paradoksni simbol je postavil celo v naslov romana, s tem pa tudi za ključ v njegovo idejno jedro.

Toda z odstranjevanjem ljubezenskega idealizma in mitizirane erotike je šel še naprej. Takoj za vrhom ljubezenskega zbližanja med Hrastom in Elzo se v devetem poglavju začne strmi lok njunega oddaljevanja, ki ga bolj pospeši kot povzroči nenadno Hrastovo srečanje s Katinko, zdaj gospo Ilovsko, njegovo nekdanjo zavrženo mladostno ljubeznijo, ki pa zdaj znova zagori z obeh strani. Lok odtujevanja med Hrastom in Elzo doseže svojo skrajnost v trinajstem poglavju, ki je tudi poglavje Medenove dokončne zasnubitve Elze. Obe zaledni ljubezenski zgodbi, Hrastova in Elzina, samo pripomoreta k temu, da pride med njima do zadnjega obračuna, ki je z ene in druge strani do kraja odprt in do konca brezobziren. Glavni nagon, ki deluje v tem, zdaj že sovražnem srečanju je pri Hrastu kot pri Elzi le še prizadeto samoljubje in glavna smer njunih jedkih replik samo še ponižanje nasprotnika. Pri tem pa se odpre tudi prvotno in globinsko vprašanje njunih odnosov, ki seže daleč nazaj in je odločilno. Z natančnim psihološkim opazovanjem odpre Kersnik to njuno temeljno vprašanje, in sicer s Hrastovimi nekoliko nezanesljivimi besedami:

»Vi ne veste, kaj je ljubezen!« dejal je hrabro, toda ozrl se ni v guvernanto.
»In vi, gospod doktor?« vprašala je s svojim melodioznim glasom.

Pogovor ni enoznačen, postavljen je na rob, kjer se tesno stikajo občutki resnične in zlagane ljubezni, krivde in goljufanosti, dokler se vse skupaj ne prevesi na stran negativnega, ki pri obeh spusti z vajeti najgloblje sunke samoljubja, zlobe, mržnje in celo sadizma. Hrast si na koncu z zadovoljstvom ogleduje guvernanto, ki jo je po vsem tem zlomil jok.

Toda Kersnik si pri tem svojem, za takratno slovensko književnost nenavadno daljnosežnem psihološkem prodoru v svet razpadajoče ljubezni, ni dovolil romantičnega patosa. To, kar sledi obračunu partnerjev, ni nikakršna katastrofa ne za enega ne za drugega. Nobenega samomora, nobenega izginotja v tuji svet, nikakršne osebne izgubljenosti. Vsa reč se izteče v sivo življenjsko povprečje, ki vsa velika čustva izravna v pozabo. V sklepnem petnajstem poglavju najdemo Elzo že pri njeni poroki z vulgarnim Medenom, najdemo jo spet vso lepo, nasmejano in suvereno. Samo na ovratnici nosi Hrastovo nekoliko ironično poročno darilo — zlato zaponko v podobi cvetličnega šopka ciklamnov. Toda Kersnik ne bi bil on, če ne bi v to vodoravno, hladno preračunljivo in velikega pozabljanja zmožno življenje vnesel vsaj rahlo razpoko. To je Elzina prikrita tesnoba ob poročnem poslavljanju s Hrastom in nato njeno poslednje monologno vprašanje pred zrcalom: »Pa sem ga li ljubila?« V vprašanju je pravzaprav strnjeno vse: ljubezen, ki se je zadušila z računom. Z oblikovanjem te ženske figure je Kersnik daleč presegel dotedanjo skromno zmogljivost slovenske proze prav na tem tematskem območju.

Hrastova druga, deloma vzporedna ljubezenska zgodba v trikotniku on-Katinka-njen mož predstavlja manj pomemben in tudi znatno manj uspešen del romana, pravzaprav njegovo najbolj šibko plast, ki ohranja celo vrsto klišejskih pisateljskih postopkov. Táko je vpletanje analitične zgodbe preteklosti, ki poseže nazaj v Hrastovo mladostno ljubezensko srečanje z Moravanko Katinko nekje na tujem, nato pa do kraja naključen, komaj verjeten in nenaden prihod Katinke z bolnim možem v Borje, da tu lahko znova zaživi čustvo med nekdanjima ljubimcema, k čemur pripomore še pravočasna smrt starega Ilovskega. Klišejska je poleg kopice naključij še cela vrsta drugih nenavadnih

položajev in njihovih kombinacij. Klišejska je naposled tudi retorika oseb, ko stopajo v ta fabulativni krog. Težko se je znebiti vtisa, da je pritisk Kersnikove poprejšnje, konservativnejše fabulistične metode, kakršno najdemo na primer še v delih Na Žerinjah ali Lutrski ljudje in je nastajala deloma tudi še pod vplivom Jurčičeve šole, v zgodbi Hrast-Katinka najbolj močan. V Katinki bi navsezadnje lahko odkrili edino bitje romana, ki zmore pravo in čisto ljubezen. Če se seveda nočemo zamisliti nad tem, da se je po mladostnem razoračanju s Hrastom vendarle odločila za zakon z bolj imovitim kot ljubljenim gospodom Ilovskim. Tudi sicer je idilika zgodbe načeta, predvsem na Hrastovi strani. Retrospektivno zgodbo s Katinko (v petem poglavju) končno avtor izkoristi predvsem za to, da pokaže Hrastovo že mladostno preračunljivost in hladnost, s kakršno je zavrgel dekle, ko mu je postalo ovira na poti osebne kariere. Pa tudi ko ob novem srečanju njegova ljubezen spet zagori, Kersnik ne spusti pogleda z globinskega problema, ki ni prav nič idiličen. Ko si v dvanajstem poglavju ob kresni veselici to novo ljubezen razkrijeta, Hrast kljub trenutno silovitemu navalu čustva ostaja notranje razklan in zavrt v neko posebno »bojazen in tesnobo«. Prav tako pri naslednjem, še tesnejšem stiku, ko med njima padejo zunanje ovire, Hrast v odločilnem trenutku izpusti vdano Katinko iz rok in sam pretrga njuno dokončno zbližanje. Pisatelj zelo natanko opazuje reflekse njegove notranje okrnjene ljubezni. Hrasta, ki se mu preračunljivost pretaka že po krvi, pripusti k dokončni zvezi z lepo Katinko šele po smrti njenega moža in zakonski potrditvi novega stanja stvari, ne da bi bralcu posebej pojasnjeval, da je bila za doktorjev javni ugled in nemoteno kariero to edina sprejemljiva rešitev.

Hrastova ljubezenska zgodba je torej v obeh svojih vzporednicah tesno pripeta v siceršnjo gmoto materialnih zakonov, ki vladajo vsem in vsakomur. Ob tem horizontalnem ozadju malomeščanske družbe in njenega »stanja duha in nravi« v resnici ne predstavlja nikakršne suverene duhovne ali moralne vertikale. Obstajajo samo posamezni samogibni sunki ali poskusi človekovega pristnega, pokončnega in svobodnega ljubezenskega čustva. Ta valovanja navzgor nikakor niso postranska sestavina romana, saj predstavljajo opazno drugačnost in poudarjeno nasprotje grobemu, vse izravnavajočemu življenjskemu determinizmu in brez njih bi se izgubila glavna notranja dinamika dela. Vendar niso samo od zunaj, temveč tudi že od znotraj na tesno obdana s silovitimi protimočmi. Od znotraj predvsem z dvomom in nezaupanjem v ljubezen samo, kar odločilno pomaga k njenemu postopnemu sesedanju v račun, s tem pa k izravnavi ljubezenskega življenja z vsem drugim koristnostnim življenjskim početjem. V tem procesu izenačevanja ljubezen izgublja svojo posebnost, izgublja svojo lastno identiteto. Celo njeno ime izgubi določljivost, zgubi pomen in vrednost. Ko Hrast mimogrede vpraša gospo Boletovo, če ve, kaj je to ljubezen, mu ona odgovori: »Jaz ne vem o kakovi ljubezni govorite; ah, za boga, kako različno je vse, kar se imenuje s to besedo.« Inflacija besede je tolikšna, da jo zaznava že povprečna pamet. Hrastova, Elzina in Katinkina ljubezen so različne v notranji zmožnosti za dosego svoje pokončne in avtonomne biti. Toda ob odločilni preizkušnji jim je vendarle skupno to, da podležejo računu, podležejo socialnemu in biološkemu sporazumu, ki je uravnan po potrebah praktične življenjske uspešnosti. Seveda ni naključje, da je Kersnik zgradil svoj roman človekove preizkušnje najprej ob ljubezenski temi in z njim odprl za naše takratne literarne razmere nov,

daljnosežen in drzen pogled v slovenskega meščanskega izobraženca in njegovo problematično človeško jedro. Ljubezen pa je samo na prvi pogled zasebno, odmaknjeno in zato posebno odporno območje človekovega notranjega jaza, njegove osebne moči in svobode, tudi moči in vrednosti njegovega duha. Ciklamen je nastajal iz Kersnikovega napora prodreti najprej v to, globlje notranje jedro slovenskega razumništva, tedanjega nosilca tudi narodnega gibanja.

Kersnikovega odločitev, ki je bila prelomna tako za njegovo pisateljsko delo kot za slovensko pripovedništvo sploh, ni mogla nastati čez noč niti ni mogla nastati šele pod vplivom znane Celestinove, k socialno kritičnemu realizmu usmerjene programske študije Naše obzorje (Ljubljanski zvon 1883), ki je v rokopisni obliki prišla Kersniku v roke oktobra 1882, ko je že pisal Ciklamen, in jo je prebral z veliko simpatijo. Znotraj njegove odločitve je morala delovati že dokaj izoblikovana filozofija življenja in njej ustrezen literarni nazor. Saj ga je razločno zapisal že pet let prej v predavanju Razvoj svetovne poezije, govorjenem marca 1877 v ljubljanski čitalnici in objavljenem v Slovenskem narodu 1878. Tu beremo za takratno slovensko književnost in njen prelom od romantike k realizmu nadvse značilne Kersnikove misli, pojasnjujoče nam tudi njegovo temeljno pisateljsko prakso ob Ciklamnu in Agitatorju.

Ko razglablja o življenju in človeku, prihaja v tem svojem spisu do pozitivističnega prepričanja, da je bilo mišljenje, ki še ni poznalo dognanj sodobne fiziologije in drugih naravoslovnih ved in ki je gledalo na človeka kot na »stvar, ki ni podvržena naturnim postavam in močem«, globoko zgrešeno. V resnici, tako meni, je »naš obstanek na svetu, na tej zemlji, odvisen od pogojev, ki so čisto materialni«. Še več: »... Človek ne bode nikdar svoje nature premagal, on ji je podvržen.« To prepričanje je premaknilo in potegnilo za sabo literarni nazor. Strnil ga je v spoznanje o nezadostnosti idealizma tudi znotraj umetnosti:

> Kulturno delo človečanstva je dospelo na tako stopnjo, da se vobče spoznava, da ni več mogoče vse z golo samosvestjo storiti, nego je treba spoznavati svet v njegovi objektivnosti, in kakor je bila prej vera in mitologija podlaga slovstva, tako bode tudi odslej in je deloma že samo vednost prava in edina podlaga literarnemu razvitku. Les extrêmes se touchent — na idealizem je prišel realizem.

Toda ta, za naše literarne razmere naravnost prevratniški determinizem, ki bi lahko privedel do naturalizma, če bi bil dosleden, je v sklepnem delu predavanja Kersnik sam močno omilil. Dopolnil ga je z znano mislijo o »srebrnem pajčolanu zdravega idealizma«, ki naj blaži trdo, realistično podobo sveta. Formulacija je imela svoje globlje poreklo verjetno pri zmernem realistu Friedrichu T. Vischerju (»verklärender geistiger Schleier«), znamenitem piscu mladoheglovske Estetike ali znanosti o lepem (1846—1858). Tudi za poznešji Kersnikov literarni nazor je značilno, da je ostal v zavestni razdalji do verizma in naturalizma in se označevanj, ki bi poudarjala to smer njegovega dela, odločno branil. Držal se je kombinacije, ponovljene še leta 1890: »gola resnica pod zlato prozorno tančico idealizma«. Toda njegova pisateljska praksa kaže, da je v resnici zelo nihal v širokem polju možnosti med »golo resnico« in »zlato tančico« in da pri njem obstajajo tudi dela, kjer se slednja skoraj izgubi ali stanjša v komaj opazne plasti pripovednega ustroja.

Kako je s to dvojnostjo v Ciklamnu?

Odgovor daje že samo razmerje med »vertikalo« ljubezenske zgodbe in »horizontalo« življenjskega pragmatizma, ki jo obdaja in ki vse vertikalne sunke ljubezenskega hrepenenja, bolj točno »skoraj hrepenenja«, naposled spodnese, izravna in usmeri v svoj vsakdanji tok človekovega obstajanja »odvisnega od pogojev, ki so čisto materialni«. Prav nobene, niti zlate niti srebrne tančice idealizma ne kaže izid Hrastove in Elzine zgodbe. Nikogar ni, ki bi premagal ali vsaj presegel materialne zakone okolja in »stanja duha ter nravi« v njem. Rahlo tančico idealizma lahko iščemo le še v nekaterih obrobnih avtorskih izjavah o ljubezni, ki podlega samoljubju, ali v nekoliko tesnobnem razpoloženjskem tonu, ki včasih prihaja izpod pripovednikovega peresa, posebno še, ko uvaja in ko zaključuje svojo podobo gibljivega pa vendar sivo negibnega borjanskega življenja. Toda to so že lirski dodatki k stvarem, ki pa se v tem delu ne osamosvojijo v pomembnejšo funkcijo.

Razmerje med zgodbo in okoljem, pri čemer je bistveno njuno globoko notranje spajanje, je določalo tudi temeljno vrsto romana. Po eni strani gre še za »roman dogajanja«, saj je ljubezenska zgodba s svojim začetkom, sredino in koncem ter s svojima dvema osebama še zmeraj glavna gradbena os romana (poleg še druge vzporedne zgodbe, ki je opremljena celo z analitično predzgodbo). Po drugi strani pa je pred nami že »roman prostora« (po W. Kayserju ta vključuje tudi izrazite komponente časa in družbe), saj so ravnanja oseb in poteki ljubezenskih usod docela določeni z okoljem, to se pravi z družbenim, duhovnim in celo krajinarskim prostorom, ki zgodbo obdaja in ji usmeri izid. To okolje ni abstraktno, predstavljeno je od blizu in natančno, vanj vdira cela množica oseb, življenj in pripetljajev. Po vsem tem lahko rečemo, da Kersnikov roman s svojo miljejsko, socialno in psihološko motiviranostjo dogajanja ne pomeni samo odločnega prehoda k realizmu, temveč tudi že razločen prehod od »romana dogajanja« k »romanu prostora«, seveda z daljnosežnimi slogovnimi in jezikovnimi posledicami. V širšem evropskem dogajanju literarna veda ta prehod po navadi opazuje ob pisateljih, kot so npr. Balzac, Stendhal, Flaubert, Tolstoj, Turgenjev ali Immerman. In podobno, kot se je pri Balzacu pojavil velik odpor zoper Scottovo »dramatiziranje« romana, se pravi zoper prenapeto fabuliranje in izmišljanje nenavadnih dejanj, lahko v trinajstem poglavju Ciklamna beremo drastične izjave zoper »bedasto izmišljene, tako nenaravno koncipirane, sestavljene in izvedene« nemške »romantične« zgodbe E. Marlitt in prav tako izumetničene junake z njihovimi nenaravnimi retoričnimi dialogi vred. Sicer pa ga je v boju zoper tradicionalno fabulistiko, tudi jurčičevsko, že prehitel Celestin v Naših obzorjih. Če bi zdaj hoteli poleg »spodnje« tipološke meje Kersnikovega romana ugotoviti še njegovo »zgornjo« mejo, to se pravi mejo nasproti »romanu osebe«, pa bi morali reči približno tole: do modernega »romana osebe« je bila pot še razmeroma dolga, čeprav je Kersnik s svojim Hrastom in njegovo svojevrstno psihološko ambivalenco že nakazal smer, ki bi utegnila voditi v notranji labirint problematičnega junaka, kamor je dokončno krenil Cankar. Kersnikov ljubezenski roman prostora se je moral še tolči z Marlittovko, ki je verjetno močno obvladovala naše takratno meščansko bralstvo. Toda ugovarjal ni samo njej. Ugovarjal je, hote ali nehote, tudi Stritarjevemu sentimentalizmu z Zorinovim pedagoškim samomorom v svojem vrhu. Ugovarjal je Levstikovim konservativnim pogledom na tematiko slovenske književnosti, iz katere je še

zmeraj izganjal drznejšo ljubezensko problematiko. Da ne izgubljamo besed o tem, kolikšen greh je pomenil izid Ciklamna za vplivno klerikalno stran, ki je storila vse, da bi slovensko književnost obdržala čim dlje od erotike.

* * *

Roman *Agitator* je izšel kot samostojno delo, vendar z večino istih glavnih oseb in z nespremenjenim prizoriščem pomeni nadaljevanje Ciklamna, tako da je nekakšen njegov »drugi del«, ki ga je Kersnik začel pisati v začetku leta 1884, objavljen pa je bil v Ljubljanskem zvonu leta 1885. Romanoma niso skupna samo mnoga snovna stičišča in dogajalna izhodišča, skupen jima je tudi temeljni pogled na življenje in književnost, ki smo ga poskušali natančneje prikazati že ob Ciklamnu. Gre za ujetost vsakogar in vseh v materialne pogoje obstajanja, v dejansko družbeno okolje, v ravnanje in govorjenje, ki razkriva ali prikriva predvsem navzkrižja osebnih ali skupinskih koristi. In ob tej deterministični horizontali, v kateri se giblje vrsta človeških postav, obrazov in početij, spet lahko opazujemo nekaj vzponov navzgor k poskusom dejanj, ki naj bi pomenila nekaj več in pokazala nekoga, ki zmore čéz v imenu nečesa globljega, višjega in resnično skupnega. Dramatičnost romana tudi tokrat deluje prav v tem, ne posebno velikem, a vendar še zmeraj pomembnem prostoru spopada med človekovo podvrženostjo in pokončnostjo, spopada med njegovim obstajati in biti, seveda z izidom, ki je pripravljen že v Ciklamnu. Po vseh teh notranjih določilnicah, ki so urejene tako, da postavljajo problem preizkušnje kot temeljni problem romanesknega dela na črto človek-okolje, je razumljivo, da imamo pred seboj spet »roman prostora« v kombinaciji z »romanom dogajanja«, kar je vezano tudi na ustrezno jezikovno podobo pripovedi.

Toda kljub temu, da sta si deli v vseh teh temeljnih lastnostih enaki ali podobni, v Agitatorju ni mogoče prezreti vrste sprememb, med katerimi so tudi globinske in strukturne. Če že začnemo tam, kjer smo pri Ciklamnu končali, ob vprašanju tipološke uvrstitve dela, lahko ugotovimo, da je ob Agitatorju izginilo več lastnosti, značilnih za tradicionalni »roman dogajanja« in da se je okrepila vrsta onih, ki sodijo k »romanu prostora«. Tako je na primer odpadla analitična zgodba preteklosti, ki je iz velike daljave še usodno posegla v sedanji prostor in čas in je bila v Ciklamnu eden najvidnejših ostankov starejše klišejske fabulistike. Čas dogajanja je v Agitatorju že sama sedanjost. In ta sedanjost je še bolj stisnjena, tokrat na vsega šest mesecev dogajanja, od borjanske čitalniške veselice »na starega leta dan« 1882 do junija 1883. Strnitev časa je motivirana zunanje, izrazito prostorsko in družbeno, pa ne kako drugače. Usmerjena in zamejena je s potekom priprav na deželnozborske volitve in v to dogajanje so zdaj zapletene vse glavne in skoraj vse stranske osebe romana. Kaj bi moglo biti bolj vezanega na realni prostor in čas, kot so volitve! In Kersnik se je pri tem opazno oprl na resnična dogajanja ob deželnozborovskih volitvah ob enakem času leta 1883, pri katerih je tudi sam nastopil kot vodilni kandidat in bil izvoljen. Zgodbeni del v romanu seveda ni odpadel, še zmeraj je zbran okoli glavnih oseb in grajen iz svojega razločnega začetka v sredino in konec. Ostaja tudi še ljubezenska zgodba agitatorja Korena, in sicer v svojem celotnem loku od srečanja partnerjev mimo zapletov do uspešnega izida, torej zgodba, ki še ohranja pripovedno mrežo tradicionalnega »romana dogajanja«. Vendar ni mogoče prezreti, da ima prav ta Kore-

nova ljubezenska zgodba v Agitatorju že čisto drugačno funkcijo, kot jo je imela Hrastova v Ciklamnu, in je še znatno bolj speta v determinizem prostorsko-družbenega dogajanja.

Premik vsebinskega težišča od ljubezenske v politično tematiko je najbolj opazna sprememba, ki se je zgodila na Kersnikovi pisateljski poti med Ciklamnom in Agitatorjem. Lahko bi rekli, da gre za zamenjavo mest med temama, za njuno inverzijo. Saj je že v Ciklamnu poleg osrednje ljubezenske obstajala tudi obrobna politična tematika in je na mnogih mestih kar ostro udarjala na dan. Napetosti med osebami so določala tudi njihova politična razmerja. Pogovor o kandidiranju na bližnjih volitvah se je med Hrastom in Boletom sprožil že v tretjem poglavju Ciklamna in v osmem zvemo, da se Hrastova najljubša »sanjarjenja« v resnici niti ne pletejo okoli ljubezni, temveč okoli politične kariere, za katero pa bi potreboval premoženje. In v sklepu Ciklamna se razločno napove nadaljnji boj med Medenom in Hrastom, seveda ne več ob ženski, ampak ob volitvah za deželni zbor. Tako je prehod v novo temo izdelan že v Ciklamnu in v Agitatorju ne deluje kot prelom ali presenečenje.

Skladna z vsebinskim premikom je nova funkcija že znanih oseb in tudi uvedba novih. Ob pripravljajočih se volitvah v kranjski deželni zbor — in to dogajanje potegne v svoj vrtinec célo borjansko gnezdo — prevzame kandidaturo na slovenski konservativni strani, povezani z nemškutarji, graščak Meden, na čelo slovenske narodno radikalne, liberalno usmerjene strani pa stopi advokat Hrast. Elza v dogajanju nima več ljubezenkse vloge, temveč politično, saj svojo lepoto in pamet spretno vključi v igrice, ki pomagajo Medenovi in škodujejo Hrastovi kandidaturi, nekaj njenih neugnanih čarov pa ostane tudi še za postranske radosti z oficirji. Katinka je samo še spremljajoča Hrastova soproga in je kot samostojne osebe ni več. Tako sta obe ljubezenski zgodbi prvega romana v njunih osebah res prišli do tako rekoč popolne pozabe. Nove osebe, ki jih Kersnik pripelje na znana borjanska prizorišča, pa so obrnjene v politično delovanje. Najbolj velja to za Hrastovega koncipienta Korena in klerikalnega kaplana Antona, zagrizena idejna in politična nasprotnika, ki postaneta glavna poganjalca boja v Borjah, prvi na Hrastovi, drugi na Medenovi strani. Plemeniti Ruda, vladni koncipist, ali baron Jablonski pa sta osebi, ki predstavljata nekakšno »nadstrankarsko«, napol vzvišeno in napol že odrinjeno fevdalno plast, ki je še zmeraj izrazito protislovenska.

Središčna oseba, ob kateri je zgrajena glavna politična, zraven pa tudi še vzporedna ljubezenska zgodba je koncipient Koren. Ta prevzame nase najbolj naporni del političnega boja za volilnega kandidata Hrasta. Postane glavni borjanski agitator zoper klerikalnega kaplana Antona, ki je, nič manj zavzet, prevzel enako vlogo na Medenovi strani. Koren se svojega posla loti mladostno, na vse strani odkritosrčno, strastno, nepopustljivo in z ognjem svoje sugestivne osebnosti. Nase prevzame boj za stvari, v katerih ne gleda samo zadeve svojega predstojnika Hrasta, ampak mu gre za marsikaj več. Gre mu, kot pravi sam, za »sveto idejo«, torej za višjo, nadosebno, čisto idejo narodnega napredka nasproti konservativnemu političnemu računarstvu, ki je zaradi praktičnih koristi svoj »narodni boj« pripravljeno opirati tudi na zavezništvo z nemškutarji. Pri nasprotnikih spozna pokvarjeno politiko, ki ji v resnici ne gre niti za narod niti za ideologijo, temveč samo za pridobitev moči in položajev. Hrasta se ne branijo zaradi njegovega liberalizma, o katerem vedo,

da niti ni tako zaresen, temveč zato, ker se bojijo njegove samostojne, naraščajoče moči in gledajo ga kot »ščuko«, ki je prišla med krape in si utegne nabrati boljši plen. Skratka, bojeviti Koren ugotavlja, da v taki politiki ni prav nobenih »višjih vzorov« več in da je postala »narodnost le sredstvo, namen pa lastna korist«. Taka je globlja motiviranost Korenove akcije, ki z notranjo vsebino vsekakor seže čez Hrastov program, in ob njej poteka glavna agitatorjeva zgodba. Lok tega človeško pokončnega upiranja zoper spoznano danost, upiranja v imenu nekega »višjega vzora«, celo »svete ideje« se vzpenja skoraj čez celoten roman in ob različnih preizkušnjah raste vse tja v predzadnje trinajsto poglavje. Tu pa se nenadoma zlomi, Koren odpove. Razlog ni samo v novem, za Hrasta skoraj brezupnem razmerju političnih moči, do kakršnega je nenadoma prišlo, ko se je Hrastov svobodomiselni prijatelj, vplivni in nazadnje odločilni posestnik in tovarnar Bole v zadnjem hipu dal prepričati političnim voditeljem iz mesta, da je zaradi »narodne discipline« potrebno izločiti Hrastovo kandidaturo, na kar je Bole pristal, seveda zato, ker so mu za storjeno uslugo ponudili kandidaturo v veleposestniškem volilnem okolišu. Ta Boletova politična kupčija je za Hrasta porazna. Toda poslednji in najglobljі razlog za Korenovo vdajo je še nekje drugje, je v tem, da je popustil svojemu ljubezenskemu čustvu do Boletove hčere Milice in v zadnjem hipu ustregel njeni vroči želji, naj se odpove politični akciji, češ da je brez vsakršnega izgleda in smisla. Tako je naposled veliki idealist Koren tisti, ki realista Hrasta vneto prepričuje, naj odstopi od kandidature, kar ta tudi stori. Polom pri volitvah je nato popoln. Povezava klerikalcev, nemškutarjev in vladnih uradnikov ter njihove spretne politične igre je na borjanskem volišču pripeljala do skoraj grotesknega izida: vse glasove razen enega je dobil »nemškutarski graščak, ker je narodna disciplina tako zahtevala«, Hrastu pa je dal svoj glas edinole borjanski mesar in še to zaradi neke čisto postranske zasebne zadeve.

Pazljivo branje besedila pa nam odkrije, da ta končni obrat in agitatorjev zlom vendarle nista tako zelo nenadna in naključna. V resnici Kersnik že od vsega začetka zapisuje vzporedno s Korenovo pokončno agitatorsko zgodbo tudi zgodbo njegovega notranjega podleganja, ki pa je mnogo bolj prikrita in grajena ob samih drobcih dogajanja, tako da se nam docela razkrije šele ob koncu, ki tem drobcem daje globlji pomen. Tako je tudi dogajalni lok te padajoče črte izpeljan čez celoto in do kraja. Poteka pa od vsega začetka predvsem skozi območje ljubezenske zgodbe med Korenom in Boletovo hčerjo Milico, ki se je po štiriletnem študiju v Švici vrnila v Borje, vzbudila (podobno kot nekoč Elza) s svojim prihodom na čitalniško besedo in tombolo veliko pozornost in pri Korenu notranji premik, ki ni bil več ustavljiv. Samo zaradi želje po novem srečanju z Milico na primer že na začetku dogajanja prelomi svoj sklep, da se ne bo udeležil Medenove hišne veselice, ki ni bila nič drugega kot predvolilni politični manever nasprotne strani. In tako naprej. Milica je tudi ženska, ki stoji zunaj vsakršne politične zavesti in s svojim čisto naravnim čutom za resnična razmerja med ljudmi že zgodaj odkrije Korenovo skrito notranjo negotovost in strah pred Medenom. Odkrije pa tudi njegovo negotovost v ljubezni. Toda Kersnika ta stran njegove osebnosti, ki mestoma postaja podobna nekdanjemu Hrastu, tokrat ne zanima. Korenove ljubezenske zgodbe ni notranje zrelativiziral, pustil jo je čustveno celo, razvil pa neko drugo njeno funkcijo. Ljubezen pomeni Korenov umik s politične fronte v zasebni svet,

umik s tveganega agitatorskega položaja na pot prilagajanja življenjski danosti. Koren zapusti svojo »sveto idejo«, ki jo je nekoč še z vso notranjo vnemo razlagal Milici, in naposled v vzdušju novodobnega, prozaičnega črtomirstva sprejme njeno praktično idejo, naj se »izogne boja, kateri nama ne koristi«. Odločil se je tudi, da (kot nekoč Jurčičev Lovro Kvas) dokonča svoje študije in se usposobi za proizvodno delo, kajti Boletova tovarna »je zahtevala intenzivnejše produkcije in tu je bilo treba biti pridnim in paznim«.

Kersnik je torej svojega strastnega agitatorja Korena podobno kot nekoč svojega strastnega ljubimca Hrasta naposled naravnal tako, da iz svoje pokončne drže, tokrat iz mladostnega političnega boja, »krene v miren, raven tok« preračunanega življenjskega povprečja, ki v svojem horizontalnem determinizmu ne prenese ničesar duhovno nadpovprečnega in vse čezmerno izravna, zatem pa zagrne v pozabo. Na koncu vrže pisatelj v ta namen še kratek pogled v prihodnost: doktor Hrast in Bole sta kljub vsemu, kar se je zgodilo, spet prijatelja, ki ju druži nova politična igra, tokrat združujeta moči zoper Medena, verjetno po starem pravilu, da postanejo prijatelji ljudje, ki imajo skupne sovražnike. O Korenu pa zvemo, da je svoje izpite že opravil in tako postal dokončni zakonski kandidat Boletove družine. Sledi le še Kersnikov sklepni stavek, ki ni brez nasmeha: »Pravijo pa, da je še vedno stari, strastni — agitator.« V naslovu romana je z besedo vzbudil pričakovanje neke pokončne osebe in tako osebo v besedilu tudi postavil pred nas. Na koncu se ta oseba sesede in vsebina besede agitator se obrne v svoje ironično nasprotje. Obrat je spet parodističen in podoben onemu ob Ciklamnu. Podobnost ni naključna. Kot je v Ciklamnu ljubezen podlegla zasebnemu računu, tako je zasebnemu računu zdaj podlegla narodna »sveta ideja«. Kot je Hrast padel na preizkušnji ljubezenskega etosa, tako je Koren padel na preizkušnji političnega etosa. Kersnikova pisateljska diagnoza slovenskega razumnika in malomeščana si je za tisti čas upala in tudi zmogla daleč. Segla je globoko v intimni in nato še globoko v družbeni jaz slovenskega jarega meščanstva in na obeh človeško pomembnih območjih uzrla prepad praznine in niča. In ta prepad, ki se ga je slovenska literatura, posebno še proza iz narodnoobrambnih razlogov dolgo izogibala, Kersnik ni pokazal bralcu v kakršnikoli poetično filozofski in abstraktni, temveč v do kraja stvarni podobi. Hrast in Koren navsezadnje ne izgubita politične igre samo zaradi svoje pomanjkljive osebne moralne moči, pa tudi ne samo zaradi Boletove intrige. Hrast v resnici nima tal med trškimi ljudmi zato, ker živi med njimi in od njih s svojim oderuškim odvetništvom in to temeljno socialno resnico vsi poznajo, tako njegovi prijatelji kot nasprotniki. O njej mu je dajal nekoliko hudobne namige Bole že v Ciklamnu. In med najbolj zagnanim predvolilnim gibanjem obrtnik Bertoncelj razgraja po borjanski krčmi z besedami: »Kaj? — Tega doktorja bomo volili, tega oderuha, ki računa za vsako pisano stran po dva ali tri goldinarje!« V Kersnikovem gledanju junakova negativnost niti ni več samo zadeva osebne volje in zavesti, temveč njegovega socialnega položaja med ljudmi, njegovega dejanskega mesta v sistemu izkoriščanja. Pri tem je zanimivo vedeti, da je Kersnik sam pri svojem kandidiranju v kamniško-brdskem okraju ob deželnozborskih volitvah leta 1883 doživel drugačen izid političnega boja. Klerikalci in drugi nasprotniki so se z vsemi odkritimi in prikritimi sredstvi, ki so jih zmogli, zagnali proti njegovi kandidaturi in ga poskušali spodnesti pri osrednjem volilnem odboru in na okraju, vendar je

trmasto vztrajal in kljub zelo slabim obetom naposled celo zmagal s šestimi glasovi. Hrastovo in Korenovo zgodbo bi torej lahko obrnil tudi v to pokončno smer. Toda, če bi to storil, bi se mu razsula temeljna idejna zgradba romana, ki je bila usmerjena v daljnosežno kritično spoznanje problematične duhovne, moralne in politične biti takratnega slovenskega razumniškega meščana, sicer še zmeraj človeka v narodni akciji, toda v akciji, ki že izgublja vsakršno zanesljivo zaledje, izgublja globlji smisel in zato postaja tudi sama nezanesljiva, zlomljena, iztekajoča se naposled v delovanje za čisto zasebne koristi. Od prejšnjih velikih vrednot ostanejo le še imena, izpraznjene besede, kot je na koncu tudi vodilna beseda romana — agitator.

V radikalizmu, s kakršnim Kersnik sledi ujetosti svojih oseb v prozaično meščansko danost in še posebej njihovi (pa tudi lastni) nemoči položiti čez to danost kakršnokoli perspektivo upanja, dejanja ali izhoda, rešitve ali nauka, lahko odkrijemo tudi glavno lastnost, ki to prozo ločuje od Celestinovega aktivistično usmerjenega in v bistvu didaktičnega realizma. Saj je po Celestinovem mnenju poslednji namen realističnega prikazovanja socialne resničnosti v tem, da to resničnost spoznamo in ukrepamo z namenom, da »se odpravi, kar je slabega in zameni z dobrim«. Zelo verjetno je, da je branje Celestinovega programa okrepilo Kersnikovo usmeritev k socialni in politični tematiki in mu olajšalo odmik od tradicionalne fabulistike, toda novi nazor o književnosti je bil v njem izoblikovan že prej in je bil v svojem realizmu radikalnejši kot Celestinov. To pa je dalo precej drugačno podobo romana, kot jo je mogel imeti v mislih Celestin.

Že Friedrich Schlegel je mejo med tradicionalno epiko in romanom zaznamoval zgodovinsko, sociološko in filozofsko, ko je prelom iz ene književne vrste v drugo povezal s prelomom »heroične dobe« neke družbe v njeno »prozaično« in »meščansko« dobo; v epskem ali »heroičnem času« je »človek nastopal še z vso svojo duhovno in telesno energijo«, medtem ko je nejunaški, zasebni človek prepuščen romanu (Zgodovina stare in nove književnosti, 1812). Do kraja pa je šel s teoretskim označevanjem meščanske »prozaičnosti« romana György Lukács v Teoriji romana (1916). Po njegovem naj bi bil svet epa še enovit svet, svet ohranjene imanence, svet še neizgubljenega smisla, v katerem so porazi, izgube in iskanja možni, a ne brezkončni; šele roman pokaže svet izgubljene imanence, odsotnega smisla in zato iskanje smisla, ki je izgubljen. Na kratko, »roman je epopeja sveta, ki ga je bog (smisel) zapustil« in v njem beremo »dogodivščine izgubljenih duš v nebitni in prazni resničnosti«. Ni treba, da Lukácsevo teorijo romana sprejmemo kot edino veljavno ali dokončno, vendar ima za naš primer določeno opazovalno in orientacijsko vrednost. Kersnikova romana v resnici odkrivata prozaični meščanski prostor in v njem dogajanje, iz katerega je izginil vsakršen globlji smisel življenja, izginila naposled tudi vsakršna »sveta ideja«, vsakršno višje dejanje, vsakršna nadosebna perspektiva človekovega obstajanja, izginil celo tako imenovani pozitivni junak, saj to ni niti Hrast niti Koren niti Elza ali kdorkoli drug.

Seveda pa je Kersnikov problematični junak še zmeraj v območju neke svoje akcije, čeprav že problematične akcije. Tako še ni prispel do faze notranjega razpadanja osebe, ki sledi v modernem romanu in jo je pazljiveje prikazal npr. Lucien Goldmann v svoji Sociologiji romana (1964). Vendar je Kersnikov radikalni premik romanesknega pisanja v prostor izginjajočega

smisla pomenil tudi že možnost notranjega odtujevanja in razkrajanja osebe ali pa nasprotno, možnost njenega novega vzpona k uporu v imenu nečesa. Kersnik je v naslednjem romanu Rošlin in Vrjanko (1889) res že prispel do svojega Bazarova, do podobe »fatalističnega materialista« Vida Božana, toda ta je še zmeraj daleč od notranjega razpada, saj se naposled kar dobro ujame z realnim svetom, tako da »kjer se mu dobro godi, tam zastavi svoj šotor«. Nadaljnji odločnejši korak v notranje tujstvo ali v družbeni upor je napravilo šele naslednje obdobje simbolizma z Ivanom Cankarjem na čelu.

Pisateljevo razmerje do sveta je tudi njegovo razmerje do jezika. Kersnikove jezikovne zavesti ni mogoče ločiti od njegove zavesti o življenju in človeku v njem. Pogled v Kersnikovo jezikovno mišljenje in v njegov slog nam odpre že njegovo spoznanje, ki ga je zapisal leta 1877, ko je razpravljal o globljih razlogih za preusmeritev evropske književnosti od romantike k realizmu, namreč, da je »naš obstanek na svetu, na tej zemlji odvisen od pogojev, ki so čisto materialni«, in da podlaga sodobne književnosti ni več »vera in mitologija«, temveč spoznavanje sveta v »njegovi objektivnosti«. Če to načelno mišljenje, ki pomeni prelom v zgodovini slovenskih literarnih ideologij, prenesemo v območje mišljenja o literarnem jeziku, nujno sledi, da gre tudi za konec mitičnega pojmovanja jezika. To pomeni, da gre za potrebo po strožjem spoznavanju in upoštevanju jezikovne stvarnosti, kakršna obstaja v življenju samem, zunaj literature. Romana Ciklamen in Agitator kažeta, da se je Kersnik res obrnil v to smer in svojo predstavo o jeziku romana odločno odmaknil od predstave nekega idealnega, enotnega, občeveljavnega in avtoritativnega literarnega jezika, enovito »ljudskega« ali »narodnega«, v kakršnega je na primer še tako trdno verjel, ga iskal in naposled celo umetno koval Fran Levstik. Kersnik je pristal na notranjo razslojitev pripovednega literarnega jezika in se z obema romanoma mnogo bolj kot katerikoli tedanji slovenski pisatelj odprl jezikovni stvarnosti, kakršna je živela še pravzaprav zunaj prevladujočih predstav o idealnem in »lepem« literarnem jeziku.

Brez purističnih pridržkov je uvedel v svoja romana govorjeni ali pisani jezik takratnega šolanega slovenskega meščana različnih izobrazbenih stopenj in družbenih položajev, jezik z mnogimi tujejezičnimi sledovi v besedju, skladnji in frazeologiji. Seznam germanizmov in srbohrvatizmov te proze bi bil presenetljivo obsežen in nič manj obsežen ne bi bil seznam uradniških, časopisnih ali trivialno literarnih stilizmov. Toda tu bi bila zgrešena presoja, ki bi izhajala iz tradicionalnega purizma ali iz predstave o lepem in korenitem ljudskem jeziku kot vzoru pripovednega jezika, zgrešena prav tako kot presoja, ki bi Kersnikovo podobo življenja podvrgla merilom tradicionalnega moralizma. V resnici gre za zavestno pripustitev novih, »nelepih« in narodno nespodbudnih plasti jezikovne stvarnosti v književni jezik. Te nove plasti jemlje Kersnik kot izrazno enakovredne in jih obstoječi normi književnega jezika prilagaja, deloma pa ji z njimi tudi nasprotuje in s tem hote ali nehote ustvarja napete kontraste. Ljudska originala, kovač Tileh in njegova žena Barba, edina govorita še krpanovski in krjaveljsko slikovit arhaični ljudski jezik. Odlomki tega mitičnega jezika so postavljeni že čisto na rob romana, vendar učinkovito kontrastirajo drugim plastem jezikovne raznovrstnosti, ki se je razživela znotraj nove Kersnikove proze, izrazno odprte v sodobno družbeno danost in njeno nezaključenost. Družbeno različno jezikovno danost je poskušal zajeti razmeroma na široko, od arhaične ljudskosti mimo različnih

stopenj podeželske malomeščanščine in višje meščanskosti pa do ostankov odmirajoče polfevdalne jezikovne »gosposkosti«. Seveda pa pri tem ni šel še v nikakršno spodnjo skrajnost in si ni upal zapisati (ali pa je to zasluga urednika Levca) niti besede »hudič« kot kletvice, tako da jo je grafično skril v pisavo »h . . . č«. Ohranil je še izrazito »estetsko distanco« do stvari, če uporabimo pojem, s katerim je Adorno razmejeval tradicionalni meščanski, recimo Flaubertov roman od modernega, ki je to distanco ukinil (Oblika in vsebina sodobnega romana, 1954).

Ni dvoma, da Ciklamen in Agitator kažeta že zelo izrazito stopnjo razsrediščenja in živega socialnega razslojevanja slovenskega literarnega jezika pa tudi nastajanja novih in učinkovitih razmerij med njegovimi plastmi, oz. med različnimi »družbenimi jeziki« znotraj nacionalnega jezika. Mihail Bahtin je v svojih razpravah o romanu pojav te vrste štel za enega temeljnih pojavov pri nastajanju in izoblikovanju evropskega romana sploh (Ep in roman, 1941; Beseda o romanu, 1934—1935). V njem je odkrival globinski prehod od »ptolomejske« jezikovne zavesti, usmerjene v en sam in enoten »jezik resnice«, h »galilejevski« jezikovni zavesti, odrpti gibljivi življenjski jezikovni raznovrstnosti ter umetniško pripovednemu »orkestriranju« z njimi plastmi. Zgodovinske pogoje za Kersnikov vstop v območje »galilejevskega« mišljenja o jeziku bi seveda morali iskati v notranjem dozorevanju slovenskega naroda, to se pravi v njegovem razrednem, političnem, ideološkem in nazadnje tudi jezikovnem razslojevanju ter razločevanju. Téma volilnega spopada, v katero se izteče roman, je nadvse izrazita téma notranjega razslojevanja narodnega organizma, postavljenega pod luč ostrega opazovanja brez kakršnihkoli utvar o narodu kot enoviti tvorbi ali celo mitu.

Toda notranje razločevanje poteka pri Kersniku ne le na socialni, temveč tudi na psihološki ravnini, pri čemer sta obe povezani, tako da lahko govorimo o skupni socialno-psihološki motiviranosti jezikovnega izražanja nastopajočih oseb ob nekoliko distanciranem avtorskem opazovalnem izražanju, ki dogajanje spremlja, osvetljuje in pojasnjuje. Težišče Kersnikovega odslikavanja in oblikovanja je, kot rečeno, na govorečem človeku romana, na dvogovoru. Tu je zbrana tudi glavna moč njegove jezikovne tvornosti in z njo vred psihološke jezikovne pretanjenosti, ki zna ujeti pod pero in nazorno izraziti ne le neka splošna in tipizirana, temveč tudi mnoga zelo individualna in zniansirana človekova notranja stanja ter razmerja. Hrast na primer govori na poseben način, ko ima opraviti z osebo nad njegovim družbenim položajem, drugače, ko govori s sebi enakim človekom, pa spet drugače, ko se sreča s Tilhom, in spet čisto na drug način, ko govori sam s seboj. Eno je njegov jezik, ko se z negotovostjo približuje Elzi, in nekaj drugega, ko se od nje ločuje, in tako naprej. Kersnik zmore že dokaj daleč v psihološko razločevanje jezikovnih sporočil, ki jih določa človekov poklic, govorni položaj, globinski interes, trenutek govora in njegov sprejemnik. Beseda sama nima več svojega trdnega, stalnega in nespremenljivega pomena, ni mrtva, temveč se njen resnični pomen spreminja, glede na zunanji in notranji položaj osebe, ki jo izreka, in osebe, ki ji je povedana. Kersnikovo razmerje do govorjenega jezika ni več naivno ali statično, v besedo ne strmi več kot vernik njene notranje trdnosti, ve za gibljivost in zamenljivost njenih pomenov, ve za njeno zunajslovarsko svobodo. Do teh vednosti ga je privedel njegov izstop iz mitičnega in premik k empiričnemu dojemanju sveta, tudi jezika. V romanu nekajkrat

opozarja na skrbno in strogo opazovanje kot svojo glavno pisateljsko metodo pri odkrivanju in oblikovanju življenja. Prav opazovanje, strogo in pretanjeno, ga je privedlo k odkrivanju človeške besede, kakršna je živela pretežno še zunaj zamisli nekega idealnega in enotnega jezika slovenske literature.

Ta opazovalna volja, osvobojena mitiziranja in usmerjena k jeziku kot gibljivi realnosti govorečih ljudi, je Kersnika napravila tudi za prvega jezikovnega skeptika naše književnosti. Njegove osebe neštetokrat govorijo nekaj, kar njihove resnice ne izpoveduje, temveč jo predvsem prikriva, prireja ali ponareja. Statistika »neresničnih« ali »polresničnih« ali »praznih« izjav, ki jih izrekajo osebe Ciklamna in Agitatorja, bi bila gotovo presenetljiva. Kot da ima človek besedo zato, da skrije misel. Prikrivanje resnice ali odmikanje od nje je ena glavnih vsebinskih črt v jeziku Kersnikovih oseb. O dvomu v jezik in o njegovem razvsebinjanju beremo tudi neposredne pisateljeve izjave. Na primer že omenjeno mesto: »In vsi ti pogovori, to besedovanje, kako površno, brez jedra, brez duhovitega zrna je vse to!« Ali: »... a njega se je polastil čut, kakor bi se ž njo ne mogel sukati v onem lahkem površnem besedovanju, kakor je to navada v družbah, kjer se govori z edinim namenom, da se govori.« Inflacijo besede Kersnik že tematizira in pazljivo slika njeno vsakdanjo izpraznjenost kot del resničnega življenja. Tej besedi daje tudi nedvoumno ime »besedovanje« ali »govoričenje«, ki označujeta le še tehnični del govornega udejstvovanja med ljudmi.

V svojem jezikovnem skepticizmu je šel Kersnik za tisti čas in razmere presenetljivo daleč. Nekoliko natančnejše opazovanje njegovih dialogov nam odkrije neko zanimivo lastnost, ki je toliko pogostna in značilna, da jo lahko štejemo za eno izmed bistvenih strukturnih zakonitosti njegovega sloga. Na kratko bi pojav opisali takole: osebe so v obeh romanih na splošno zgovorne, toda pravilo je, da njihova zgovornost naglo upada, ko prihajajo v izpostavljene, se pravi notranje prizadete, napete in usodnejše položaje; v takem položaju oseba obtiči sredi stavka ali izgovori samo ime osebe, ki jo prizadene, pogostoma komaj še vzklik, najčešče pa sploh umolkne. Katinka v trenutku resnične ljubezenske prizadetosti Hrastovega imena niti spregovoriti ne more. Vsebinsko najbolj polna in napeta mesta romana so izpolnjena z molkom, ne z besedo. Beseda je tembolj zgovorna, čim manj ima povedati. Zgovorni molk je sploh ena temeljnih jezikovnih podob te Kersnikove romaneskne proze. Tako osredinjeno funkcijo je ta jezikovna podoba lahko dobila šele po strogem opazovanju vsakdanje meščanske resničnosti in njenega tudi jezikovnega izpraznjevanja.

Končno je tu še vprašanje umetniške moči Kersnikovega jezika v Ciklamnu in Agitatorju.

Gotovo je, da v tako objektiviziranem pogledu na svet in v tako stvarnem, natanko opazujočem in označujočem jeziku ni prostora za metaforo in simbol, ki živita od bolj ali manj svobodnih zamenjav, prenosov in nadgradenj pomenov, ki jih imajo stvari oz. njihove besede. Videli smo, da se je edini opaznejši simbol te proze, simbol ciklamna v resnici sprozaiziral, razpustil v osamosvojene pragmatične pomene. Nastane torej vprašanje, kje obstajajo in kako naj sredi te »gole« prozaične pripovedi iščemo mesta in znamenja umetniškega, to se pravi sporočilno stopnjevanega, pomensko zgoščenega in vznemirljivo odprtega jezikovnega stiliziranja, ki na poseben način pritegne in okrepi bralčevo doživljanje besedila.

Pri jezikovnem raziskovanju te vrste bi se tu verjetno še najbolj obnesla Bahtinova metoda opazovanja, ki je usmerjena k odkrivanju pojavov pomenskega »dvoglasja« v pripovednem slogu, k odkrivanju tako imenovanega jezikovnega »notranjega dialogiziranja« ali »orkestriranja«, kar naj bi bila sploh temeljna slogovna značilnost razvitega romana. Pri Kersnikovih romanih bi natančnejše opazovanje te vrste dalo oprijemljiva dognanja. Podobno kot pri Turgenjevu bi se tudi pri njem pokazalo, da pomensko dvoglasje obstaja predvsem v neposrednem govoru nastopajočih oseb, ne pa toliko v avtorskem govoru o njih. Seveda ne gre samo za zunanji dialog, za replike oseb, ki izražajo različne osebne volje in mišljenja, temveč mnogo bolj za notranja dvoglasja v govoru vsake osebe zase. Govorjenje osebe namreč Kersnik zelo pogosto, skoraj nenehoma oblikuje tako, da ima ta govor vsaj dve, če ne več različnih pomenskih razsežnosti. Po eni strani je to objektivni govor samostojno nastopajoče osebe, po drugi strani pa je v isti govor hkrati položeno še nekaj, česar ta oseba ni imela namena povedati; dodan ji je podtalni avtorjev govor, njegova drugačna resnica, zraven pa lahko tudi še tretja resnica kakšne druge osebe ali oseb, ki obkrožajo, določajo in sousmerjajo življenje ter položaj govoreče osebe. Kersnik je naravnost mojster v oblikovanju takih pomensko odprtih, večsmernih, hibridnih besed, stavkov ali večjih pripovednih enot v govoru oseb. Tako, da med besedo in stvarjo, ki jo ta beseda imenuje, pogostoma ni preme in neproblematične skladnosti, temveč se med njiju vrivajo še druga moteča mnenja oz. govori, ki jezik pomensko razgibljejo in mu dovajajo dodatne sporočilne energije. Izražanje postaja notranje razsežnejše, postaja napeta igra pomenov, ki okrepi bralčevo duševno udeležbo. Ta vznemirljiva, notranje dialogizirana polja so v Kersnikovi prozi obsežna in različnih napetostnih stopenj. Eno izmed njenih izhodiščnih in najbolj opaznih notranjih gibal je ironija, ki zapisanim besedam nenehoma spodnaša ter obrača pomene in predstavlja pravzaprav začetek njegovega sloga. Njej sta v sklepnih delih pripovedi podvrženi tudi obe naslovni, ključni besedi romanov: Ciklamen in Agitator. Zgodi se, da večpomenskost stvari oz. besed Kersnik tudi mimogrede tematizira, ponudi bralcu dvomeči razmislek o njih.

Nenehno »dvoglasje« govorečih oseb, ki ga le še poredkoma spremlja avtorska »enoglasna«, »monologna« misel in resnica, je v obeh Kersnikovih romanih toliko razvita in osamosvojena jezikovna podoba, da se z njo v slogovni zgodovini slovenskega romana začenja novo poglavje. V tej lastnosti pa tiči tudi umetniško izrazna moč Kersnikovega jezika, saj mu zagotavlja odprt vsebinski ustroj. Besedi omogoča večpomenskost, s tem pa posebno pomensko gibljivost, napetost in nabitost, ki jo v jeziku poezije omogočata predvsem metafora in simbol.

ZUSAMMENFASSUNG

Wenn man Kersniks Romane Ciklamen (1883) und Agitator (1885) mit Hilfe der neueren Romantheorie (z.B. Lukács, Goldmann, Kayser, Adorno, Bachtin) betrachtet, können wir feststellen, daß sie einen weitreichenden Entwicklungsschritt in der damals noch jungen slovenischen Romanprosa darstellen.

Auf thematischem Gebiet vollzieht sich dieser Schritt zuerst anhand des Liebesthemas (Ciklamen) und dann anhand des nationalpolitischen Themas (Agitator). Beiden gemeinsam ist aber, daß die Prüfung des Helden negativ ausgeht, sie endet mit dem Fall des erotischen und dann auch des politischen Ethos. Auf beiden Gebieten, dem intimen und dem öffentlichen, bricht die menschliche geistige Vertikale um in die Horizontale des materiellen Determinismus, das heißt in die Anpassung an den Lebensdurchschnitt, der nur noch private Kalkulation, Nutzen und Erfolg anerkennt. Kersniks Enthüllung des nihilistischen Innern des zeitgenössischen bürgerlichen Intellektuellen ist radikal und auch kühn, wenn wir berücksichtigen, daß die slovenische Nationalbewegung damals auf eben dieser gesellschaftlichen Schicht gründete und daß er vornehmlich als Künstler und nicht als nationaler Moralist oder Aktivist schrieb.

Der radikale Determinismus führte auch zu spürbaren Veränderungen im Stil. Kersnik schritt aus der mythischen Vorstellung von der literarischen Sprache als gehobener, einheitlicher, reiner und schöner, kurz als nationaler repräsentativer Kategorie aus. In seinem Roman führt er bewußt neue, unschöne und vom puristischen Standpunkt aus gesehen unreine Schichten der bürgerlichen Sprache ein und eröffnet eine neue Stufe gesellschaftlicher Sprachentschichtung, aber auch eines tieferen psychologischen Variantenreichtums. Man könnte ihn auch als ersten Sprachskeptiker in der slovenischen Literatur bezeichen. Die Worte seiner Personen verdecken eher die Wahrheit oder verbiegen sie, als daß sie sie enthüllen. Je weniger sie zu sagen haben, um so mehr sprechen sie und je näher sie der Betroffenheit oder einer schicksalhaften Wehrheit sind, um so beharrlicher schweigen sie, so daß die inhaltlich spannendste Stelle des Romans von Schweigen getragen und ausgesagt wird. Die künstlerische Kraft des Wortes von Kersnik aber liegt in der meisterhaften Gestaltung seines inneren »Zweiklangs«, seiner Bedeutungs-Hybriditát und Polyvalenz, und dadurch seiner Mitteilungsdichte und Konzentration.

Dieser Stil ungezählter Möglichkeiten beginnt bei ihm mit Ironie als Grundverhältnis zum Wort.

UDK 886.3.09 Kuhar L.: Ljubezen na odoru
Jože Pogačnik
Pedagoška fakulteta v Osijeku

PREŽIHOVA TEMATIZACIJA DELA IN LJUBEZNI

(Branje novele *Ljubezen na odoru*)

Prežihova *Ljubezen na odoru* tematizira poglavitne bivanjske določnice, med katerimi so tri splošne (življenje, ljubezen, smrt) in tri posebne narave (žena, mati, otrok). Razčlemba miselnih, čustvenih in oblikovnih razsežnosti novele razkriva, da so v njej izpovedana avtorjeva temeljna življenjska načela, ki jih — kot etično sestavino — poskuša vgraditi v socialnorealistično stilno formacijo. Novela ima, zlasti v plasteh, ki se lotevajo bioloških funkcij dela in ljubezni, manifestativen pomen.

Prežihov Voranc's *Ljubezen na odoru* has as its themes the main existential determinants, three of them being of a general (life, love, death), another three of a special nature (wife, mother, child). As the analysis of the intellectual, emotional, and formal dimensions of this short story shows, the author put into it his fundamental life principles and tried to fit them — as an ethical component — into the social-realist style. Particularly in those layers dealing with the biological functions of work and love, the short story has a declarative meaning.

Prežih je *Ljubezen na odoru* označil kot »novelico«,[1] kar je edina primarna izjava o tem delu sploh. Iz sekundarnih izvirov vemo nekaj še o verjetnih težavah v notranji genezi (vprašanje sklepnega dela pripovedi) in o avtorjevi lastni oceni, ki je bila silno visoka (menil je namreč, da gre za njegov »najboljši« in »najmočnejši« tekst).[2] Na podlagi tega je prevladalo mnenje, da je novela nastala »jeseni 1939 v Parizu«,[3] prvič pa je bila objavljena v zbirki *Samorastniki* 1940. leta (str. 97—135). Izvirni rokopis danes hrani NUK (inv. št. 24/59); le-ta je objavljen v celoti tudi v dodatku k drugi knjigi Prežihovega *Zbranega dela*. V njem je nekaj manjših popravkov stilistične narave, ki jih je opravil sam avtor, daljnosežnejši pa je razloček v naslovu, ki se v rokopisnem tekstu glasi *Greh na odoru*.[4]

Podobno praznih rok ostaja raziskovalec tudi med pregledom prežihiane. Na voljo je sicer nekaj pavšalnih označb, celovite interpretacije ali študije pa *Ljubezen na odoru* še ni doživela.[5] To dejstvo je toliko bolj usodno, ker gre za odsotnost besede o delu, ki ima značilno težo in osrednjo vrednost ne le v Prežihovem novelističnem ustvarjanju, temveč tudi v kontekstu celotne slovenske književnosti. Tema *Ljubezni na odoru* je namreč za obe ravni (osebno in nacionalno-psihološko) nadvse pomenljiva, njena ubeseditev pa je toliko izzivalna in odprta, da je bilo prav to najbrž poglavitni razlog za literarnokritični molk. Ko se torej lotevamo razčlembe prav te Prežihove novele, se moramo zavedati, da posegamo v idejne in emocionalne razsežnosti, o katerih se javno še vedno nerado govori. Gre enostavno za problem, ki zahteva popolno identifikacijo, zato v interpretaciji ne more biti taktičnih umikov ali okolišanj. Avtentičnost avtorjeve pripovedi zahteva tudi avtentičnost inter-

---

[1] Prim. Prežihovo *Zbrano delo* II (v nadaljevanju ZD), str. 463.
[2] ZD II, str. 457—74.
[3] ZD II, str. 457.
[4] ZD II, str. 403—40 in opombe na str. 530—31.
[5] Ta pregled bralec najde v omenjeni knjigi ZD med opombami.

pretovih izvajanj, kar je bila, kakor je znano, temeljna premisa, po kateri je Prežih presojal vrednost kritične misli in ocenjeval opravljeno umetnostno dejanje.

I

Ljubezen na odoru spada med tiste redke Prežihove tekste, v katerih so strnjeno in skladno tematizirane poglavitne bivanjske določnice (življenje, ljubezen, smrt). Te določnice so toliko bolj usodne, ker so pod dodatno funkcionalno obremenitvijo še ene triade, ki jo sestavljajo bivanjske stalnice žene, matere in otroka. Omenjene eksistencialije so v noveli izredno izpostavljene; v posameznostih in v celoti so, po emotivni strani primarne in elementarne, medtem ko so po miselni teži radikalizirane do mejnih položajev, preko katerih ni več mogoče. Ob težnji po bistvenem raziskovalec torej ugotavlja tudi težnjo po vsezajemljivosti, kar pomeni, da gre v *Ljubezni na odoru* za prodor v samo središče bivanjskih položajev in procesov.

Življenjsko okolje, v katerega je postavljena Radmanca, označujeta glad in želja za preživetjem. Z možitvijo z dosti starejšim možem je nezakonska hči stopila v svet bajtarjev, zaradi česar sta se oba prvobitna usmerjevalca njene senzomotorične aktivnosti zgostila v eno samo pobudo: delo za preživetje. To delo ni normalna človeška dejavnost, marveč garanje, ki ima edini cilj, da se ohrani življenje. Delo te vrste udeleženci sami — in po njih tudi avtor — označujejo za roboto, kar je stara slovanska beseda, ki pomeni: pribijati na mučilno napravo (na križ), pozneje pa hlapčevati, delati kot suženj, trpeti v delu ali enostavno garati.[6] Prežih je izbral ta funkcionalni leksem, ki je pomensko podoben ustreznim izrazom v drugih jezikih zato, da bi poudaril poglavitne lastnosti takega dela, ki so trud, muka in napor, z njimi pa začrtal projekcijo čustveno negativnih učinkov takšne robote. Trošenje fizične energije in izčrpavanje telesnih sil je vsebina njegovih opisov delovnega procesa, čigar osnovna značilnost je monotonija. Robota, ki jo opravlja Radmanca, je enolična po delovnih gibih, dogaja se mehanično, udeleženca miselno ne zaposluje, podrejena pa je tako oddaljenemu cilju, da gre očitno za zelo tipičen zgled tistega, kar psihologija imenuje negativno hedonsko doživljanje ob delu. Avtorjeva formulacija položaja in učinkov, ki izhajajo iz njega, je zelo natančna: »Nosiš, nosiš, nič ne misliš ... Nositi moraš, doma je sedem otrok, dan je dolg ... dan je kratek, moraš nositi ... to zemljo zemljasto ...«[7] Ponavljanje enakih gibov in korakov ne dovoljuje celo vzpostavitve odnosa do naravnega okolja. Ob prebujanju jutra Prežih konstatira: »Toda to je bilo za nošnjo zemlje čisto vseeno in brezpomembno, kajti Radmanca bi jo lahko nosila tudi z zavezanimi očmi. S topim, enakomernim premikanjem telesa je nosila že trideseti jerbas /.../« Njena robota je označena kot »odvečno, posebno delo strmincev«, kar ni samo ugotovitev posebnega geografsko-socialnega položaja, ampak predvsem spoznanje o popolni odtujenosti dela od njegovega izvajalca.

Radmanca svojo pravo moč in energijo volje črpa iz biološke nuje za preživetjem v socialno neustreznih okoliščinah; ta nuja ji daje težnost in vztrajnost na njeni bivanjski gibalni črti. Pravo bistvo njenega garanja je tekmo-

[6] O etimologiji leksema *robota* in njegovih konotacij prim. A. Trstenjak: *Psihologija dela in organizacije*, Ljubljana 1979, str. 138—39.

[7] Vsi citati so po literarnokritični izdaji v ZD II.

vanje s silami narave, tako da lahko rečemo, da je doživljanje delovnega napora istočasno tudi doživljanje lastne delovne energije. Med obema pa ni tiste skladnosti, ki označuje normalen delovni proces. Radmanca svojo delovno energijo troši v delu, ki je »odvečno«; odvečno pa je iz več razlogov. Najprej gre za poseben način oranja v strmini, pri katerem ima ona »na skrbi, da na vsaki njivi spravi prvo zorano brado z roba na odor vrhu njive /.../, kajti če ne bi tega delali, bi bila vsa zemlja kmalu odorana v nižavo, za njo bi pa ostali le suhi, kamniti odori.« Delovni položaj je torej podoben tistemu razmerju človeka in narave, ki je znan iz *Boja na požiravniku.*[8] Temu položaju se pridružujejo še ekonomski in socialni razlogi. Avtor jih izreka takole: »Toda zemlja je prekleta, kadar jo mora nositi siromak, ki jo ima premalo, zemlja je hudič, kadar se je lotiš golorok«. Siromaštvo in neustreznost delovnega procesa ne prinašata brezhibno funkcijo telesa in duha, iz katerih bi kot pozitivno čustvo izviralo čustvo vitalne sproščenosti. Namesto občutka harmonije Radmanca intenzivno občuti neskladje med vloženim naporom in njegovimi učinki: »Odkoplješ jo /sc. zemljo/ en jerbas, nosiš jo, glavo ti hoče raznesti in boki ti pokajo, a brazdi se niti ne pozna; znosiš je deset, dvajset jerbasov, a komaj za spoznanje se je skrčila brazda, ki leži tu na robu kakor črna, tolsta ubita kača...«

Gnus, ki ga zaradi absurdnosti svojega početja občuti Radmanca, se je začel umikati kvalitativno novemu in višjemu čustvu, ko se je na obzorju pojavil še drugi človek — bližnjik. Naravno ročno (fizično) delo je skupinsko in ima lahko čustveno pozitivne razsežnosti. Družba kratkočasi, dviga, ustvarja razpoloženje, na kratko in bolj strokovno bi rekli, da skrajšuje subjektivni čas dela. Take pozitivne razsežnosti izvirajo iz osebnega sodelovanja v delu, v katerem se vsak udeleženec jasno zaveda svojega položaja v delovnem procesu. Na tej stopnji se že izrazito pojavlja tudi misel o delu; misel in delo pa je tista dvojna dejavnost, s katero se človek uresničuje v svetu kot svojevrstno in izvirno bitje. Ni naključje, da se v pogovorih med Radmanco in Voruhom tematizira tudi poglavitno vprašanje: zakaj se mučiti z zemljo. Z delom in z mislijo pa je človek postal ustvarjalno in kulturno bitje, zaradi česar je novela *Ljubezen na odoru* od srečanja obeh protagonistov naprej lahko prevzela mnogo bolj usodne in daljnosežne vsebinske razsežnosti.

Iz novele vemo, da Voruh pomaga Radmanci pri prenašanju zemlje, Radmanca pa je vključena v Voruhov tesarski posel. Na ta način oba udeleženca trgata zvezo s prejšnjim delom in mislijo, kar pomeni, da gre za preskok iz ene kontinuitete v drugo, takšen preskok pa so že Rimljani imeli za blagodejen (*variatio delectat*). Radmanca in Voruh sta s tem v svojem delovnem naporu dosegla neko ritmično menjavo, ki je njune organske sile stopnjevala in pospeševala. Na tej osnovi je zrasla moč volje, ki ima, kakor pravi psihologija dela, »ontološko osnovo za ritmičnost« (biti — ne biti).[9] V noveli je prišlo tudi do zunanjih znamenj notranjega delovnega ritma: ojačevanje in pravilno zaporedje udarcev z orodjem, usklajenost gibov pri hoji in — na stilni ravni — ritmično sozvočje v doživljanju, ki se razodeva v stavčnih paralelizmih. V opisani delovni proces je z vsem tem stopilo neko nagnjenje,

[8] O tem prim. M. Kramberger v razpravi *Problem kmetstva v Prežihovih novelah*; v: *Pazljivejša branja*, Ljubljana 1975, str. 17—87.

[9] A. Trstenjak, n. d., str. 125—35 in 197. Postavitev pojma dela je zgrajena na podlagi te Trstenjakove knjige.

ker pa ima vsako nagnjenje tudi afektivno sestavino, ki je psihološko pozitivna, se je tako v Radmanco kot v Voruha naselilo nekaj tistega čustva, ki ga imenujemo veselje.

II

V ozračju omenjenih zvez je umevno, da sta se oba lika začela medsebojno privlačevati. Iz delovnega stika se je zbudila medsebojna simpatija; stik in privlačnost pa sta vedno v korelaciji, v kateri obe spremenljivki ena na drugo delujeta pospeševalno in spodbudno.[10] Prežih oba dejavnika zelo skrbno opazuje in ubeseduje. Radmančino radovednost, ki jo je razvnel bližnjik v soseščini, motivira najprej z njeno osamljenostjo (»Čudna radovednost jo je obšla, menda zadelj samote, ki je vladala naokrog«). Njena pozornost se je za tem usmerila na čisto posebne dražljaje. Udarci tesarske sekire v njej odmevajo kot »zdrav, silen, treskast odmev«, za njimi občuti »nenavadno močne, zdrave roke«, skozi zrak pa prihaja »brnenje napetih mišic«. Ko pride do prvega srečanja, je pozornost na glasu (»prijeten, čmokotast glas«) in postavi (»krepak, plečat fant«), pridruži pa se jima vednost po pripovedovanju soseske (»malo počasen«, »zelo se boji žensk«, »lepo skrbi za svojo staro mater«). Voruhova individualna fiziognomija je s tem začrtana; gre za preprostega in človeško enostavnega tesarja, ki je nenavadno močan, ki nima izkušenj z ženskami in ki lepo ravna s svojo materjo. Telesnim oznakam so dodane psihološke in etične, kar je ustaljeno načelo v Prežihovem oblikovanju likov.[11]

Radmanca je predstavljena podobno, toda z večjimi podrobnostmi. Avtor najprej poudarja njen počasen psihofizični razvoj, ki pa je na koncu privedel do tega, da se je »razvila v pravo lepotico«. Ta ugotovitev je obrazložena z naslednjim opisom:

> Bila je srednje velika baba, krepka, bedrata in prsata, a vse tako, da je bilo ravno prav obliknjeno. Njen obraz je bil širok, lep, zdrave, malo zagorele kože, ki je rada zardevala, kadar je kdo kvantal. Posebno čudna, življenja polna in vabeča so bila njena široka usta, polna močnih belih zob, ki so tičali v vlažnih, obilnih dlesnih in so ob smehu prihajali do zadnjega kotnika na beli dan. Kadar se je režala, je postajalo moškim sitno. Imela je rjave, velike, lesketajoče se oči in črno, sila razkošno kito na glavi.

Med obema opisoma osebnostne fiziognomije — kljub podrobnosti — obstaja tudi nekaj razločkov. Pisec na liku poudarja predvsem njegovo biološko zasnovanost, kar pomeni, da gre za tematizacijo poglavitnih dejavnikov človeške nature. Med njimi pa se, sicer manj opazno, ali značilno, uveljavlja tudi moralna označba. V Voruhu sta tako izpostavljeni dóbrota in dobrodušnost, v Radmanci ob dobroti še nekakšna notranja neomadeževanost, ki je kljub težki usodi in doživetjem ostala nedotaknjena. Oboje je navzoče tudi v njunem zbliževanju. Radmanco na Voruhu privlačita moč (»kako zdravo mu igrajo krepke mišice«) in telesni vonj po smoli, Voruh na Radmanci zapaža sekundarne spolne znake (noge, hod, »orklja«) in telesni vonj po zemlji. Primarno biološko vzdušje prevladuje v prvi polovici novele, najbolj očitno pa je najbrž v naslednjem odlomku:

---

[10] N. d., str. 237.

[11] O človekovi zunanji podobi (čelni in hrbtni strani) piše A. Trstenjak, o. d., str. 26.

Iz njunih, od napora razgretih teles je parilo. Od Radmance je dišalo po zdravi ženi, po razgretem medstegnju; duh radmanškega hleva in radmanških zibelk, ki se je je držal, se je tu na zorani zemlji mešal z vonjem sveže prsti in vse skupaj je dajalo duh in okus divjega mesa. Od Voruha pa je zaudarjalo predvsem po smoli, zraven pa mu je iz kože hlapelo tudi po ovnini. Naložene zemlje nista niti prav čutila, čeprav sta enakomerno in globoko sopihala; oba sta razkrečenih, drgetajočih nosnic žejno vdihavala opojni vonj bližnjih si teles.

Biološka elementarnost, ki veje iz odlomka, bi ostala groba naturalistična podrobnost, ko je ne bi spremljala že omenjena moralna nadgradnja. Približevanju teles namreč vzporedno pomaga privlačevanje duševnosti. Tako na primer eden o drugem prideta do naslednjega sklepa:

a) Radmanca o Voruhu: »Malo je mec, to je res, ali je *dober človek*...«

b) Voruh o Radmanci: »Ti si pa *dobra ženska*!«

Dialektična enotnost življenjskega procesa, izražena s starinsko opozicijsko sintagmo (človek — ženska), se je utemeljila v etični sili, ves proces pa se je s tem dvignil do kvalitativno utemeljene in zelo resne človeške zadeve, ki jo imenujemo — ljubezen.

Prežih v porajanju te ljubezni z enako pozornostjo spremlja rast telesne privlačnosti in širjenje etičnih razsežnosti, ki jih je odprlo razmerje med Radmanco in Voruhom. Težišče tega ustvarjalnega opazovanja je seveda na ženi. Radmanca je že kar v začetku prevzeta od »nekega hipnega, neznanega občutka«, ob delovnem naporu, ki ga je zanjo prestajal Voruh, jo je »prevzela toplota, ki je doslej še ni občutila«. V njeni notranjosti je naenkrat začelo rasti občutje, »ki je grel/o/ njene valujoče prsi«. V takem razpoloženju se je spontano odprla tudi za naravno okolje, ki ga poprej ni zapažala, sedaj pa ji je postal »ta svet čudno lep«. Pogled na domačo dolino (»v to daljno krasoto«) ji vzbuja popolnoma nov občutek:

Po končanem dolgotrajnem in težavnem delu se ji je vse zdelo prijetno in lepo, da je pozabila na bridkosti in nevšečnosti tega vsakdanjega življenja. Mislila ni niti na starega moža niti na otroke niti na kake želje. Vsa njena bit se je ta hip pogreznila v mali prostorček na odoru, kjer je uživala skromno trenutno zadovoljstvo. Na tesača, ki je nem sedel poleg nje, ni mislila, toda njegovo prisotnost je občutil sleherni utrip njenega srca.

Ta občutek je bil iznenaden, zajel je celotno njeno duševnost in je ob čustvu vitalne sproščenosti prinesel poprej neznano doživljanje harmonije. Že omenjena Radmančina psihofizična lastnost, ki smo jo poimenovali kot notranjo čistost, se je s tem stopnjevala in razvila vse sestavine njene duševnosti do neslutenih višin. S te stopnje je moralo biti poprejšnje njeno življenje enostavno zbrisano. Sama Radmanca to spremembo tudi formulira (»nisem več taka, kakršna sem bila«), v isti sapi pa eksplicira biološke, psihološke in etične podlage za svoje prihodnje življenje. »Tebi (sc. Voruhu) bom ostala zvesta, tebe ne bom nikdar zapustila, ker si dober človek...«. Kategorija človeške dobrote se je tako združila z etosom zvestobe in z mislijo na trajnost.

Radmanca poskuša, v skladu s svojo notranjo prenovitvijo, začeti novo življenje. Prežih omenja najprej njeno »ločitev od postelje«, nato pa opisuje tudi odhod »od mize«. V sklepnem pogovoru (= prepiru) z ostarelim možem se eksplicitno pojavlja teza o naravni pravici telesa, da živi (»zavest njene pravice jo je takoj nadvladala«). Njen zakon se ji razkrije z moralno nizkotne strani, ker je bil v njem samo račun, ne pa čustva, ki bi človeško povezovalo.

Radmanca odgovor Voruhovi materi formulira takole: »Leta in leta se ulegati v postelj, ko misliš da se ulegaš k trohnobi... Huj, kaj se to pravi?« Za svoje poprejšnje življenje ne prizna krivde, navdaja pa jo gnus. Ravnotežje v preteklosti najdeva v delovnem doprinosu, zato lahko nekoliko grobo pravi: »Jaz sem delala in se parila, najprej s teboj, potem pa z drugimi, ko si ti postal zanič. Kaj mi smeš očitati?« S tem je vprašanje preteklosti zanjo pravzaprav eliminirano, zanimivo pa je, da je tako tudi s sosesko, ki preko Voruhove matere presodi: »Ne govorim ti o tvojem dedu, ne silim te, živeti z njim...«

Soseska zares ni govorila »o dedu«, zato pa toliko več o nekem drugem, za Prežihovo pojmovanje življenja mnogo bolj usodnem vprašanju. Radmanca namreč ni zapustila le ostarelega moža, temveč tudi sedem otrok. Ko se *Ljubezen na odoru* prevesi v svojo drugo polovico, se s tem menja tudi pisateljski problem, ki ob pravico žene postavi premiso v dolžnostih matere. Ta plast je upovedena z vprašalnimi stavki: »Kaj misliš z otroki?«, »/.../ kaj bo z otroki?«, »Mrhaj se, toda pri tem ne smeš pozabiti — otrok. Ti si jim dala življenje in brez tebe otroci niso otroci.«

Nad tezo o svobodi žene se je dvignila teza o neki moralni obveznosti, ki nastaja iz pravice rojenih otrok do matere. Prišlo je do prabitnega nasprotja med ženo in materjo, do nasprotja torej, ki ga v slovenski književnosti tako plastično razodevajo novejše inačice o lepi Vidi. *Ljubezen na odoru,* kljub drugačnemu imenu junakinje, spada v širši kontekst lepovidinske problematike, zaradi česar je novela po svojih kulturno-tradicijskih in biološko-psiholoških zvezah z enim od središčnih izvirov slovenske psihodinamične strukture sploh nadvse pomembno raziskovalno vprašanje.[12]

Problem, ki ga je Prežih s tem načel, ni samo moralno in osebnostno vprašanje, temveč postaja tudi prvenstveno družbeni problem. Do trenutka, ko je Radmanca odšla iz hiše moža in otrok, je soseska njeno svobodno življenje sprejemala kljub tihim komentarjem mirno (»Če je Radmanu tako prav, mora biti tudi nam!«). Po definitivnem razkolu v zakonu se je družba (soseska) postavila kot nadindividualna sila nad posameznikom in zahtevala rešitev tega vprašanja. Skupinsko ali socialno mišljenje (*group mind*) se je postavilo v nasprotje z osebno voljo in individualno motiviranostjo. Soseska, ki je sprva mislila, da je Radmančina zveza priložnostna in trenutna (poskusi trgovca in kmeta lastnika, da z dvorjenjem dobijo Radmanco tudi za svojo poželjivost), se je začela moralno sprenevedati in s pretnjami pritiskati na Voruha, da pretrga »grešno« razmerje (»da bo zdaj konec greha«). Zunanji pritisk družbe je v Radmanci pospešil dilemo, s katero se je mučila že prej. Ko ji začno otroci prihajati v njeno novo bivališče, v skrbi zanje najde novo kvaliteto svojega življenja. Ko se pojavijo prvič, jo predramijo »s čudnim občutkom«, ona dobi »radosten obraz« in, to je omenjeni moralni skok, naenkrat je občutila, »da je srečna«. Pojem sreče se na tej stopnji ne veže več zgolj za moškega in ljubezen do njega, marveč je povezan z občutkom materinstva. V intimnem položaju Radmanca izpoveduje svojo srečo (»Ne zebe me, temveč srečna sem!«), trajnost svoje privrženosti pa to pot formulira drugače, in sicer takole: »Na večno tvoja in mojih otrok!«.

Ta izpoved pa je bila samo volja, ki je delovala pod vplivom določenih nagibov in konkretnih motivov. Otroci načno nov problem, ko razkrijejo svoje

[12] O celotni problematiki pripravlja avtor obširno monografijo.

razmerje do Voruha (od njega nočejo nič, ker jim je »mater vzel«). Radmanci postane jasno, da pomiritev nastalega protislovja ne bo tako enostavna, kakor se ji je v začetku zdelo. Nasprotje med ženo in materjo je s tem vstalo z vso silo. Na vprašanja Voruhove matere Radmanca postavlja nasprotna vprašanja, in sicer:

a) »Ali je to res najpoglavitnejše?«

b) »Toda, kako naj to naredim, mati? Kako združiti eno z drugim?«

Pri sogovornici odgovora na to vprašanje ni; replika se glasi: »To moraš pa sama iznajti. Jaz ne vem«. Problem, kako iznajti tisto, o čemer nič ne veš, pa je središčna plast zadnjega dela Prežihove novele *Ljubezen na odoru.*

Po podatkih, ki jih je razkril Tomo Brejc, je vprašanje sklepnega dela novele pomenilo težavo tudi za Prežiha. Omenjeni avtor pripoveduje o svojih srečanjih s pisateljem *Ljubezni na odoru* in v tem kontekstu sporoča naslednje: »Ob taki priliki mi je nekoč zaupal, da piše novelo, ki utegne biti ena najboljših. 'Toda konec', je dejal, 'mi dela težave. Glavnega junaka je treba ubiti, toda nisem si še popolnoma na jasnem, na kakšen način'.« Brejc je nato obudil spomin na enega svojih prijateljev, ki se je bil na način, redek v življenju gozdnih delavcev, smrtno ponesrečil pri gozdnem delu. Prežih je zgodbo poslušal z velikim zanimanjem in se intenzivno zanimal za podrobnosti opisovane nesreče, ko pa je bila tema izčrpana, se je dvignil in odšel delat. »Tisti večer je končal — pozneje mi je sam povedal — svojo najmočnejšo novelo 'Ljubezen na odoru'. Mecnov Voruh v tej noveli je umrl na isti način kakor moj prijatelj, o katerem sem mu bil tisti večer v Parizu pripovedoval«.[13]

Brejčeva pripoved je značilna za Prežihov način ustvarjanja. Kot instinktivni realist je želel ohraniti v umetnosti pravšnjo mero verjetnosti, zato je, kot ugotavlja J. Koruza, »res popisal v noveli tri svoje rojake in ljubezensko zgodbo, ki se je razvijala v življenju le nekaj let prej, kakor je Prežih novelo napisal.«[14] Po drugi strani to pričevanje razodeva, da Prežih, ko že piše novelo, šele intenzivno išče njene notranje zveze in razplete, kar je zgled svojevrstnega boja z oblikovanim gradivom in zanimiv pogled v avtorjevo literarno delavnico. Za idejno-estetske razsežnosti same novele pa je odločilna pisateljeva volja, da Voruha odstrani s scene, in sicer s smrtjo. Nesreča, ki je opisana v sklepnem delu novele, je z realističnih vidikov verjetna in logična, v celoti pa je — bolj kot to — v njej zanimiva razporeditev usodnih bivanjskih naključij. Deblo, ki je pretrgalo Voruhovo življenje, sta sprožila Radmančina otroka, Radmanca še v zadnjem trenutku poskuša »intervenirati« (najprej z opozorilom sinovoma, nato s klicem Voruhu), toda usoda se je kljub temu izpolnila: »Voruhovo toplo, težko telo je ostalo negibno in njegove oči se niso odprle. Deblo, ki je štrknilo čez tesišče, mu je z enim samim, nekrvavim udarcem zlomilo tilnik«. Otroka, ki se približata prizorišču, seveda vesta, kaj se je zgodilo, a jima Prežih vseeno — po svojem scenariju — določa izreči vprašanje: »Kaj pa je mati?« Sklep *Ljubezni na odoru* je samo ena beseda, ki jo kot odgovor izreče Radmanca »z bolestnim, a močnim glasom«, glasi se pa: »Smrt...«.

---

[13] *Spomini na Prežihovega Voranca, Obzornik* 1950, str. 353—54. Odlomki tudi v ZD II, str. 494.

[14] ZD II, str. 495.

Dilema, ki jo je Radmanca v novi življenjski situaciji doživljala kot svoj poglavitni bivanjski problem, je torej ostala odprta. Združitev žene z materjo se je razkrila kot nemogoča. Ljubezen do moškega, ki je bila rezultat vzajemnega čustva in psihofizičnega interesa, se ni dala združiti z občutkom materinstva, ki je po svojem bistvu ljubezen brez preostanka in vdanost brez interesa. Otroci so podaljšek življenja, zato jim pripada prihodnost; prihodnosti pa je podrejeno vse, zaradi česar v tej viziji tudi mati stoji nad ženo. Kljub tej hierarhiji, ki jo je razvila že tematizacija lepovidinskega motiva v umetnostni tradiciji, se v Prežihu ne pojavlja tipično slovenska regresija v preteklost.[15] Namesto hrepenenja v vzvratno smer, ki se zaradi ireverzibilnosti življenja in zgodovine ne more uresničiti, se v *Ljubezni na odoru* pojavlja popolnoma nova idejno-estetska perspektiva. Nad vse, kar sta poskušala ustvariti Radmanca in Voruh, se je vzpela kategorija smrti, ki izniči in izravna, kar je v življenju ali bolelo ali veselilo. Sklepni pojem smrti celotno problematiko Prežihove novele relativizira in celo nivelizira, vendar iz tega ne slede kakršni koli metafizični zaključki. Pojem smrti je zgolj naravni zakon, ki obvladuje celoto bivanjskega procesa, v njem pa si mora vsakdo sam najti etično gibalno linijo. V tem pogledu ni apriornega pravila, ki bi kot razodetje človeku posvetilo v temne prostore, zato je razumljivo, da Voruhova stara (= modra) mati, če še enkrat uporabimo njen zgled, Radmanci, ki je v škripcu, lahko svetuje le, da si mora izhod iz bivanjskega položaja »sama iznajti«.

Na podlagi vsega povedanega je mogoče razumeti tudi nekakšno nihanje, ki se je pojavljalo v pisateljevi moralno-afektivni perspektivi. Znano je, da je bil prvotni naslov novele *Greh na odoru*, v literarnokritični izdaji so formulacije, ki govore o grehu in pohujšanju (soseska misli, »da bo zdaj konec greha«; trgovec bi želel, »da ne bo pohujšanja«), v rokopisu pa je mesto, ko govori Radmanca o svojem zakonu, formulirano: Tresla se je od gnusa in studa (popravljeno kasneje v: Radmanca se je tresla po celem životu).[16] Vsi ti leksemi so moralno (celo moralistično) označeni; prva dva zgleda je mogoče reducirati na oceno soseske, to je zunanjega okolja, v katerem živita Radmanca in Voruh. Kljub temu, vsaj tako se zdi, obe mesti nista dovolj relacionirani, da bi jih kar brez pridržkov pripisali samo na račun skupinskega mišljenja. To pa pomeni, da je Prežihova notranja vizija celotne problematike podrejena dialektičnemu nihanju, v katerem se kot poglavitna dejavnika uveljavljata elementarna biološko-genetska logika in etična misel, ki jo je razvila s stoletji posvečena tradicija. Tretji od navedenih zgledov in njegovi inačici nedvoumno potrjujeta omenjeni zaplet. Prva varianta je z afektivnimi izrazi vrednotila predajanje žene neljubljenemu možu (razmerje je označeno z gnusom in studom), druga se je odločila za umetniško širšo konstatacijo, ki ne dovoljuje samo enoumnega in programiranega bralčevega doživetja. Prežih se je torej odločil za širino, ki vnaprej nič ne izključuje, kar pa seveda ne pomeni, da je pristal na moralni nihilizem. Njegovo ubesedovanje dileme med materjo in ženo očitno kaže, da mu gre za etos, ki je socialno motiviran. Z uporabo pojma socialen pa ni mišljena morala družbe, v kateri se dogaja zgodba novele. Zgradba *Ljubezni na odoru* razodeva namreč nepomirljivo

[15] Ta tipika je usodno zaznamovala vse tematizacije lepovidinskega motiva.

[16] Primerjavo je mogoče preveriti po obeh tekstih (tiskanem in rokopisnem), ki sta objavljena v ZD II.

nasprotje med zunanjim okoljem in notranjim svetom protagonistov. Kategorije ljubezni, dobrote, privrženosti, zvestobe in podobnega so sicer pradavne etične kategorije človečanstva, ki jih je pisatelj ponovno razmislil in jim dal novo vsebinsko kvaliteto. Ta kvaliteta se v noveli preskuša v razmerju med žensko in moškim, kar pomeni med bližnjikoma, ki ju veže tovariško razmerje. Nova etična kvaliteta se uveljavlja v osnovni celici družbe, v instituciji družine, odtod pa se bo, zlasti v romanu *Jamnica*, razširila na ves družbeni prostor.[17] Uveljavlja se zunaj družbe in institucije, ni nikoli legalizirana, ampak je legitimna s človeškega stališča, ki je vedno nad določeno družbeno in časovno normo. Odpiranje nasprotja, ki vedno obstaja med družbeno konvencijo in človeško motiviranostjo, pa spada v osrčje Prežihove humanistično angažirane besedne umetnosti.

III

Opisano miselno in čustveno problematiko je Prežih razporedil v deset pripovednih enot, ki so tudi na zunaj (grafično) ločene z razmakom v tisku. Te enote so osredotočene na naslednja pripovedna vozlišča.

1. Radmančina »pred-zgodovina«,
2. opis dela in srečanje z Voruhom,
3. vzajemna pomoč v delu in rast ljubezenskega nagnjenja,
4. ljubezensko nagnjenje preraste v elementarno in strastno človeško zvezo,
5. formalna prekinitev zakonske zveze in odhod iz Radmanove hiše,
6. vprašanje pripadnosti otrok,
7. nasprotje med pravico žene in dolžnostjo matere,
8. Radmanca poskuša, da to nasprotje premaga,
9. videz, da nasprotja ni več,
10. Voruhova smrt.

Kompozicija *Ljubezni na odoru* je torej izrazito linearna; pripovedne enote izvirajo ena iz druge po logičnem zaporedju in iz notranje smiselne zveze. Nekakšna zareza je vendarle natanko v sredini. S formalno prekinitvijo zakonske zveze se začne drugo dejanje zgodbe, obe »dejanji« pa sta po svojem sklepu enaki: Radmanca v bivanjskem smislu ostane praznih rok. Takšen sestav ima vsekakor idejno-estetsko funkcijo, o katere razsežnostih je bilo govora v dosedanji razčlembi novele.

Med dvema deloma novele pa, kljub enaki ničelni stopnji v sklepu, vlada nasprotje. Oblikovalno načelo prve polovice je stopnjevanje razdiralnih moči, medtem ko v drugi polovici spremljamo graditev človeškega razmerja na — vsaj na novo razumljenih — etičnih podlagah. Razdor je opisan v ostrih spopadih (pogovor med Radmanco in možem pred ločitvijo) ali s kratkim referativnim stavkom (npr.: »Zvečer je Radman našel v bajti sedem obupanih otrok.«). Mnogo več pozornosti in tankočutnosti je posvečeno oblikovanju nove zveze. Njene psihološko-moralne in socialne lastnosti poznamo, ne vemo pa še, da so le-te močno izpostavljene tudi na kompozicijsko-stilni ravni. V drugačnem kontekstu je bilo opozorjeno na svojevrstno odmevanje čustev, ki se raz-

[17] O tem prim. študijo avtorja prispevka *Roman soseske (Prežihov Voranc, Jamnica)* v knjigi *Teze in sinteze*, Maribor 1976, str. 163—81; omenjena naj bo tudi monografija v srbohrvaščini *Samonikli Prežihova Voranca*, Beograd 1982, 111 str. (biblioteka *Portret književnog dela*).

odeva v tako imenovanih psiholoških paralelizmih (neodvisno ali istočasno vrednotenje Radmance in Voruha kot človekov, ki sta dobra). Takih zgledov je v *Ljubezni na odoru* še več, kar govori za tezo, da gre za zavestno oblikovalno voljo.[18]

Psihološki paralelizmi so različnih vrst. Najbolj enostavna med njimi je oblika, ki zgolj povzema sobesednikovo govorno izhodišče (Voruh vpraša: »Roboto delaš!«, a Radmanca odgovarja: »Roboto delam!«). Druga oblika je vistosmerjenost v sprejemanju bližnjika: a) »Kako čudno dišiš po zemlji, Radmanca«; b) »Ti pa po smoli, smoluh tesaški«, ali v skrbi zanj: a) »Ne trpaj tako težkih košev!« in b) »/.../, toda ti ne polni tako težkih jerbasev. Tretja oblika je označena s fiksacijo določenega pripovednega položaja, ki se skoraj dobesedno ponovi po krajšem presledku.

Radmanca tako opozarja:

»Nikamor ne hodi! Prehladil se mi boš in zbolel.«
Voruh jo je gledal s svojimi dobrodušnimi očmi:
»Meni to ne škoduje.«
»Kaj ti veš. Ostani pod streho, bova pa potem pritisnila, kadar bo vreme spet lepo.«

Takoj za tem se javlja Voruh, ki govori takole:

»Pusti in ostani v bajti. Prehladila se boš in zbolela.«
»Ne bom zbolela, če le ti ne boš!«
»Jaz sem bolj vajen dežja in mraza.«
»O, ti sirotej ti!« je vzkliknila Radmanca in se smehljala. »Ali si pozabil, da sem petnajst let bila Radmanca?«

Ponavljanja pa niso samo psihološke narave, temveč se pojavljajo tudi na drugih ravninah, predvsem v formulacijah, ki jih izreka soseska. Le-ta lahko sprejema neko dejanje (na primer Radmančino »pred-zgodovino« s stavkom: »Če je njemu prav, je nam tudi!«), lahko pa se poskuša vanj vmešati in ga s svojo skupinsko oceno spremeniti. Tipičen zgled takega »vmešavanja« sta intervenciji, ki ju začneta trgovec in kmet — lastnik. Položaj v njima ni podoben le po vsebini, marveč se skoraj popolnoma prekriva tudi v stavčni formulaciji.

Stilni postopki ponavljanja in vzporednosti so po svojem izviru med najstarejšimi in najbolj enostavnimi oblikovalnimi načini. Njihova uporaba spontano asociira na ljudsko (folklorno) izročilo,[19] kar priča, da ima avtor z njimi posebno kompozicijsko in stilno namero. V tem pogledu je značilno tudi mesto, na katerem Radmanca »po starem izročilu« zagovarja zemljo, preden jo začne prenašati na odor. To »staro izročilo« nosi v sebi nekaj prvinskega, tako prvinska pa so tudi vprašanja, ki jih tematizira novela *Ljubezen na odoru*. Izbor stilnih sredstev torej ustreza umetnostni povedi, med obema je globinska vzročna zveza, zato je mogoče skleniti, da je izraz avtentična funkcija vsebine.

Prežihova novela *Ljubezen na odoru* je potemtakem bivanjsko relevanten in umetnostno avtentičen tekst, ki svojega smisla in pomena ni izgubil do danes. Sodobno branje tega teksta odkriva, da gre v njem za razsežnosti,

[18] O vlogi paralelizmov v književnem oblikovanju prim. ustrezna mesta v vidnejših jugoslovanskih literarnih teorijah (D. Živković, M. Solar, M. Kmecl).

[19] O Prežihovem odnosu do folklornega izročila je pisal Jože Koruza: *Prežihov Voranc in ljudska tradicija, Slavistična revija* XXIV (1976), str. 83—102.

katere človeka, tako na osebni kot na družbeni ravni, usodno vznemirjajo in globoko pretresajo. Poglavitne med njimi so:

— postavitev temeljnih vprašanj življenja, ljubezni in smrti,
— iskanje vrednostnih razmerij med ženo, materjo in otroci,
— tematizacija spopadov med skupinskim in osebnostnim mišljenjem,
— razčlemba delovnega procesa kot človekove biofunkcije,
— očrt drugačnih moralnih in etičnih podlag v medčloveških odnosih,
— uporaba prastarih stilnih postopkov, ki je v funkcijski odvisnosti od prabitnih bivanjskih vprašanj.

Celotna postavitev obravnavane novele je prvenstveno idejna, celo ideološka, toda to notranje hotenje se v umetnostni strukturi ni osamosvojilo. Avtor želeno smer svoje misli prenaša na bralca z dobro vodenim pripovednim tokom, zato se ni moglo zgoditi, da bi se novela prevesila v kakršno koli tendenčno ali utilitaristično dnevno zadevo. Avtor se zaveda, da obravnava resno človeško vprašanje in da piše umetniško delo, zato je njegov prijem ostal resen in postal umetniški.[20] V tem okviru pa se je vendarle zgodilo nekaj nadvse pomembnega: Prežihove idejno-estetske konotacije so začele delovati na življenje. Novela *Ljubezen na odoru* je s svojo estetsko tenzijo to ravno hotela: spremeniti življenje in ga dvigniti na etično višjo raven. Zato bi lahko njeno prvobitno namero strnili v pojem estetike izziva, ki je napajala dober del književnosti tridesetih let in je intenzivno navzoča tudi v Prežihovih *Samorastnikih.*

ZUSAMMENFASSUNG

Die Interpretation der Novelle *Ljubezen na odoru* (in der Übersetzung von Janko Messner: *Liebe am Rande*) bildet den Versuch eines ganz einheitlichen, sinnsuchenden und sachgemäßen Lesens von einem Text Prežihovs, der existenziell relevant ist und künstlerisch authentisch. Solch ein Lesen enthüllt, daß die Novelle Dimensionen enthält, die den Menschen auf persönlicher wie gesellschaftlicher Ebene beunruhigen und tief erschüttern.

Die wichtigsten davon sind:

— das Stellen grundlegender Fragen des Lebens, der Liebe und des Todes
— die Suche nach Wertverhältnissen zwischen Frau, Mutter und Kindern
— die Thematisierung der Auseinandersetzungen zwischen Gruppen- und Persönlichkeitsdenken
— die Gliederung des Arbeitsprozesses als menschlicher Biofunktion
— der Umriß anderer moralischer und ethischer Grundlagen in den zwischenmenschlichen Beziehungen
— die Anwendung uralter stilistischer Verfahren, in ihrer funktionalen Abhängigkeit von den Urfragen des Seins.

Die ganze sinn-ästhetische Gestalt der behandelten Novelle ist vortangig ideenbestimmt, sogar ideologisch, aber solch ein inneres Wollen hat sich in der künstlerischen Struktur nicht verselbständigt. Der Verfasser überträgt die erwünschte Richtung mit einem gut geführten Erzählfluß auf den Leser, daher kann es nicht geschehen, daß die Novelle mit irgendeiner Tendenz oder utilitaristischen Alltäglichkeit in Verbindung gebracht wird. Der Verfasser ist sich durchweg bewußt, daß er eine ernste menschliche Sache behandelt und daß er ein Kunstwerk schafft, deshalb ist sein Zugriff von lebensnahem Ernst geblieben und wird zu einer künstlerisch bedeutenden Tat.

[20] Znana so Prežihova premišljevanja o umetnosti in ideološki angažiranosti, ki so bila nadvse intenzivna med pisanjem *Jamnice* in novele *Samorastniki.*

UDK 886.3.09 »1858«:929 Levstik F.
Tone Pretnar
Filozofska fakulteta v Ljubljani

ČETRTI LEVSTIKOV PROGRAM IZ LETA 1858?

Besedilo si zastavlja vprašanje, kakšne vrste ilustrativni program je Levstikovo verzno besedilo *Vmetnik* (Slovenski glasnik, 1858) in preko analize »osvobajanja« silabotoničnega verza v drugem (nekitičnem) delu pesnitve prihaja do sklepa, da sodi v serijo Levstikovih programskih besedil, ki jih Matjaž Kmecl uvršča v literarno programiranje »upiranja zoper zaklavzuriranost umetnosti«.

Levstik's poem *Vmetnik* (published in the *Slovenski glasnik* in 1858) belongs to the series of Levstik's programmatic texts which Matjaž Kmecl places among literary programs of "resistence to the claustration of art". This conclusion is arrived at through an analysis of the "freeing" of syllabotonic verse in the second (non-stanzaic) part of the poem.

V slovenski slovstveni vedi je utrjena zavest, da je leto 1858 leto Levstikovih programov: eksplicitnih programskih besedil, kakršni sta *Napake slovenskega pisanja* in *Popotovanje iz Litije do Čateža,* in implicitnega — imenujmo ga ilustrativni — programa, kakršna je njegova leposlovna proza *Martin Kerpan z Verha,* katere prvi del je izšel v prvem letniku Janežičevega Slovenskega glasnika nekaj številk po *Popotovanju.* V istem letniku tega časopisa (št. 3, str. 65—66) je izšla tudi Levstikova pesem *Vmetnik,* ki jo je mogoče razumeti kot implicitni program, katerega stopnjo ilustrativnosti je treba šele oceniti: k ilustrativnosti programa navajata dve dejstvi: 1⁰ naslov besedila *Vmetnik* in podnaslov *alegorija,* 2⁰ kontrast v predstavljenem svetu, ki na oblikovni in vsebinski ravni gradi alegorijo; ti dejstvi sta toliko pomembnejši, ker je *Vmetnik* izšel med drugim in tretjim nadaljevanjem *Popotovanja* in je ujet med pomenljiv konec drugega:

> Nagovarjal je naji, naj zložíva imenitno pésem letošnjemu vincu na čast; — »Uže sam sem se pertil ž njo,« pravi: »pa mi ni po volji, kar sem zverižil. Časi je bil Kančnik; tudi šmarski šomašter je zakrožil któro: zdaj pa ga ni, da bi kaj znal. Kar sta le-tá dva pomerla, nimamo kaj peti: stare so se pozabile, novih ni!« (Slovenski glasnik, letnik 1, št. 2, str. 51—52.)

in enako pomenljiv začetek tretjega nadaljevanja:

> Da se mi ne zameri, ako govorim nekoliko o pevcih, które je imenoval Mertoláz...,

ki odpira razpravljanje o poeziji za ljudstvo, kateremu je namenjeno ne le vse tretje nadaljevanje, temveč tudi naslednje poldrugo (št. 4, str. 113—114; št. 5, str. 136—137), in ki prihaja do pomembnega sklepa za naše iskanje programskosti obravnavanega besedila:

> Če tenko preudarimo, res ne moremo tajiti, da je naše slovstvo lepoznanskih reči silo majhno. Saj imamo povsod le terdno ledino, sama lirika se je nekoliko vzdignila med nami. A lirika se večidel pečá z enim občutkom človeškega serca: »z ljubeznijo;« le redko se prime kake druge snoví. Pa naj bo njeno sadje s tim lepše, vender je vse v koséh; celega velicega dela nam ne podaja. Tedaj narod, ki ima le *izverstno liriko* (podč. TP), ne more se hvaliti, da ima zavoljo tega tudi uže lastno, polno literaturo. Še menj pa je v tem obziru vredno to, kar je *prestavljenega s ptujih jezikov.* (Podč. TP; Slovenski glasnik, letnik 1, št. 5, str. 136—137.)

V navedku podčrtani sintagmi je mogoče razumeti kot spodbudo za Stritarjevo pozitivno vrednostno oceno obravnavanega dela (Zvon, 1870, letnik 1, št. 5, str. 78), Slodnjakov poskus primerjalne geneze Levstikove avtotematske pesmi in njene tvornosti v slovenskem modernističnem pesništvu (Levstik, Zbrano delo, knjiga 2, Ljubljana, 1952, str. 293—295; Zgodovina slovenskega slovstva, 2, Ljubljana 1959, str. 262), ki povzema nekatere Ozvaldove ugotovitve (Popotnik, letnik 27, 1906, str. 175), in ne nazadnje Ocvirkovo psihološko in umetniško motivacijo spremembe zunanje oblike umetnine (Levstikov duševni obraz, Levstikov zbornik, 1933, str. 50—51; ponatis v: Literarna umetnina med zgodovino in teorijo, knjiga 1, Ljubljana, 1978, str. 125—126).

Stritarjeva ocena je sicer kratka, toda organizirana tako, da jo je mogoče brati kot ilustrativni program a posteriori:

Kaj je tehnika, kaj se da doseči tudi v našem jeziku, to nam je pokazal Levstik v svojem »Umetniku«. Kdo bi se tu meril ž njim? Tu je vsaka beseda podoba, ta pa ritem... Levstiku je slov. jezik voljno odperl vse svoje zaklade; takih verzov pri nas do sedaj ni delal nihče, pa lepših tudi ne bo. (Zvon, 1870, str. 78.)

Iz nje se namreč dado izvleči naslednji programski postulati:

1° ne programira se snov, temveč oblikovanost umetnine,

2° tehnika verza je odvisna od jezika in rezultira v umetniškem učinku (podobi) ter se tako ustvarja kot poezija (ritem),

3° posledična trojna enotnost od jezika preko umetniškega učinka do umetnine je nerazdružljiva in v individualnosti popolna,

4° vse to velja za že izoblikovano pesniško delo.

Pomembna je tudi Stritarjeva metaforična ugotovitev, da je Levstiku odprla slovenščina vse svoje zaklade, kar pomeni, da njegov individualni, imenujmo ga »osvobojeni« verz, ki naj bi bil centralni del programa, rase iz izročila slovenskega verznega oblikovanja, in to se potrjuje tudi v verzni organizaciji besedila: uvodna štirivrstičnica, ki tvori pesniško in pomensko opozicijo s stihičnim jedrom in sklepom besedila, je pisana v dvodelnem dolgem amfibraškem verzu: enajstercu (6+5) in dvanajstercu (6+6), ki ga je kot baladnega v nekoliko bolj zapleteni kitični obliki nobilitiral Francè Prešeren: prost baladne akcije oblikuje ta verz v obravnavanem Levstikovem besedilu negotov in neobvladljiv pesniški prostor umetniškega ustvarjanja ter »baladno« osamlja lirski subjekt v sebi in njem:

(1) Ko goni te z mesta, nemirno te ziblje,
Kri bije v preozke bregove sercá,
Kaj širi se v tebi, kaj prsi ti giblje,
Povedati serce in um ti ne zna.

Vsako verzno enoto zaznamuje ob pomenski enotnosti dvojna sporočilna dvodelnost: skladenjska in metrična, ki je v padajočih lihih dvanajstercih uravnana, v sodih rastočih enajstercih pa enotni skladenjski tok verza trga metrična delitev tako, da izpostavlja in osamlja sestavini dvodelnega stavčnega člena (v drugem verzu prilastka *preozek* in *srca*, v četrtem osebka *srce* in *um*), ki sta si po pomenu nasprotni, a se hkrati dopolnjujeta, kar vse je pomembno za izstop »osvobojenega«, naglasno uravnanega verza iz vstopnega metričnega in kitičnega položaja. Enako pomembna kot metrično in skladenjsko členjenje sta poimenovanje lirskega subjekta z drugo osebo ednine in z vprašalnico

uvedeni vsebinski odvisnik v drugem verzu, ker je lirski subjekt enkrat samkrat enako poimenovan v desetem verzu stihičnega dela, in ta verz je enako metrično in skladenjsko organiziran kot soda verza vstopne kitice, zaradi poimenovanja pesniške resničnosti:

(2) Srečuje te lastni obraz iz vodé

pa ga lahko imenujemo »verz zrcaljenja«, in ker se enako organizirani vsebinski odvisnik uresničuje v sklepu pesmi v isti verzni podobi kot odgovor na uvodoma zastavljeno vprašanje:

(3) (In vidi in ve,)
Kaj nekdaj budilo je šum in nemir,
Kipelo germeče v oserčju zemljé.

Verz stihičnega dela pesnitve izstopa iz uvodne kitice na način toničnega osamosvajanja polstišij ali vztrajanja v tonični podobi izhodiščnega verznega vzorca: prepletajo se torej naglasni četverci (48,72 %; sredi njih je nekaj manj kot 53 % amfibraških) in dvonaglasni verzi (38,46 %; sredi njih je 60 % amfibraških) s sporadičnimi trinaglasnimi verzi (10,26 %; četrtina teh verzov je amfibraška) in edinim enonaglasnim verzom, ki po leksiki korespondira z »verzom zrcaljenja« lirskega subjekta:

(4) Ob vodi (25).

Tudi trinaglasni verzi korespondirajo z vodo kot zrcaljenjem:

(5) Seda v *valove* bežeče (19)
Tam mirno *plava* (20)

ali očmi kot registratorjem zrcaljenja:

(6) Ne veruje lastnim očem (35).

Edini odstop od oblikovanja pesniškega razmerja reč (bitje) — zrcalna slika je trinaglasni verz:

(7) Zeleni lovec hodi (26),

ki edinemu enonaglasnemu verzu neposredno sledi in tvori z njim tako skladenjsko kot ikonsko celoto. To druženje kratkih verzov v pomensko celoto sporočilnega in umetniškega tipa je v tesni zvezi z ohranjevanjem naglasne konstante osnovnega (izhodiščnega) metričnega vzorca. Skladenjsko dvodelnost v realizaciji izhodiščnega vzorca pa ohranjajo pogosteje naglasni četverci (skoraj polovica je dvodelnih) kot kratki dvonaglasni verzi (dva od petnajstih sta skladenjsko dvodelna):

(8) In pazi in gleda (28)
In vidi in ve (37).

Naglasno organiziranost verza stihičnega dela obravnavanega besedila je mogoče predstaviti takole:

Verzni vzorec	Shema	Realizacija	Stopnja amfibrahizacije	Pogostnost
N_4	1—1/2—1/2—1/2—0/1	1—1,84—1,68—1,84—0,32	52,63	48,72
N_3	0/1—1/2—1/2—0/1	0,5—1,25—1,50—0,75	25,00	10,26
N_2	1—1/2—0/1	1—1,60—0,40	60,00	38,46
N_1	1—1	1—1	100,00	2,56
skupaj			53,85	100,00

Podoba je, kot da izstopa in se vrača tako »osvobojeni« verz v izhodiščni zlogovno-naglasni položaj: zrcali tradicionalno verzno obliko, se pravi: modificira jo na način, kakršnega dovoljuje sama, torej ji ne jemlje identitete; vse to pa je v tesni zvezi s programskostjo umetniškega ustvarjalnega dejanja, ki je vpisana v pesemsko besedilo: izstopiti iz sebe, se izenačiti z naravo (rečmi in bitji), se v nji zrcaliti, torej z izstopom ne gubiti identitete. Ta ugotovitev se skoraj v celoti ujema s Stritarjevo mislijo, da je vsaka beseda v tej pesmi podoba, ta pa ritem, hkrati pa nahaja ilustrativnost programa v odnosu med alegorično ubeseditvijo ustvarjalnega dejanja in verzno oblikovanostjo. V tej točki presega Levstikovo besedilo starejša evropska zgleda (Goethejevo Gesang der Geister über den Wassern, ki je pisana v kratkih, toda drugače členjenih dvo- in tronaglasnih verzih, in Schillerjevo Die Macht der Gesangs, ki je verzno-kitično zelo konzervativna: pisana je v desetvrstičnici, v kateri se prepletajo akatalektični štiristopični jambi s hiperkatalektičnimi in se rimajo v zaporedju aBaBcDcDee), na katera opozarja Slodnjak (Levstik, Zbrano delo, knjiga 2, Ljubljana, 1952, str. 295), medtem ko Župančičevo Prebujenje (ki ga v zvezi z obravnavanim besedilom na istem mestu omenja Slodnjak) uokvirja v kratke naglasne verze (katerih začetni sklop sporoča podobno izhodiščno situacijo kot Levstikova štirivrstičnica) daljše verze istega tipa, ki uvajajo kolektivni lirski subjekt: programskost v rabi verznih oblik ni tako berljiva kot v Levstikovem primeru, to pa bržčas zategadelj, ker je slovenski verz od leta 1858 do fin de siècla prehodil intenzivno razvojno pot, se preskušal ob raznovrstnih snoveh in zvrsteh ter izoblikoval semantiko, ki je daleč od tradicionalnih (predvsem romantičnih in realističnih) skušenj in norm.

Po vsem povedanem se uvršča verzno besedilo *Vmetnik* v tisti tip Levstikovih književnih programov, ki ga Matjaž Kmecl (Levstikovo literarno programiranje, Levstikov zbornik, 1982) imenuje »upiranje zoper zaklavzuriranost umetnosti«.

SUMMARY

1858 has long been considered by Slovene literary science as the year of Levstik's literary programs; but Levstik's poem *Vmetnik* (The Artist), published in Janežič's *Slovenski glasnik* in 1858, has not, until now, been considered one of them. The immanent programmatic nature of this poem is shown by its title and by its genre designation (An Allegory), while the key to its description are the functionally justified change of verse pattern in the second part of the poem and the fact that the text was published in the same literary magazine as the programmatic fragment *Popotovanje od Litije do Čateža*. A helpful source for determining the type of program is Stritar's review of the poem (*Zvon*, 1870), which can be read as a program a posteriori. Contrary to Levstik's other programmatic texts, this poem programs not the subject matter and language of a work of art, but its form.

The particular character of this form is perceivable in the "freeing" of the verse of the second (the unstanzaed) part of the poem from the bonds of the syllabotonic pattern in which the introductory stanza is composed: the freeing preserves the accentual constant of the hemistichs and lines, from which it follows that the freed verse is tonically oriented, that accentual tetrameters in the text intertwine with two-beat lines whose degree of amphibrachization is considerable (from 53 % in the tetrameters to 60 % in the dimeters). In the amphibrachized accentual tetrameter the lyrical voice appears as the mirror image of the lyrical voice from the introductory stanza, where he was expressed by the second person singular, while the three-beat lines and the one-beat line correspond with this mirroring. The versificatory program — i.e. to modify the verse pattern in a way which the pattern itself admits — agrees with the programmatic demands which are made in the text: the artist withdraws from man and creates his mirror image in nature, without denying him.

UDK 808.61/62—54 »Šišmiš« : 808.63—54 »Šišmiš«
Alenka Šivic-Dular
Filozofska fakulteta v Ljubljani

SLOVENSKO IN SRBOHRVAŠKO *ŠIŠMIŠ* 'NETOPIR'

(Poskus rekonstrukcije bslov. onomatopejskega korena **sī(k)s* — 'rezati; trgati'.)

Slovensko in srbohrvaško poimenovanje *šišmiš* za 'netopir' je povezano z lit. *šikšnỹs/šikšnāsparnis* in let. *sikspārnis*, vse v istem pomenu. Pomenoslovna preiskava nekaterih slovanskih besed s korenom *šiš-/šix-* omogoča hierarhizacijo pomenov in rekonstrukcijo baltoslov. onomatopejskega korena **sī(k)s-* 'rezati; trgati'.

The Slovene and Serbo-Croat appellation *šišmiš* for 'a bat (flittermouse)' is connected with Lithuanian *šikšnỹs/šikšnāsparnis* and Latvian *sikspārnis* of the same meaning. The semantic study of some Slavic words containing the root *šiš-/šix-* makes possible a hierarchization of meanings and a reconstruction of a Balto-Slavic onomatopoeic root **sī(k)s-* 'to cut; to tear'.

Netopirji so zaradi svojega nenavadnega videza in tudi zaradi svojih navad zavzemali posebno mesto v zavesti preprostega človeka, zato ni nič čudnega, če se je v slovenskih narečjih ohranilo več kot deset različnih poimenovanj[1] z več desetinami glasoslovnih in besedotvornih različic. V tem članku se bom osredinila le na etimološko obravnavo enega izmed njih, na poimenovanje *šišmiš* (z različicami *šîšmîš/šîšmiš/čišmiš/šiši miši/šišu miš/šišomiš/šəšməš/čəšməš*), znano predvsem s Štajerskega, z dolenjskega obrobja (Brežice) in z Notranjskega. Poleg pomena 'netopir' pa ta beseda služi še za poimenovanje 'rovke, Spitzmaus',[2] očitno zaradi podobnosti obeh živali.

V pomenu 'netopir' je beseda *šišmiš*[3] tudi srbohrvaška, vendar pa tam ni najti glasovnih različic;[4] v drugih slovanskih jezikih ni izpričana. Iz teh skopih podatkov ne bi bilo mogoče zanesljivo sklepati na žarišče in čas njenega nastanka.

Prvi je besedo *šišmiš* etimološko osvetlil F. Miklošič,[5] ko jo je uvrstil k osnovi *šiša-* 'striči', rekonstruirani iz sh. glag. *šíšati*, ukr. *šiškaty*, slš. *ošiškať* in sln. *ošiškati*. Nadaljnjega etimološkega sorodstva ne navaja, tako da osnova ostaja etimološko nejasna. P. Skok[6] je Miklošičevo razlago, ki jo pričujoča razčlemba potrjuje, zavrnil in menil, da gre za zloženso s sam. *miš*, analogno onomatopejski zvezi v frazi *šȕć mȕć pa prolij;* svojega mnenja ni podprl s kakim jezikovnim argumentom, npr. s kako podobno tvorjeno vzporednico ali vsaj z osvetlitvijo pomenske motivacije iz takšne onomatopejske zveze.

Sodobni jezikovni čut in vzporednice, npr. sln. *miškut*, sh. *mišer/slijepi miš*, r. *letučaja myš6*, nem. *Fledermaus* ipd., nam dovoljujejo v drugem delu

---

[1] Vse narečno gradivo je vzeto iz kartoteke dialektološke sekcije Inštituta za slovenski jezik ZRC SAZU.

[2] Iz nem. *Spitzmaus* je izposojen gorenj. *špíčmoh*, pomeni pa tako 'rovka' kot tudi 'netopir'. Zanimiva je slovenizacija *špíčmiš* te izposojenke, znana iz Levstika.

[3] P. Skok, ERHSJ III, 1973, 396.

[4] Številne glasovne različice pozna le beseda *netopir*; pogosto gre očitno za tabujska preoblikovanja.

[5] F. Miklošič, SEW, 1886, str. 340.

[6] P. Skok, ERHSJ III, 1973, 395—6.

besede *šišmiš* videti slovansko poimenovanje za 'miš', v *šiš-*[7] pa samostojno besedo, ki se oblikovno in pomensko presenetljivo ujema z baltskimi besedami. Tako se v lit. reče 'netopirju' tudi *šikšnỹs* (gre za staro jo-osnovo) in *šikšnãsparnis/šakšnósparnis/šikšnótsparnis/šikšniensparnis*[8] ter v let. *sikspārnis*.[9] V drugem delu teh zloženk je treba videti lit. *sparnas* in let. *spàrns* 'perut',[10] izpeljano je iz ide. kor. **perə-* 'prevesti, prepeljati, leteti ipd.', s katerim se je po mnenju Pokornega križal koren **spher-*, in z jasnimi etimološkimi vzporednicami v več ide. jezikih, npr. gl. slov. *pero*.[11] V prvem delu teh besed pa vidi E. Fraenkel isti koren, kot ga vsebuje lit. beseda *šiksnà* 'tanko, mehko usnje, jermen', let. *siksna* 'jermen'. V svojem slovarju daje nekaj vzporednic iz ide. jezikov, ki kažejo podobno pomensko razmerje, tj. 'koža, usnje' ipd. — »netopir«: r. *remeń 'jermen'* — *remennica 'netopir'*, *koža* — *kožan*, sti. *cárman-* '(živalska) koža, usnje' — *carma-cataka* 'netopir', vestf. *lęerspecht* (iz *Lederspecht*), stnord. *ledrblaka*. Očitno gre za neki izosemantem, ki zajema germanske, baltske in slovanske jezike ter sega do indijskih. Res je sicer, da se je tako pomensko razmerje lahko oblikovalo v vsakem izmed omenjenih jezikov posebej in neodvisno, vendar pa tako strnjen areal vsekakor ima svojo težo in lahko kaže tudi na precejšnjo starost tega pojava.

Etimoloških razlag te baltske osnove je bilo že več. Tako je Persson[12] omenjene besede povezoval s sti. *śikyam* 'zanka, petlja' in Blumenthal[13] z gr. *kissós* 'bršljan'. To razlago je sprejel Pokorny in rekonstruiral ide. koren **ḱik-* 'jermen'.[14] Fraenkel je obe povezavi odklonil, češ da je v baltskih besedah treba izhajati iz pomena 'usnje'. Iz enakega razloga je pred njim že Endzelin[15] odklonil Būgovo[16] rekonstrukcijo **sik-snā* (z regularnim prehodom skupine *-ks-*> *-kš-* in asimilatornim priličenjem vzglasnega *s-*> *š-* v lit.) iz ide. kor. **seiḱ^{u}-*, ki ga poznamo iz pslov. glag. *sócati*, stvn. *sîhan*, gr. *hikmás* 'tekočina' itd. Neverjetna se mu zdi tudi Peterssonova[17] primerjava z gr. *sīsús* 'kosmata suknja, kožuh', ki pa bi bila potrebna ponovnega pretresa.

Po Endzelinovem in Fraenklovem mnenju je torej najverjetneje izhajati iz pomena 'usnje', ki ga je treba razumeti kot 'nekaj trdega, žilavega'. To pomensko izhodišče za *usnje* je narejeno na podlagi pomenov, ki jih kažejo etimološko sorodne besede: let. *sîksts* 'žilav, upogljiv', lit. *šykštas* 'trd', *šykštùs* 'skop, varčen; trd, krepek, žilav' in *šikšna* 'skopuh',[18] pri čemer je korenski vokal enkrat kratek in drugič dolg. Letske besede omogočajo rekonstrukcijo balt. korena **sīks-* (lit. vzglasni *š-* je lahko nastal po asimilaciji); to se lepo ujema s slovanskim korenom *šiš-*< *šix-*< **sī(k)s-*, ki ga vsebuje tudi

[7] Slovenska poimenovanja z vzglasnim *č-* so zaradi svoje omejenosti na sln. prostor in zaradi nizke frekvence gotovo drugotna.
[8] A. Kurschat, LiDW IV, 1973, 2405; E. Fraenkel, LiEW II, 1965, 981.
[9] K. Mühlenbach, LeDW III, 1927—29, 853.
[10] Gl. E. Fraenkel, LiEW II, 1965, 861.
[11] J. Pokorny, IGEW, 1959, 816 in 850.
[12] P. Persson, Beiträge zur idg. Wortforschung, 1912, 148.
[13] A. v. Blumenthal, Hesychstudien, 1930, 41.
[14] Delo iz op. 11, 598.
[15] Delo iz op. 9, pod *siksna*, 837.
[16] Povzeto po Fraenklovem prikazu v LiEW, gl. op. 8.
[17] H. Petersson, Arische und armenische Studien, 1920, 11d.
[18] Pomenskega razmerja med skupinama pomenov 'hart, fest, zäh' in 'geizig, karg, sparsam' ni pojasnil.

južnoslovanski *šišmiš*. Zdi se, da je ta koren moral biti onomatopejski (to bi potrjeval slov. vzglasni *š-*, morda pa bi bilo tako bolje razlagati tudi litovskega), njegov pomen pa bom skušala prikazati po pregledu slovanskega gradiva, ki bi kazalo nanj.

Trenutno še ni mogoče celovito prikazati besedne družine, izpeljane iz omenjenega korena *šiš-/šix-* in jo natančneje razmejiti od homonimnih korenov/osnov *šiš-*, predvsem zaradi ne dovolj preiskanih smeri pomenskih razvojev in njihovih medsebojnih razmerij, ki pa so prav v tem primeru in njemu podobnih pomembni usmerjevalci etimološkega sklepanja. Iz istih razlogov niso zmeraj jasna razmerja do korenov *šuš-*, *šax-*, *šeš-* ipd., s katerimi se naš *šiš-* pomensko deloma pokriva, niso pa še ugotovljiva njihova morebitna prepletanja.

Vendar pa že doslej zbrano in sopostavljeno besedje iz slovanskih jezikov (v prihodnje ga bo morebiti mogoče dopolniti še s kakimi pomembnejšimi zgodovinsko ali narečno izpričanimi oblikami iz slovanskih jezikov), nakazuje obrise posameznih pomenskih podskupin te besedne družine, med katerimi so včasih že precejšnji pomenski razločki, nekdanje asociativne zveze pa pretrgane. Le skrben študij (mogočih) pomenskih razvojev pri drugih besedah istega pojmovnega polja pa nam lahko pomaga, da te pomenske zveze med posameznimi skupinami spet rekonstruiramo in jih poskusimo hierarhično razvrstiti.

Druga točka, v kateri se baltske in slovanske besede iz kor. **sī(k)s-* pomensko ujemajo, je pomen 'skop', npr. lit. prid. *šykštùs* 'skop' (poleg 'trd, žilav, krepak'), sam. *šikšnà* 'skopuh' in dluž. sam. *šyškał* 'premetenec, prekanjenec; skopuh',[19] glag. *šyškowaś* 'skopariti; premeteno se obnašati, sramotiti koga'. Prav take pomenske vzporednice v tvorjenkah iz korena *šiš-* poznajo ruska narečja, npr. *šišímora* 'skopuh' (poleg 'skrben/marljiv človek'[20] in pskovsko-tversko 'revež'[21]), 'tat, slepar',[22] medtem ko sam. ž. sp. *šišímorka* pomeni le 'prevarantka, sleparka; prenašalka spletk'. Pomenu 'skop' ne morem določiti natančnejše motivacije, ki bi zajela tako baltske kot slovanske jezike. Zaradi lit. pomenov 'trd, žilav', bi ga lahko razlagali podobno kot sh. *tvȑd-ac, -ica, -iša* 'skopuh' iz prid. *tvrd* 'trd', vendar pa so ob taki razlagi težave za slovanske besede. Zelo ilustrativen pa je v tem pogledu nem. prid. *zäh* 'žilav' in 'skop', ki ga Pokorny[23] prek germanskih pomenskih sprememb izpeljuje iz kor. **denk* 'gristi, klati, pičiti'. Kakor koli že, dejstvo, da ta pomen najdemo v istem korenu na treh različnih (ločenih) krajih, nas sili, da ga štejemo za starega.

Kar zadeva ruski besedi, tj. *šišímora* in *šišímorka*, je že v Vasmerju[24] opozorjeno, da bi njun prvi del mogel biti etimološko istoveten s sam. *šiš*

---

[19] E. Muka, Słownik dolnoserbskeje rečy a jeje narečow, pod *šyškał*, ima ta dva pomena za prenesena. Taka karakterizacija preseneča zato, ker kot neprenesenega omenja le *šyškał* (zool.) 'krivokljun'.

[20] Ta pomen besede *šišímora* je lahko nastal iz pomena 'obotavljati se, obirati se', gl. dalje.

[21] Dopolnenije k Opytu oblastnago velikorusskago slovarja, 1858, 307.

[22] V. Dal', Tolkovyj slovaŕ živogo velikorusskogo jazyka, IV, str. 636.

[23] Gl. op. 11, 201.

[24] M. Vasmer, ESRJ, IV, 1973, 445.

'razbojnik, potepuh',[25] 'tat', 'hudič/nečisti'[26] in izpeljankami iz njega, npr. *šišíga, šišigán, šiškó* 'demon, hudič', *šiškun* 'nečisti duh', *šíšara/šíšira/šižgol'* 'svojat, drhal'. Mnoge izmed teh besed v pomenih 'tat' ter 'hudič, demon' omenja Havers[27] kot (tabujska) nadomestna imena. Pomen 'hudič' naj bi bil mlajši in pomen 'tat' starejši. Svojega mnenja ni podprl z nobeno drugo vzporednico, ki bi evidentno kazala, da se v besedi s prvotnim pomenom 'tat' lahko razvije tudi pomen 'hudič, zli duh'. Pregled ruskih besed s pomenom 'tat', npr. *tat', vor,* pa pokaže, da se lahko pojavijo tudi (vsaj nekateri) konotativni pomeni pojmovnega polja 'slepar, goljuf, premetenec, lažnivec; razbojnik; izdajalec; postopač'; mogoče je tudi, da kateri med njimi sproži po analogiji tudi druge iz tega pojmovnega kroga. Glede na to, da se pomena 'hudič/demon' in 'slepar, premetenec' v glavnem prekrivata, da pa je areal slednjega širši od areala prvega, moramo pritegniti Haversovemu mnenju. Pomenska motivacija tega tabuiranega poimenovanja je zelo zapletena, večplastna, saj so se križale še druge (asociativno) vezane miselne poti.

Dluž. besedi *šyškar* in *šyškowaś* sta očitni tvorjenki iz dluž. sam. *šyška* (pslov. *šišǒka*[28]), ki je poleg osnovnega pomena 'jelov/smrekov storž, lanena glavica'[29] dobila še evfemističnega '(prav) nič' (*o šyška; ty šyšku wěš*). Tako tudi polj. *za borową szyszkę* 'za nič' in r. sam. *šiš* 'nič, ničesar' (*Šiš dostalša! Ni šiša net.*[30]). R. *šiš* pomeni poleg tega tudi 'figa' (tj. slabšalno znamenje s prsti, s katerim se zanika/postavi na laž povedano oziroma narejeno), preneseno s poimenovanja za 'sadež iglavcev'.[31] Iz r. prenesenega *šiš* tudi izhaja, da je že ta lahko služil za poimenovanje drobnih rastlinskih sadežev (enako tudi polj. *szysza* 'šiška') in da je šele drugotno pridobil tudi pomensko sestavino 'okrogel' ter se lahko začel prenašati na ostale predmete krožne oblike, npr. 'okrogli držaj palice' ,'kepa', 'gomolj' itd. Tako domnevo podpira tudi slovin. sam. *šȍšmeń -eńa* in njegove različice *šixmeń -eńa* (tvorjeno je s pripono *-men* kot stara n-osnova) s temeljnim pomenom 'majhno število/količina nečesa',[32] tvorjen iz glagolskega korena *šiš-/šix-* kot prvotni nomen actionis, ki je prešel v nomen acti.[33] Zdi se mogoče, da je ta koren bil onomatopejski, in da se je gibal v okviru pomenov 'rezati', 'trgati'. Pomen 'malo (nečesa); majhen' bi se lahko razvil podobno kot v splošnoslovanskem *drobǒnъ*,[34] tj. kot 'nekaj odrezanega/odtrganega ipd.' Prav prek tega (izhodiščnega) pomena

[25] Beseda *šiš* in ta njen pomen je prvič izpričana v dnevniku Masleviča iz leta 1611—12 (cit. po Vasmerjevem ESRJ).

[26] Gl. op. 3 in 4; Vasmer ob besedi *šiš* II dodaja, da je etimologija težavna, vendar pa na koncu gesla opozarja na splošnoslov. *šiška*.

[27] W. Havers, Neuere Literatur zum Sprachtabu, 1946, 113—114. Pomembno je, da sta bila oba pojma pri Slovanih tabuirana, prav tako pa tudi 'netopir'.

[28] Za etimologijo pslov. *šišъka* gl. P. Skok, ERSHJ, 396 z literaturo, in M. Vasmer, ESRJ, 445.

[29] V slovanskih jezikih pomeni sam. *šiška* lahko tudi izrastke na hrastovem listju. Dluž. besedje je vzeto iz Mukovega slovarja.

[30] Gl. op. 22.

[31] Podobno razvojno pot kažejo tudi druga poimenovanja za 'figo'; tako je sln./polj. /r./ukr. *figa* bilo sprejeto prek stvn. *fīga* 'smokev; figa/znamenje' iz provansalskega *figa*, to pa iz lat. *ficus*; isto realijo imenujejo v r. tudi *dúlja* 'vrsta hruške; figa' (poleg *kukyš*), sh. *šipak* 'granatno jabolko; figa', mak. *šipki* 'isto'. Izhodišče so zmeraj kakšni drobnejši sadeži.

[32] F. Lorentz, Pomoranisches Wörterbuch II, 1908, 456.

[33] Gl. Słownik prasłowiański I, 1974, 126.

[34] F. Bezlaj, ESSJ I, 1976, 115—6, izhaja iz pomena **dhrebh-* 'sekati'.

lahko razumemo doslej etimološko nejasni r. sam. *šix-iŕ* 'človek majhne rasti' (s suf. *-yŕ*!),[35] ki pomensko popolnoma ustreza r. *korotyš* (k ide. **sker-* 'rezati').[36]

Najbolj jasno je tak pomen korena **sī(k)s-* ohranjen v sh. *šišati* 'striči' in sh./sln./slš. **šiškati* 'isto', blg. *šiškam* 'bodem' in preneseno 'dražim'.[37]

Iz tega kor. **sī(k)s-* bi morda lahko izpeljavali tudi glag. s pomenom 'obirati se, obotavljati se', npr. r. *šišáť*, *šiškať*, *šišíť*, *šišljáť*, dluž. *šyšliś se* (Muka je ta glag. štel za izposojenko iz nemščine, kar ne bo držalo; Machek jo pravilno povezuje s č. besedo), č. *šišmat*.[38] To domnevo utemeljujem z nekaterimi drugimi koreni, ki takšne razvoje poznajo, npr. r. *kopáť'sa* 'obotavljati se' (iz ide. kor. **(s)kĕp-* 'z ostrim orodjem rezati, klati'),[39] sh./sln. *pípati* 'puliti, skubsti' in č. *piplati se* 'obirati se, brskati po čem', slš. nareč. *piplati se* tudi 'počasi kaj delati'.

Morda se je iz pomenov, ki smo ju domnevali za kor. **sī(k)s-*, lahko razvil tudi pomen 'klatež, potepuh' (gl. zg.), kot ga poznamo iz angl. *to tear about* 'klatiti se' ob *to tear* 'trgati',[40] čeprav se v slovanskih jezikih ta pomen najpogosteje izraža s koreni, ki pomenijo 'vleči', 'hoditi', 'tepsti/udarjati' ipd.

V tej luči se zdi verjetno, da imamo opraviti z zelo starim onomatopejskim korenom **sī(k)s-*, ki je tudi v baltskih jezikih (posredno) znan v temeljnih pomenih 'rezati', 'trgati/puliti'. Iz njega bi se lahko razvila tudi let.-lit. beseda za 'usnje', tj. **sīks-na*; najlepša vzporednica, ki kaže, da se iz temeljnega 'rezati' res lahko razvijejo pomeni 'koža, usnje ipd., je ide. kor. **(s)ker-*, prim. sti. *cárman-*, lat. *corium*, slov. *korá/*skor-ja* itd.[41] Morda je ostanek tega korena, seveda v nekoliko drugačnem pomenu, ohranjen v let. medmetu *siks* 'za poganjanje žrebet'[42] in sh. *šīš/iš* 'za poganjanje živali'.[43]

ZUSAMMENFASSUNG

Die slovenische und serbokroatische Bezeichnung šišmiš für 'Fledermaus' ist verbunden mit dem lit. *šikšnỹs*, *šikšnãsparnis*, *šikšnosparnis* und lett. *sikspārnis*, alles mit derselben Bedeutung. Die Untersuchung der Bedeutungen einiger etymologisch unklarer Wörter in den slavischen Sprachen, die *šiš-* oder *šix-* als Wurzel enthalten, z. B. urslav. *šišьka*, das urslav. Dialekt-Verb *šišati/šiškati*, das russ. Substantiv *šixiŕ* 'Mensch von kleiner Statur' usw., ergibt eine hierarchische Aufgliederung, auf deren Grundlage es möglich ist, schon eine baltoslav. onomatopoetische Wurzel **sī(k)s-*, zu erschliessen, die 'schneiden, reissen' bedeuten müsste.

[35] Vasmer, 444.
[36] Pokorny, 942.
[37] G. Weigand, Bulgarisch-deutsches Wörterbuch, 1943, str. 422 (izd. A. Dorič).
[38] Gl. op. 22, 636, op. 19 pod *šyšliś se*; V. Machek, SEJČ, 196.
[39] Pokorny, 930 d.
[40] R. Škerlj, Angleško-slovenski slovar, 1965, 681.
[41] Pokorny, 938; C. D. Buck, A dictionary of selected synonyms in the principal Indo-european languages, 1949, 200—1.
[42] Gl. op. 9 pod *siks*.
[43] Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika VI, 1976, 964.

UDK 808.63—2 »18«
Jože Toporišič
Filozofska fakulteta v Ljubljani

TEORIJA IN PRAKSA SLOVENSKEGA KNJIŽNEGA JEZIKA V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA

Druga polovica 19. stol. je slovenska narodna doba. Slovenski jezik postane osnova za izražanje enotne politične volje slovenskega naroda (Združena Slovenija). Slovenski knjižni jezik kot narodnozdruževalna in -potrjevalna prvina hoče zasesti vsa funkcijsko področja: šolo in cerkev, politiko, stroko in znanost, publicistiko, upravo, celo vojsko, v leposlovju pa se uveljaviti tudi v drami in posvetnem pripovedništvu, pa še v praktičnem sporazumevanju izobraženih. — To se ni zgodilo brez sorazmerno velikih težav, ki so jih slovenskemu knjižnemu jeziku prinesli: t. i. novooblikarska reforma 50-ih let, starinjenje na podlagi stare cerkvene slovanščine, pretirana degermanizacija, približevanje slovenščine »slovanščini« oz. srbohrvaščini, protistrukturna licentia poetica ipd., za kar so se zavzemali slov. »romantiki«, medtem ko so »realisti« vseh področij to zamejevali v obliko, ki jo ima knjižni jezik s svojo funkcionalnostjo vred še danes.

In the second half of the 19th c., the Slovene language becomes the basis for expressing a unified political will of the Slovene nation (United Slovenia). Literary Slovene as an element unifying and affirming the nation seeks to enter all functional areas: it moves into school, church, politics, trades, sciences, journals, administration, even the army, into all literary genres, drama and fiction included, as well as into the everyday communication among the intelligentsia. — This did not happen without considerable troubles brought upon the Slovene literary language by the so called "new forms" of the language reform in the fifties, by the archaization based on Old Church Slavonic, by excessive degermanization, by approximating Slovene to "Slavic" or Serbo-Croatian, by counter-structural utilization of poetic license, and similar tendencies favored by the Slovene "romantics", while the "realists" from all walks of life moderated these tendencies into a form which literary Slovene, with its full functionality, still has today.

0 *Pričujoči sestavek je sicer nastal za zasedanje komisije za slovanske knjižne jezike pri mednarodnem slavističnem komiteju (Berlin, nov. 1983) in bo objavljen v nemščini, posvečam pa ga Antonu Slodnjaku, katerega dovolj samosvoj učenec sem bil, ko sem študiral na univerzi v Ljubljani. Profesor Slodnjak je med ljubljanske slaviste prinesel iz Zagreba, kjer je bil profesor slovenskega jezika in književnosti, navdušenje za slovensko slovstvo. Med drugim je spodbudil tudi pisca teh vrstic, da je nastopil kot referent v njegovem seminarju, in sicer o Levstikovem Popotovanju od Litije do Čateža. Trikrat po dve uri je trajal ta seminar — zaradi mojega in profesorjevega temperamenta.*

Profesorju se je zdelo, da Levstika v svojem referatu nekako spravljam z visokega piedestala, na katerega so ga bili postavili dediči mladoslovencev, začenši vsaj že z Ivanom Prijateljem. Jaz sem v Levstiku videl (glede Popotovanja) ne toliko genialnega odkrivatelja novih obzorij kolikor treznejšega odzivalca na stvari, ki so bile tedaj tako rekoč v zraku (končno je bil Levstik takrat še zelo mlad). Profesorja sem med drugim prizadel tudi z odkritjem (v Novicah), da se Levstik v Popotovanju (in deloma v Martinu Krpanu) pravzaprav le odziva na Janežičeve zamisli slovenskega slovstva ob snovanju Slovenskega glasnika, v veliki meri sicer nasprotnostno, pa vendar. Tudi sem profesorja razburjal z mnenjem, da pomen Popotovanja za našo literaturo nikakor ni tolikšen, kakor ga je (po Prijatelju) videl tudi on sam. Videl sem

namreč že takrat drugačno Jenkovo pot, pa pozneje v tem in onem drugačno Erjavca, Zarnika, pa Stritarja (ki ga še danes premalo cenimo), ipd. Tudi nisem bil mnenja, da je Levstik imel prav, ko je v Popotovanju tako malodušno videl možnosti za slovenski roman in dramo.

Nič od tega ni takrat hotelo profesorju ugajati, pač pa je pozneje v Levstikovih zbranih delih njegov komentar teh problemov precej v smislu mojih tedanjih referatskih pogledov. Tako sva se s profesorjem razšla, pa spet hitro našla. Ni v sebi zatrl misli na upornika, ampak je že čez dve leti odločilno posegel v njegovo strokovno in pozneje znanstveno delovanje. — Po njegovem posredovanju pri prof. Franu Petretu, svojem nasledniku na zagrebški univerzi, sem po enoletnem učiteljevanju na novomeški gimnaziji postal lektor slovenskega jezika na zagrebški univerzi. Profesor mi je sam sporočil, da ga je k priporočilu prof. Petretu nagnil spomin na mojo samostojnost v seminarskem nastopanju, hkrati mi je prigovarjal, naj sprejmem lektorsko mesto, čeprav sem se tedaj — kot je dobro vedel — bolj zanimal za slovstvene stvari kot za jezik. Ubogal sem ga.

Leta 1958 je na mojo pobudo sistemiziral na ljubljanski univerzi asistentsko mesto za slovenski knjižni jezik, a ga po njegovem katastrofalnem odhodu s fakultete njegova naslednica v predstojništvu ljubljanske slavistike (pri njej sem po sporu s profesorjem delal diplomsko delo), na podlagi sklepa zbora tega oddelka, ni razpisala. Tako sem v Zagrebu ostal še šest let, čeprav sem med tem zadnji dve leti že predaval slovenski knjižni jezik tudi v Ljubljani (honorarno). — Pokojni profesor, ki svoje ogromne energije ni mogel iztrošiti (ali ubiti) v nedružbenosti pokojninskega staleža, si je pedagoško delovanje omogočil v zdomstvu na nemški univerzi, in ob svojem odhodu z nje mislil tudi name kot na svojega naslednika, a spet sem vztrajal doma, čeprav sem bil — razpet med Ljubljano in Zagrebom — po besedah Antona Ocvirka, prvega mojega profesorja v literarnih stvareh, tudi stilističnih, deseti brat: doma povsod, doma nikjer (med tem sem bil eno leto tudi humboldtovec v Hamburgu). Končno so se me usmilili in mi dali nepedagoško službo na ljubljanski filozofski fakulteti, potem ko sem bil pred tem odklonjen na Pedagoški akademiji v Ljubljani in na FSPN (od tam nisem nikoli dobil odgovora na svojo prošnjo za razpisano mesto).

Na vse te stvari v zvezi s profesorjem sem bil že skoraj pozabil. Ko pa je on odšel od nas, so prišle za mano. Neko oddolžitev vidim v tem, da njegovo pisanje o zadevah slovenskega jezika v drugi polovici 19. stol. podajam podčrtno k svojemu berlinskemu referatu: tako ta doba po svoje zaživi iz profesorjevega gledanja nanjo, k čemur ga je zlasti vodilo njegovo velikansko požrtvovalno delo za Levstika, zaradi katerega dela sva se bila svoj čas sporekla, ker sva ga vsak na svoj način intenzivno doživljala, morda tudi kot predslutnjo svojih usod. Vsakega od naju je na svoj način prevzel s svojim velikim hotenjem v izredno težkih razmerah zanj in za njegovo domovino, v času, ki je nekako zelo podoben našemu, ko se bliža stoletnica njegove smrti: takrat si je slovenski jezik v boju pridobival življenjske pravice na vseh funkcijskih področjih, danes se bojujemo za to, da bi jih obdržal.

1 V drugi polovici 19. stoletja vse slovensko življenje obvladuje ideja naroda. Do konca se izoblikuje zavest, da so prebivalci slovanskega jezika vzhodno od Hrvaške in severno od južne meje Kranjske s podaljškom od Jel-

šan na zahod do reke Dragonje poseben narod, ne glede na to, ali živijo v tej ali oni deželi, npr. Štajerski, Koroški, Kranjski, ali pokrajini, npr. Prekmurju, Istri, na Primorskem ali v Benečiji. Peter Kozler je na znanem svojem zemljevidu (1852) jasno, od kraja do kraja, zamejil Slovence nasproti Hrvatom (z nekimi nedomišljenostmi v Beli krajini in vzhodno od Kostanjevice na Dolenjskem na kranjski strani), pa nasproti Madžarom v Prekmurju, Nemcem na Štajerskem in Koroškem ter nasproti romanskemu življu na Zahodu v okviru Beneškega. To so bile meje t. i. Zedinjene Slovenije, ki naj bi na podlagi vsem skupnega samosvojega jezika[1] postala po možnosti tudi ena politična in upravna enota, kar se ni nikdar zgodilo, bilo pa je zmeraj slovenski bojni cilj, nazadnje med narodnoosvobodilno vojno 1941 do 1945 — ko je bil nekako tudi uresničen v vsesplošnem in vsepokrajinskem boju za osvoboditev —, uresničila pa se je zedinjena Slovenija skoraj popolnoma v knjižnojezikovnem in kulturnem hotenju (t. i. enotni slovenski kulturni prostor, kot se glasi sedanje geslo).

[1] /*Slodnjak na splošno o drugi polovici 19. stol. glede na jezik:*/ »Zgodovinsko utemeljitev in vsa narečja upoštevajoči knjižni jezik, ki ga je *Jernej Kopitar* (1780 do 1844) opisal in teoretično zajel 1809 v svoji slovnici, Prešeren pa klasično uresničil v svojih klasičnih pesnitvah, je ostal kljub različnim drugačnim mnenjem in ostrim napadom mirujoči pol ne le pri velikopoteznem poskusu načelnega in organskega približanja slovenskega knjižnega jezika hrvaškemu, kar so povzročili politični dogodki revolucijskega leta, ampak tudi v letih, ki so sledila. Omenjeni poskus je vodil le k tesnejši konsolidaciji znotraj slovenščine, ko so bile v dotlejšnji osrednji, iz združitve obeh glavnih kranjskih narečij, dolenjskega in gorenjskega, nastali knjižni jezik, prevzete določene oblikoslovne in fonetične značilnosti štajerskih in koroških narečij, in sicer take, ki so bile blizu hrvaškemu in drugim slovanskim jezikom. Tako naj bi se potrjevala ideja združitve vseh rodov in skupin v okviru slovenskega jezikovnega območja kakor tudi volja k približevanju Hrvatom in drugim Slovanom.

Toda izraziteje kot slovnične in pravopisne novote je nadaljnji razvoj slovenskega jezika določala, čeprav zakasnela, rast pripovedne leposlovne proze, začenši s koncem 50. let. V skladu z obema svojima merodajnima smerema, od katerih prvo lahko označimo na kratko kot realistično domačijsko leposlovje, drugo pa kot poskus, da bi udomačili pripovedne oblike od Rousseauja do Auerbacha in Stifterja, so v prvem primeru pripovedniki bolj ali manj zvesto ohranjali ljudske jezikovne in skladenjske prvine in jih prilagodili le slovničnim in pravopisnim pravilom, medtem ko so drugi, izhajajoč od istega gradiva, poizkušali pisati neko idealno vrsto jezika izobražencev.

V obeh smereh so se odkrivale določene nevarnosti. Kritični vodja prve smeri, *France Levstik* (1831—1887), jo je gnal, sledeč močnemu gonu po ljudski in slovarski pristnosti, v nerešno jezikovno iskanje in eksperimentiranje, ki je bilo njegovemu in njegovih učencev ustvarjanju malo koristno. Hotel je iztrebiti vse, že zdavnaj z domačim jezikovnim blagom stopljene frazeološke, skladenjske in besedne prevzete prvine in vzpostaviti narodno in slovnično idealno obliko knjižnega jezika. Pod prevelikim vplivom napačnega Kopitarjevega in Miklošičevega mnenja, da bi bila starocerkvenoslovanščina mati slovenščine, je hotel preoblikovati moderni knjižni jezik po zgledu onega sorodnega arhaičnega pismenega jezika. Tako ni delal le proti svojemu oblikovalskemu hotenju in spravil samega sebe z večnim tuhtanjem jezikovne pristnosti ob sadove svojega velikega pripovednega talenta, ampak je zaradi svoje priznane kritiške avtoritete povzročil neblagodejne jezikovne zmede v obeh slovstvenih taborih. Vsilil je skoraj vsem pisateljem med leti 1863 in 1895 množico starocerkvenoslovanskih izrazov in samo etimološko upravičenih oblik. Značilno je, da se je nekdanji Levstikov učenec, pozneje najmočnejši nasprotnik njegovega slovstvenega programa in vodja smeri, ki se je tesneje naslanjala na evropsko slovstvo, *Josip Stritar* (1836—1923), najmočneje upiral temu starinjenju v jeziku. Medtem ko je veliko drugih zastopnikov obeh smeri vlačilo v knjižni jezik poleg postarinjenih še moderne slovanske besede iz časopisja, da bi dosegli — kot so menili — privzdignjen izobraženski stil, je Stritar ostajal v mejah prešernovskega in sploh konvencionalnega knjižnega jezika in ga dosledno razvijal naprej le stilistično in vsebinsko.

1.1 Po revolucionarnem 1848. letu se je z odločnimi koraki izoblikoval t. i. vsesplošni knjižni jezik. To se je zgodilo tako, da so se v dotlejšnji osrednji pokrajinski (kranjski) knjižni jezik (temelječi na gorenjsko-dolenjsko-notranjski narečni podstavi, kakor se je zlasti nevtralizirala na stičišču teh treh narečnih ploskev, namreč v Ljubljani) sprejele nekatere značilnosti predvsem nekranjskih narečij, t. i. nove oblike, ki so bile glasovno bližje tako stari cerkveni slovanščini (in še kateremu slovanskih jezikov) kakor tudi konservativnejšim nesrediščnim narečjem, kot rečeno zlasti štajerskim. Te oblike so (*z/proti*) *bratom* nam. *bratam, lepši -a -e* nam. *lepši -i -i, lepega -emu -em* nam. *-iga, imu, -im, lepa mesta* nam. *lepe mesta, klešče* nam. *kleše,* veznik *da* nam. *de,* pozneje še pisava *smrt* nam. *smert,* poleg mnogega drugega, a manj sistemskega, kakor je podrobno prikazal A. Breznik (1913—1915).

1.1.1 To prizadevanje po oblikoslovni oz. morfonološki vseslovenskosti (udeleževal se ga je tudi Levstik)[2] je imelo svoje posledice tudi na drugih ravninah strukture slovenskega knjižnega jezika.

Prelom v presoji jezikovne pristnosti in lepote pa je prinesel šele rod slovenske moderne; ta je zavestno izhajal od jezika Prešerna in drugih pesnikov, ki jezika niso starinili, bili pa so ob Levstiku tudi največji talenti svojega časa. V svojem prizadevanju po ponotranjenju in poglobitvi slovstvenega ustvarjanja ni stremel po nobeni narodnopolitični jezikovni pristnosti, ampak je iskal le živ, resničnosti neodtujen, slovenski, topel jezik. In ta rod je dosegel podoben pesniški uspeh kot svoj čas Prešeren: da bi svoje osebno življenje in najbolj žgoča vprašanja svojega časa, najsi bo v liriki, epiki ali dramatiki, lahko izrazil na neopazen način, je temu rodu povsem zadoščal enostavni domači jezik. Sprejel je le nekaj nevsiljivih novih odtenkov iz narečij, sicer pa črpal iz najboljših slovstvenih del in iz živega govora domače meščanske družbe, ki se je bila med tem vendarle razvila.« (Slavischer Grundriss, 1958, 23—24, prevod J. T.)

[2] »Zoper zagovornike starih oblik, to je tistih značilnosti kranjske književne slovenščine, ki so jih po navodilih Matija Majarja Ziljskega po l. 1849 začeli opuščati mladi pisatelji in so jih nadomeščali z ustreznimi oblikami koroških in štajerskih govorov. /.../ /Stare oblike/ so ohranili v tako imenovani Wolfovi bibliji (1856—63) in jih uporabljali tudi v Zgodnji Danici, Šolskem Prijatelju in Učiteljskem Tovarišu. Najdoslednejši branilci teh oblik so bili Andrej Zamejic, Andrej Čebašek in Luka Jeran. Kljub temu so v začetku šestdesetih let nove oblike splošno zmagale in stare so uporabljali samo še najdoslednejši reakcionarji in samokranjci. L. jih je 1864 hotel napasti s satiričnim sonetom.« (LZD 2, 309.) — »Zatoženi samoglasnik je pravopisna, literarna in splošno kulturna satira. V nji se je groteskno upodobilo Levstikovo rastoče nezadovoljstvo zaradi naraščanja konservativnih in nazadnjaških sil v literarnem in političnem življenju ter zaradi popustljivosti in omahljivosti nekaterih mlajših liberalnih izobražencev. V Levstiku so tedaj še vedno živeli bridki spomini na to, da je slovenska javnost pustila Vilharja in njega ob nesreči z Naprejem brez pomoči. Njegova začasna taktična zveza z Bleiweisom in Costo ni bila trdna, četudi sta se kazala voditelja staroslovencev prijazna nekaterim njegovim zahtevam. /.../ Medtem ko je Bleiweis že 1853 prevzel nekatere nove oblike v Novice in je pisal tudi od prve številke 1862 r brez e, je Jeran v Danici še 1863 vztrajal pri starih oblikah. Levstik se je 1862 odločil za novo pisavo, kakor dokazuje njegova korespondenca, a je pisal v slovnici (Die slovenische Sprachlehre) 1866 sam spet e pred r, ker si čisti r 'doslej ni mogel pridobiti splošne, zaslužene rabe'. Pisavi samoglasniškega r pa se je posebno odločno upiral Marn in se ni hotel ukloniti niti Miklošičevim niti drugim razlogom. Tudi skrivna družba je vneto pisala e pred r in je to pisavo s starimi oblikami vred zanesla v novi prevod biblije. Janežič je bil neodločen, kar je Levstika 1864 posebno žalilo. /.../ Vsebina satire je takšna, da je Bleiweis utegnil biti z njo zadovoljen samo pri površnem poslušanju ali branju. Res je napadal z njo avtor predvsem nasprotnike pisave zlogotvornega r, ki jo je urednik Novic uvedel v svoj časnik in odločno branil zoper močne in vplivne nasprotnike. Toda ali ni Bleiweis doživljal, medtem

Zaton enotne glasovne podobe, temelječe v resničnosti kraja in časa, kot se je bila izoblikovala v okviru kranjskega knjižnega jezika v Kopitarjevi ali Metelkovi slovnici (osemmestni vokalizem z gorenjsko razvrstitvijo samoglasniške kvalitete pri ozkih in širokih *e* in *o*, pri Metelku že tudi z nastavki za dvojne ozke *e* in *o*). »Zasluga« za zaton stare pravorečne norme ali vsaj predpisa gre v veliki meri na Čopov račun (slovenska abecedna vojna v 30-ih letih 19. stol. (Čop 1833, Toporišič 1980)).[3] Enotnost se je izgubila zaradi upoštevanja vokalnih refleksov različnih narečnih področij, zlasti npr. koroških nasproti kranjskim (vodilno tedanjo slovnico, t. i. Janežičevo (1854, 1863 druga, predelana izdaja, je po Janežičevi smrti izdajal Štajerec Sket); prim. tudi Levstikovo slovnico iz 60-ih let (1866), ki pa v glasoslovju še precej temelji na Metelkovi (1825). Že tedaj je bila tudi precejšnja razlika med teorijo (Škrabec 1870) in prakso, zlasti glede slovenskega knjižnega izgovora, ki se praktično ni mogel uresničevati v dvojni naravi ozkih *e* in *o* niti pri govorečih z dolenjsko narečno podlago.

Neka »vseslovenskost« se je pokazala tudi v besedju s tem, da načeloma vsa narečja lahko »prispevajo« k slovenskemu knjižnojezikovnemu zakladu. Ilustrativna posledica takega pojmovanja so npr. slovenski knjižni vezniki v Janežič-Sketovi slovnici, npr. njeni deseti izdaji (1900), v kateri ima vezalni veznik *in* še varianti *i* in *ino*, členek *tudi* še *i*, veznik *niti* — *niti* pa še *ni* — *ni* in *ne* — *ne* (v nekaterih izdajah tudi *neti* — *neti*).

Še huje je bilo z naglaševanjem, saj so se z narečji dale potrditi vse mogoče naglasne oblike (toliko pomembnejše je torej Škrabčevo poudarjanje osrednjosti (1870)). Verjetno je podobno tudi v skladnji (a to ni podrobno raziskano), kjer imamo npr. pri besednem redu očitne razlike v zaporedju naslonk v naslonskem nizu (prim. sicer veliko nemčevanja na podlagi vpliva nem. jezika).

---

ko je Zatoženi samoglasnik izhajal v Novicah, nekaj podobnega kakor 1858, ko so Novice prinašale Levstikove Napake? /.../ se je zbal tudi za slogo v čitalnici, zlasti ker je bil Costa mnenja, 'da satira v čitalnico ne sme'. Poleg tega je čutil, da sega Levstikova satira preko 'skrivne družbe' in da biča vsaktere, torej tudi njegove samovoljne, nedemokratične naklepe.« (LZD 5, 390 in 391.)

[3] »Celo posamezni germanizmi v Prešernovih pesmih, se zdi, so potrjevali /Levstikov/ sum, da bi bila v abecedni vojni zmagala boljša stran. /.../ Levstik ni bil na gimnaziji zaman osem let Metelkov učenec. Zato ni bil le v vprašanjih knjižnega jezika, ampak tudi v poetiki včasih bližji Kopitarju kot Čopu in Prešernu.« (Slav. Grundriss, 1958, 166.) — »Avtorjeva poglavitna pažnja je še vedno pri jezikovni plati. Zato je včasih kriviočen in zadirčen tudi s Prešernom kot Gorenjcem. Večkrat potegne s Kopitarjem in Metelkom zoper njega. Marsikateri njegov udar ni utemeljen. Včasih pesnika niti ne razume. Kljub temu je v osnutku več bistrih estetskokritičnih in literarnozgodovinskih opažanj in spoznanj.« */Ob Levstikovem Nekoliko težjih reči v Prešernu,* LZD 6, 405./ — */Levstik tu imenuje abecedno vojno tudi »žalostno«:/* »V teh in nadaljnjih besedah se Levstik razodeva še kot pristaš Metelkove črkopisne reforme, četudi gleda kritično na nekatere njene 'pomanjkljivosti'. Zlasti je zanimivo, kako povzdiguje Kopitarja nad Čopa. Pozneje je sodil pravilneje, četudi ni nikdar popolnoma zatajil nekdanjih simpatij za metelčico.« (N. m., 408). — »Metelko /.../ je v šoli s podobnimi besedami prerokoval »vstajenje« svoje abecede. Ker je bil Levstik prepričan, da je bila metelčica pravilnejša kakor gajica /.../, je tudi sam v tem času upal v ponovno zmago Metelkovega črkopisa.« (LZD 6, 411.) — */Simpatija za Kopitarja pri mladoslovencih:/* »Nekega poletnega dné leta 1878 smo se peljali Levstik, dr. Zarnik z gospo, Jurčič, dr. H.[inko] Dolenec z gospo in otroki in jaz /tj. Levec/ v Repnje, da bi si ogledali Kopitarjev rojstni dom ter določili, kam naj bi se 'velikemu gromovniku' ob stoletnici njegovega rojstva vzidala spominska plošča.« (LZD 2, 343.)

1.2 Naslednje gibalo knjižnega razvoja je bila ideja o knjižnojezikovni samobitnosti slovenskega knjižnega jezika.

1.2.1 Tu imamo na eni strani prizadevanje, da se ta samobitnost poudari nasproti nemščini[4] kot vzorčnem jeziku (za funkcijsko zvrstnost sploh, še zlasti pa za strokovna področja, morda še posebej za uradovalno, vendar tudi za praktično sporazumevanje in za umetnostno sporočanje, ki v veliki meri jemlje besedje iz praktičnega sporočanja). Ta odnos nasproti nemščini je podedovan že iz prve polovice 19. stoletja.[5]

V našem obdobju slovenski knjižni jezik degermanizira zlasti F. Levstik.[6] Medtem ko so prejšnji raznemčevalci preganjali predvsem očitne besedne ger-

---

[4] »Kako naj odkrije preprosti bralec svoj obraz v novi slovenski knjigi, če mu je zaradi potujčenega in izumetničenega jezika sploh neumljiva! In ali je sploh mogoče obraziti pristno domače življenje z nedomačo besedo!« (Zgodovina slov. slov., II, 1959, 256.) — »/N/emški pesnik /A. Grün/ (1806—1876), nekdanji Prešernov gojenec, je bil od 1861 do 1867 član kranjskega deželnega zbora. V debati o objavljanju slovenskih sejnih zapisnikov je branil 'pravičnost in objektivnost', češ da bodo ti zapisniki postali sami po sebi slovenski, kadar bodo vsi poslanci govorili po slovensko. Prevodi nemških govorov pa bi bili neobjektivni, a tudi ljudstvu ne bi nič koristili, ker je sedanja slovenščina umetni jezik, ki ga je treba ljudstvu prevajati. Kranjci umejo nemški jezik, a če ne bi razumeli nemških razprav, jim tudi noben prevod ne pomore, ker bi to pomenilo, da ne poznajo pojmovnega jezika.« (LZD 8, 350.) — »Slovenec se je čudil, da je Levstik napisal slovensko slovnico v nemškem jeziku. /.../ Najhujši udarec je namenil Levstiku in njegovi knjigi gimnazijski profesor Josip Marn (1832—1893) /Jezičnik 4/1866/, češ da s svojim delom 'podaja nemškutarjem cepce in krepelce, da mlatijo in udrihajo z njimi po Slovencih'.« (LZD 10, 503.) — »Odkar se je Levstik tako odločno upiral, da bi se prej osnoval slovenski politični časnik v nemškem kakor v slovenskem jeziku, sta Bleiweis in Costa prežala z grozečimi očmi nad njegovim početjem.« (N. m., 453.)

[5] »Ob Kopitarjevih razpravah, v spominih na Metelkove šolske razlage in na Vukove besede in spise je Levstik začel pisati iz globine svojega jezikovnega čuta in znanja kritiko tedanje knjižne slovenščine. Kakor omenjeni njegovi učitelji je videl tudi on edino jezikovno šolo v poslušanju nepopačenega ljudskega govora.« (Zgodovina slov. slov., 1959, 257.) — »Pohlin (1735—1801), Kopitarju in po njem tudi Levstiku najhujši jezikovni razkolnik in nevednež.« (LZD 6, 370.) — »/... Levstik: *da samo Vukova pot je prava*«:/ »T. j. sprejem čistega ljudskega jezika v umetno književnost.« /Levstik: »*Zagrebčani pa nemčujejo, da jih zavoljo tega jako graja sam njihov pisatelj Kurelac*«:/ »Fran Kurelac (1811—1874), hrvaški jezikoslovec, Vukov učenec /.../. Levstik je v tem delu odvisen od nekega spisa Kurelca, pri katerem pa je tudi sicer našel marsikatero pobudo.« (LZD 6, 443.) — »Kolikor bolj so naraščali po 1850 valovi tujega jezika in ostudne »kranjske šprahe« v Ljubljani, toliko svetleje je plamtelo v /Levstiku/ prepričanje, da je v kmečki govorici njegovega rojstnega kraja in v duhovni zavesti njegovih rojakov ena najvažnejših komponent slovenskega miselnega in socialnega razvoja.« (LZD 1, 407.)

[6] »Zato je osnovna misel Napak, naj se slovenski pisatelji naučijo 'jezika iz — ljudstva'. Levstik graja in z mnogimi zgledi popravlja nepravilno stavo glagolov, prepogosto uporabo nedoločnika namesto odvisnega stavka, rabo genitiva, kjer bi moral stati svojilni pridevnik, krivo razumevanje nekaterih besed in zlasti napačno sestavljanje besed. Njegovo filološko znanje preseneča in priča, da je že dlje in intenzivno premišljal o popravi knjižnega jezika.« (Zgodovina slov., slov., 1959, 257—258.) — »Jezikovna praksa urednika novega časopisa /tj. A. Janežiča/, kakor jo je spoznaval iz Slovenske kolede, ga je pa silila, da je začel razpravljati o napakah njegovega in tedaj — razen redkih izjem — splošnega knjižnega jezika in sloga. Tudi ta se je razvijal v nepravi smeri. Zapustil je že davno svoje naravno zarodišče, pristno kmečko govorico, in se je gibal v nekakšnem brezzračnem prostoru med namišljeno slovniško pravilnostjo in tujo, nemško sintaktično strukturo. Med Janežičevimi krivimi estetskimi nasveti in jezikovno odtujenostjo sestavkov v Slovenski koledi je bila torej očitna zveza. Ako je pa Levstik odkrival take zablode na pozitivni strani našega knjižnega življenja, koliko bolj nezadovoljen je moral biti s tem, kar se je godilo

manizme, ki so slovensko govorečemu jemali ugled tudi pred preprostim uporabnikom nemškega jezika, je šlo Levstiku za to, da bi pregnal nemštvo tudi iz besedotvorja, tj. da besed ne bi delali (in rabili so veliko novih spričo novih možnosti za uporabo slovenskega knjižnega jezika) po nemških tvorbenih vzorcih, ampak tudi, da bi po teh vzorcih že napravljene zavrgli; podobno se je bojeval tudi proti stavi besed po nemškem vzorcu (zlasti glagola na koncu), pa proti preširoki uporabi nedoločnika ipd. (1858). Knjižna slovenščina naj bi se rešila iz oklepa nemškega videnja in poimenovanja stvarnosti. Celo vzporednostno gledanje na stvari in iz tega izhajajoča vzporednost poimenovanja v nemščini in slovenščini je bila Levstiku nezaželena (idealno mu je slovensko besedotvorno samobitnost nasproti nemščini potrjevalo razmerje med *Spinnrad* in *kolovrat* in odločno je bil zlasti proti zloženkam iz dveh samostalnikov. Zastavil si je nemogočo nalogo, saj se je bila slovenščina, še posebno knjižna, razvijala v veliki meri prav iz kalkiranja nemških vzorcev. — V bistvu z enako ihto je preganjal tudi prvine iz drugih živih neslovanskih jezikov, konkretno iz italijanščine, kakor lahko sodimo po primeru besed *peljati* ali *fant*, proti katerima se je tudi bojeval (sled tega boja je še sedaj v strokovnem jeziku npr. beseda *izvedenka* nam. *izpeljanka*, npr. pri B. Bezlaju (1967)). Slovenski jezik za vse, kar je bilo treba izraziti v polno razviti družbi 19. stol., ni mogel črpati le iz svojega. Kljub obširnemu besedotvorju v Metelkovi slovnici so se tedaj premalo zavedali možnosti, da bi sami tvorili besede iz tistega, kar smo imeli že dotlej, posebej slabo pa je bila v zavesti možnost, da bi enostavno razširjali pomene dotlejšnjih besed na nova funkcijska področja (lep primer v to smer je Levstikovo razmišljanje o besedi *kolnica* za pomen 'remiza').

Bežeč od nemškega jezika, so se zatekali k slovanskim. To so pisci počenjali deloma že prej, npr. v zadnji četrtini 18. in prvi polovici 19. stol., a zdaj se je to dogajalo v neprimerno večji meri. Sposojanje iz slovanskih jezikov je glede besedja v umetnostnem in publicističnem sporočanju pregledal in ocenil A. Breznik (1909, 1930, 1933, 1934—1936, vse tudi v 1982). — Jezika strokovnih

---

v ljubljanski sredini, pri novičarjih in drugih.« (LZD 6, 268; 369.) — »/Napake/ je l. 1858 /Levstik/ napisal iz globokega poznavanja kmečkega govora v Laščah in okolici in v duhu misli Vuka Stefanovića Karadžića je polagoma, a korenito spreminjal svoje gledanje na knjižni jezik. Nauk Franca Miklošiča, da je stara cerkvena slovanščina neposredna prednica današnje slovenščine, in prepričanje, da je nujno slovensko govorico v knjigi in vsakdanji rabi očistiti izposojenk iz sosednjih germanskih in romanskih jezikov kakor tudi iz madžarščine, sta nekako od 1860 usodno delovali na njegovo jezikovno teorijo in prakso. Kakor se je na eni strani upravičeno gnal za čimbolj pristno obliko knjižnega jezika, tako je na drugi plati pričel z nepotrebnimi pravopisnimi in slovničnimi reformami ter je begal somišljenike in nasprotnike. Ko se je l. 1866 posvetil izdelavi slovensko-nemškega slovarja, si je zastavil preoddaljen cilj, iz slovenščine je hotel iztrebiti vse besede, fraze in oblike, ki so se mu zdele tuje. /.../ V jezikoslovju se je okrog 1880, ko si je nekoliko opomogel od nesreče pri slovarju in pri šaljivem listu Pavlihi, odločil za pot znanstvene etimologije, po kateri so hodili Miklošič in njegovi učenci Schleicher, Jagić in drugi.« (LZD 10, 497.) — »Levstik je namreč že od 1858 vedno bolj živel v zavesti, da Slovenci še nimajo čistega knjižnega jezika in da je on poklican, da ga prečisti s pomočjo narodnega govora in starocerkvenoslovanščine. In prav v jeziku Valenštajnovega ostroga vidimo posledice tega prepričanja. Kakor je ta namreč čist, zveneč, plastičen in domač, tako je v slovniških in pravopisnih oblikah večkrat preveč starocerkvenoslovanski.« /Ugovarjala sta proti takemu jeziku Bleiweis in Janežič./ (LZD 5, 443.) — »/.../ je Levstih zahteval od slovenskega pisatelja, da mora 'najprej jezik imeti, kolikor mogoče pod svojo oblastjo' in znati od drugih slovanskih jezikov 'najprvo ali vsaj srbščino' /.../« (LZD 4, 498.)

besedil, kjer se je še bolj prevzemalo iz slovanskih jezikov (Cigale 1880, 1860) doslej ni še nihče ocenil. Tu je bil jezik včasih prav grozen: *oprota* gl. *opreka*, *oprovreči* widerlegen, *oprovrg* Widerlegung, *oprovržnost* Widerlegbarkeit), toda v glavnem vendarle ni bilo druge poti (posebno nerodne tvorbe so se pač zamenjale z ustreznejšimi).[7]

1.2.2 Zelo važna je v drugi polovici 19. stol. postala teorija o stari cerkveni slovanščini kot stari slovenščini (s t a r o s l o v e n š č i n a — novoslovenščina npr. pri Miklošiču). Prvotno Kopitarjeva ideja je nato v polni meri razvita in uveljavljena v Miklošičevi primerjalni slovnici slovanskih jezikov, na katero se je tedaj oziralo vse naše jezikoslovje (tudi kritično pravzaprav le Škrabec). Slovenščino kot potomko stare cerkvene slovanščine so zato začeli približevati stari njeni prednici.

Najizrazitejši predstavnik popravljanja slovenščine po slavni prednici je bil F. Levstik,[8] za njim pa F. Levec (1899), deloma celo M. Pleteršnik (1894, 1895). To prizadevanje je dovolj podrobno podano v Breznikovi razpravi o razvoju novejše slovenske pisave vključno z Levčevim pravopisom (1913 do 1915). Sam to kratko imenujem levstikovanje (1967). Njegovo bistvo je, da hoče slovenski jezik postariniti (približati stari »slovenščini«) po možnosti povsod tam, kjer se ji je odmaknil v samosvojost. Jasno je, da se temu vračanju na staro niso dale postaviti trdne meje, saj sodobnega slovenskega jezika le ni bilo mogoče »zavrteti« nazaj do stopnje, ko sta bila v njem npr. še nosnika, oba polglasnika, ali palatalna *t* in *d* (v resnici bi morali iti celo na *št* in *žd*), ali zložni *l* za slovenski *ol* (*volk*) ipd., če že pustimo vnemar naglas, ki se je tudi močno ločil od starocerkvenoslovanskega (oz. praslovanskega). Zdelo pa se je Levstiku mogoče, zavrteti kolo slovenske jezikovne zgodovine toliko na-

[7] »V članku Potrebe Slovencev glede prirodnih ved je /najbrž V.[alentin] J.[anežič] (1832—1912), brat Glasnikovega urednika/ utemeljeval zaradi razvoja moderne tehnike in industrije, ki je prodirala tudi v slovenske dežele, potrebo domačega poljudnoznanstvenega slovstva in enotne, v duhu ljudskega jezika sestavljene terminologije. Ta bi naj rastla v takšni poljudnoznanstveni rabi iz slovenskega gradiva, žive ljudske govorice in srbohrvaških, včasih tudi čeških, poljskih in ruskih izposojenk, ter bi bila za vse Jugoslovane enotna. Levstik je Janežiča zavrnil, češ da ni /za/upati nobenemu slovenskemu slovarju, a da tudi ljudski jezik še ni preiskan, ne glede na to, da se še nenehoma razvija. Za poljudno pisanje pa tudi slovanske izposojenke niso uporabne. Za enotno terminologijo je še prezgodaj. Vsak pisatelj naj proučuje jezik in piše v svoji stroki.« (LZD 6, 367.) — »/Bučelstvo/ naj tako priča v Levstikovem zbranem delu, ki glede na heterogeno raznovrstnost avtorjevega delovanja, žal, ne more obseči celote, kakor prinaša spisa Napake slovenskega pisanja in Gospodoma nasprotnikoma v naši šesti knjigi o njegovem velikem jezikoslovnem in leksikografskem delovanju, ki ga tudi ni mogoče drugače predstaviti v naši izdaji.« (LZD 7, 351: *navedeni so še Levstikovi prevodi:* Nauk o telovadbi, 1867; Nauk slovenskim županom (1867), 1880; Dejanski nauki o kopitnem podkovstvu, 1874.)

[8] »V šestdesetih letih je Levstik začel opuščati to pravilno stališče. /Levstik: »/Z/*ato naj bi ne vtikali brez potrebe staroslovenskih besed.*«/ Rane, ki so jih po njegovem mnenju vsekali slovenščini sosedni jeziki, je skušal celiti s starocerkvenoslovanskimi oblikami in besedami.« (LZD 6, 373.) — »Za knjižni jezik pa si je priredil puristično očiščeno kmečko slovenščino in jo je z nekaterimi glasovnimi refleksi in slovniškimi posebnostmi svojega rodnega narečja rahlo vzdignil nad splošno knjižno slovenščino. S temi spremembami je povzročal zaradi svoje duševne in pisateljske veljavnosti nemir med pišočimi ter je po mnenju nekaterih oviral s tem celó ustvarjalnost in umetniški napredek.« (LZD 10, 497.) — »Zato je tudi že v našem slovniškem poskusu hotel po izvoru dvomne in po rabi neenotne jezikovne primere postaviti na trden temelj stare cerkvene slovanščine, to se pravi na temelj 'učenih in temeljitih del našega slavnega jezikoslovca Miklošiča'.« /*Gre za l. 1860*, LZD 10, 503.)

Narodna in univerzitetna knjižnica LJUBLJANA

zaj, da so se spet pokazali v slovenščini že opuščeni samoglasniki (npr. *ino* nam. *in, uže* nam. *že, varičen* nam. *varčen, brezi* nam. *brez, listije* ali *kostijo* nam. *listje* ali *kostjo, tija* nam. *tja, kamo* nam. *kam, vkupe* nam. *vkup, monštranec, stranek* nam. *monštranc, strank*), ali da se namesto »nepravilnih« samoglasnikov spet pojavijo »pravilni« (*štireh* nam. *štirih, dobrej* nam. *dobri, majhin, smijati* se nam. *majhen, smejati se, bojezen, meščevati, lajeti, vnenji, pljevati, sedanjest, izmišljetina* namesto *bojazen, lajati, maščevati se, vnanji, pljuvati, sedanjost, izmišljotina, dosta* nam. *dosti*). Podobno je bilo s soglasniki: eni so izginjali ali pa se zamenjevali z drugimi (*širocih, vojacih, oblacih, po Prazi* nam. *širokih, vojakih, oblakih, po Pragi, možjani* nam. *možgani, hiža* nam. *hiša, nebeski* nam. *nebeški, skrjanec* nam. *škrjanec, zloga,* nam. *sloga, zmeten* nam. *zmeden, kde* nam. *kje, ogel, ohati* nam. *vogel, vohati, živenije* nam. *življenje*). In še oblikoslovni »popravki«: *kega* nam. *ki ga, polji* nam. *polj, je, ja* nam. *jih* (moški spol), *jih* (srednji spol), *je* nam. *ga* (srednji spol ed.), *takej* nam. *taki* (*taci*), *prave* nam. *pravijo, kažo* nam. *kažejo, hvalo* nam. *hvala.*

Kakor se vidi, je Levstik v glavnem starinil (Miklošičev izraz) morfonološko podobo slovenskega jezika na podlagi redkih ostankov starejšega ali »pravilnejšega« stanja slovenskega jezika (prim. *tej, otroci*), pri čemer je nato z »železno« doslednostjo mladogramatikov podrgaval premenilnosti prav vse primere (npr. pri deležnikih na *-en* glagolov na *-iti*), ne priznavajoč nobene analogije, ki jih je uveljavila nova slovenščina, med drugim so npr.: prevedba glagolov na *-noti* med glagole na *-niti*; pa premena etim. *o* z *e* za mehkimi soglasniki ali premena *a* iz polglasnika pod naglasom s polglasnikom ne pod naglasom ipd. (primeri zgoraj, tudi oblikoslovni, zlasti npr. *kega* nam. *ki ga*).[9] Tak jezik se je v precejšnji meri maščeval tudi Levstiku samemu.[10]

---

[9] »Po 1858. letu je namreč /Levstik/ začel pod mogočnim vplivom Miklošičevih filoloških del vse bolj in bolj razmišljati o rekonstrukciji našega takratnega knjižnega jezika s pomočjo staroslovenščine. /.../ Ta jezikovna regeneracija bi naj bila izpodbuda in poglavitna pomoč narodnostnemu in političnemu prerajanju in osredotočanju slovenskih rodov v smislu nacionalnih potreb in liberalnih idej časa. Levstikov sangvinistični temperament in značaj v zvezi s posebno nadarjenostjo za jezikovna vprašanja in obširna, a nesistematična filološka izobrazba so povzročili, da je L. začel v teh prizadevanjih stremeti po nemogočem, se zapletati v vedno hujše spore in polemike in izgubljati čas in veselje za pesniško ustvarjanje. /— Stritar Levstiku:/ Zdaj, mislim, si za slovensko slovnico dovolj že storil, saj gre že vsa slovenska 'inteligencija' za tabo, kakor ovcé za ovnom, ki zvonec nosi, kakor Bleiweis pravi.« (LZD 2, 422.)

[10] »Bleiweis je v posnetkih Naprejevih poročil 'popravljal' Levstikove pravopisne posebnosti. In to je bilo dovolj, da je Levstik priobčil 3. julija, tj. dva dni pred slovesnostjo /dvajsetletnica izhajanja Novic/, v Napreju srdito 'Slovo neplačanemu gosp. popravljalcu 'Naprejevih' tiskarskih napak in druzih, ki se le gospodu zdé napake'.« (LZD 6, 422.) — »Prvi med našimi filologi in literarnimi zgodovinarji si je namreč /Levstik/ zamislil komentirano izdajo slovenskih literarnih tekstov, ki naj bi bili tudi kolikor mogoče kritično izdani. Poslednja želja je bila v nasprotju z njegovim slovniškim kriticizmom in jezikovnim purizmom, kar mu je delalo že pri izdaji Prešerna (1866), zdaj pri Vodniku in pozneje pri priredbi za kritično izdajo Prešernovih Poezij hude preglavice.« (LZD 7, 356.) — »Polemika ima korenine v Noviški kritiki ponesrečene Levstikove redakcije Prešernovih poezij (Klasje 1866) in pisave pesnikovega imena (Preširen).« (LZD 7, 375.) — »Kakor je bila njegova zamisel /postaviti knjižno slovenščino na trden temelj stare cerkvene slovanščine/ zdrava in plodna, tako je vendar vsebovala spričo avtorjeve doslednosti veliko nevarnost, da se bo upirala že davno sprejetim jezikovnim pravilom in rabam ter s tem povzročila nove pravopisne in slovniške neenotnosti v slovenski pisavi.« (LZD 10, 503.) — »Levstikovo

1.2.3 V težkih družbenopolitičnih razmerah druge polovice 19. stoletja, ko je nastopil odločilni trenutek za polnofunkcionalnost slovenskega jezika na strokovnem (šolstvo) in upravnem (uradi) ter političnem področju (v literaturi pa v prozi in drami ter novodobnem, poromantičnem pesništvu), je marsikaterega patriota prevzelo malodušje glede smiselnosti in možnosti ohranjanja in razvijanja do funkcijske polnosti slovenske književnojezikovne samobitnosti: Biti ali ne biti samosvoj, to je bilo tedaj veliko vprašanje.

Ali bodo v slovenščini lahko vzgojili pravno, gospodarsko, tehnično in upravno,[11] pa zdravstveno in (vseh vrst) učiteljsko[12] inteligenco, če/da bi knjižni slovenščini odprli funkcijska področja. Napisali »stotine« učbenikov

---

tedanje prizadevanje po korenitem, pristnem izrazu. S tem je pesnik vnesel v besedilo 'svojih pesmi' marsikatero trdoto in nenavadno, zastarelo besedo in obliko, ki jih v prejšnjih zapisih ni bilo.« (LZD 2, 290.) — »/P/esmi, kakršna se je Levstiku spontano izlila iz duše, ko mu je drhtela v stvariteljski bolečini in ko ga še niso vznemirjali razni jezikovni pomisleki.« (LZD 1, 316.) — »Življenjski ogenj, ki je Tonine pesmi vzbudil, jim je določil tudi obliko, izraz in barvo. Bil je tako žareč, da je pretopil pesnikov prirojeni in privzgojeni strah pred jezikovnimi nepravilnostmi v živo voljo, izraziti ljubezensko srečo in nesrečo kolikor mogoče neposredno, resnično in preprosto.« (LZD 4, 415.) — »Kljub nekaterim nepotrebnim novotarijam, pravzaprav arhaizacijam, pa je pisal Levstik v vsakem primeru idealno, žal v skrajni naperjenosti nedoumljeno slovensko pisavo. Oče Stanko Škrabec, Fran Levec in drugi, zlasti ustvarjajoči duhovi, so polagoma iztrebili njegove pretiranosti iz knjižne slovenščine, ohranili pa so v njej Levstikovega duha, se pravi duha pristnosti, domačnosti in kritičnosti. Naslednji Levstikovi jezikoslovni spisi in odlomki so priče Levstikovih pozitivnih in negativnih filoloških rezultatov.« (LZD 10, 498.)

[11] /*Za tehniko in industrijo prim. komentar k dopisu V. Janežiča, zgoraj 7.*/ — »In zdi se, da je bilo to nedolžno poseganje v pristojnost vojske /*namreč Levstikove besede: 'Kar sem tukaj v misel vzel o razkosanem slovenskem narodu, to velja tudi za vse slovanske vojake, ki so raztreseni po vsej avstrijski vojski (armadi); ki drug za drugega ne vedo, da nas poleg toliko vojske dostikrat vojna sreča gleda samo z enim očesom. Viribus unitis! Združeni Slovani bi avstrijskemu prestolu bili največja podpora.*/ tudi poglavitni vzrok sodnega pregona pisca oziroma urednika.« /*Tu je bila nenedolžnost gotovo na avstrijski vladni strani, ne pri A. Slodnjaku, kot lahko vidimo tudi iz poznejših izkušenj v večnarodnih državah.*/ (LZD 8, 355.) — »Zato je /novomeškega nemškutarja ... A. R./ v /Napreju/ poučil Levstik, v Novicah pa Bleiweis, kaj zahtevajo pravice narodnega jezika in kaj je — jezikovna mešanica.« (N. m., 412.) /*Ta A. R. se je namreč razburjal, ker je bilo v naslovu izvestja novomeške gimnazije tudi slovensko ime tega mesta:* Programm des Kaiserl. Königl. Gymnasiums in Novo mesto (Neustadtl)./ — »Dopis je satira na okrajnega glavarja J. Pajka, ki je pritiskal na župane ljubljanskega okraja, naj bi ne zahtevali uradnih pisem v slovenščini.« (N. M., 412.) /*Zanimivo bi bilo vedeti, v kakem jeziku prihajajo taki dopisi k nam v Slovenijo od drugod.*/ — /*Oviranje uradnika zaradi članstva v čitalnici.*/ (N. m., 423; 424.) — »Ta nemškutarski duhovnik ni odnehal z nemškimi pridigami kljub odporu narodne stranke in celo kljub škofovi odredbi. /.../ boš čul glasno moliti 'Herr, erbarme dich unser', kmečko ljudstvo pa ponižno klicati: 'Gospod, usmili se nas! Gospod, usmili se nas!'«. (N. m., 424.) — »Jožef Zagorec, posestnik v Šentjerneju, je bil poslanec v kranjskem deželnem zboru od 1861 in je tam vedno slovenski govoril ter glasoval z narodnimi poslanci.« (N. m., 425.) /*Gotovo lep zgled tudi za naš čas.*/

[12] »Matej Cigale (1819—1889), pravnik in urednik slovenskega dela državnega zakonika, je 1854 prevzel na Bleiweisov predlog uredništvo nemško-slovenskega dela Wolfovega slovarja in dokončal težavni posel v štirih letih, tako da je slovar 1860 izšel. Ker se je moral ozirati na nestrpno javnost in nasprotujoče si zahteve interesentov, ni mogel delo opraviti skladno s svojimi leksikografskimi pogledi.« (LZD 8, 400—401.) — »Ob izidu Cigaletovega Nemško-slovenskega slovarja 1860 je postala zlasti /Levstikova/ jezikovna delavnost nezadržna ter je s svojimi rezultati prisilila celó njegove svetovnonazorske nasprotnike, da so mu odprli pot k izdelovanju slovenskega slovarja.« (LZD 10, 452.)

in drugih priročnikov, začenši z najnujnejšimi, slovarskimi?[13] Se politično, gospodarsko in kulturno med seboj povezali s časopisi: časniki,[14] revijami ipd. za številna duhovna in sploh interesna področja? Si ustvarili besedno in drugo umetnost v primerni kakovosti in kolikosti,[15] ali celo visoko šolstvo, ko so še srednje imeli komaj zastavljeno v nekaterih predmetih? Pa potrebnost kritike, brez katere se nikamor ne pride.[16] In še in še vprašanja, npr. o družbeni veljavi slovenskega jezika v mnogonarodni in -jezični avstrijski državi s prevladujočo nemščino celo kot jezikom vsakdanjega sporazumevanja izobražencev

[13] »/D/ne 27. /l. 1866/ je Bleiweis predlagal v deželnem zboru, da se vse ljudske šole razen na Kočevskem poslovenijo in da se nemščina poučuje samo kot predmet v 3. in 4. razredu, v gimnazijah in realki pa naj se s prihodnjim letom uvede pouk v slovenskem jeziku v vseh tistih predmetih, za katere so slovenske učne knjige že na razpolago.« (LZD 8, 423.) »/N/otranji minister v Taafejevem in Hasnerjevem ministrstvu Karl Giskra. /.../ je zavrnil Bleiweisov predlog, da bi se utrakvizirale kranjske srednje šole in je z 'liberalno' velikodušnostjo pristavil, da osrednja vlada ne bi nasprotovala slovenski gimnaziji, ako bi si jo Slovenci sami ustanovili in vzdrževali. Menil je, da jim to ne bi bilo pretežko, češ da so pokazali na taborih in v političnem življenju sploh izredno dejavnost in požrtvovalnost. V glavnem pa je bil gluh za konkretne želje kranjske narodne večinske stranke.« (LZD 9, 482.) — »/V/ 81. seji državnega zbora je Svetec predlagal ob branju peticije istrskih mest, da se nemška gimnazija v Pazinu preimenuje v italijansko, naj se pri preuredbi te gimnazije skladno s § 19 'da tudi istrskim Slovanom, kar jim gre'. Njegov predlog je bil odklonjen.« (LZD 9, 466.)

[14] »Toda zaradi Napreja je doživljal še hude bridkosti. Dne 24. XII. 1863 so ga obsodili na trimesečno ječo, pozneje so ga sicer na Costov mojstrski priziv oprostili, toda za svojim časnikarskim prvencem je L. žaloval do smrti.« (LZD 2, 421.) — »Najhujši trn v peti kranjske deželne vlade pa je očitno moral biti celovški politični list Slovenec, saj vsebuje prezidialni arhiv deželnega predsednika iz pomladi 1867 vrsto spisov, ki dokazujejo, da so si najvišji upravni in sodni uradi na kranjskem, Koroškem in celo Štajerskem mnogo prizadevali, da bi čimprej zatrli ta list. Zato nam je razumljivo, zakaj je moral Slovenec še tisto pomlad prenehati izhajati.« (LZD 9, 454.) — »Kaže, da je bilo najhujše nesoglasje zaradi Levstikovih besed o neumestnosti in škodljivosti nemškega časnika /za slovenske interese/« (LZD 8, 430.)

[15] »Prešeren je bil pozabljen in zamolčevan. Toda ne glede na to, njegova velika poezija ni mogla po Levstikovem prepričanju v tem trenutku nuditi potencialnemu slovenskemu čitatelju, ki bi se bil vsak čas lahko porodil iz nerazgibane, a že predramljene slovenske množice, zanimivega in aktualističnega berila, ki bi ga popolnoma prebudilo in vnelo za domači jezik in njegovo nadaljnje kultiviranje in upoštevanje v šoli, uradu in javnem političnem življenju, glasno trkajočemu na duri. To bi kmetstvu mogla dati edino povest, meščanu pa poleg nje roman, in zlasti slovenska gledališka igra.« (LZD 2, 411.) — »V pretirani skrbi za jezikovno pravilnost je /Levstik/ prepesnil vso /Jenkovo/ zbirko in ji dal svoj jezikovni in ritmični izraz. Jenko se mu ni vdal, četudi ni bil glede na jezikovne korekture preobčutljiv. Toda L.-ovo redakcijo je zavrnil, ker je njegove pesmi popolnoma 'prestvarila in ponaredila'. L. je bil užaljen in je odgovoril /.../ s sonetom«: *Al Jenko, iz nebeške te device / le nekaj sinov imaš velikanskih, / ker zatopljen si v cvet lepot germanskih. // Tam dal najboljšo kri za bledo lice / lažnivih čarodejk si brez poroke, / ki ti rodile bolne so otroke.* (LZD 2, 428.) — /*Slodnjak ni komentiral naslednjih Levstikovih besed: »Čuditi se je, da je Koseski v prelaganje izbral Homerov 3. in 14. spev, kjer je govor o telesnem užitku ljubezni, ter da je to Matica natisnila, kajti Koseski je tako cinično preložil, kakor nikoli nij pel Homer, ki na teh mestih nema ni ene nedostojne besede razen, zmešal sem se s teboj v ljubezni in postelji. A kako je poslovenil mojster pevcev! — — —«*/

[16] »Komaj se je bil /Koseski/ dobro oglasil, že ga je slavil Bleiweis kot 'mojstra pevcev', povzdigujoč nekoliko iz puhlega neznanja, nekoliko iz mržnje do Prešerna ter iz političnih ugibanj in razlogov Veselovo togo ritmiko. /.../ Na Slovenskem je polagoma nastajal žlobudrav pesniški žargon, ki ga niso dobro razumeli niti sami pesniški kovači, še manj pa bralci. Iz njega se je pač čulo nekakšno zamolklo domo-

in sploh meščanov višjega socialnega stanu? Da ne govorimo o nemščini kot državnem jeziku (in v Prekmurju podobno o madžarščini).

1.2.4 Prihajalo je do narodnega odpadništva od slovenstva uglednih strokovnjakov, kakršnih eden je bil K. Dežman,[17] ki svoj prestop utemeljuje tudi ideološko v tem smislu, da izstopa iz območja jezika in naroda, ki se ne more razviti tako, da bi lahko služil kulturnim in političnim potrebam modernega človeka, s čimer potrjuje tiste, ki so na drugo stran prestopili molče (zlasti na nemško-slovenski »fronti« na Koroškem in Štajerskem in še v notranjosti Slovenije po mestih in celo večjih krajih).

1.2.5 Marsikateremu inteligentu se je kazala rešitev slovenskega vprašanja v tem, da bi se ohranila — sicer ne slovenska narodna istovetnost — vsaj njena slovanska podstava. Zato so tudi z jezikom eksperimentirali v smeri k srbohrvaščini[18] in/ali ruščini (ali splošni slovanščini).[19] Tega ni počel kdor

ljubje, a tem glasnejše dinastično in ultramontansko navdušenje. Še tisti pevci, ki so po vzgledu domače in srbske ter hrvaške narodne pesmi hodili kolikor toliko svoja pota, so iz posnemovalske strasti in nevednosti vedno pogosteje uporabljali Veselove barbarske skovanke in izposojenke od vseh slovanskih vetrov. Med Levstikovimi mladostnimi pesmimi pa najdemo samo na enem, morebiti na dveh mestih rahel sled koseščine, in še to med najzgodnejšimi pripovednimi osnutki, a kmalu po 1849 razodeva vse njegovo ohranjeno literarno delo, da se je že do kraja zavedel zlaganosti in škodljivosti Veselovega sloga in jezika. /.../ L. je pravilno razumel, da je Bleiweis hujši literarni šarlatan kakor Koseski, ki bi najbrže še dalje mirno hranil svoje prevode in posnetke v miznici, ako bi ga ne bil Bleiweis zvabil v Novice in ga pognal v tekmo s Prešernom, ki ga je hotel ponižati in osramotiti.« (LZD 1, 408 in 409.) — »In Bleiweis mu je napisal, kakor smo videli, priporočilo za vso zbirko, torej tudi za Ježo, brez oklevanja in pridržka, ako ni nekaj podobnega v izrazu, da je L. zložil svoje pesmi 'docela v Prešernovem žanru'. Spričo teh ugotovitev se približuje vedno bolj resnici izražena domneva, da je povzročil Bleiweisovo pozitivno oceno Dežman, ki mu je noviški urednik tedaj še v marsičem zaupal.« (LZD 1, 411.) — »'Neokretni Prešernovi posnemovalci' so bili tedaj pri nas Anton Žakelj-Rodoljub Ledinski, Franc Svetličič, France Malavašič, France Cegnar in v nekem pogledu tudi Radoslav Razlag.« (LZD 1, 413.)

[17] »Ker je /Dežman/ začel služiti nemškim centralistom kot samozvani glasnik Slovencev in njih kulturnih ter političnih teženj in potreb, je moral priti spričo narodnostne napadalne politike svojih novih zaveznikov navzkriž s svojim narodom. Zato je postal /.../ narodni izdajalec.« (LZD 8, 349.) — *[Dežmanovi očitki Slovencem:]* »/M/ariborski program, zveza s Tirolci in klerikalci, zaverovanost v konkordat, kandidatura mestnega župnika Župana v občinski odbor, sokolski izgred, Costovo prejemanje županske funkcijske doklade v času, ko ni upravljal ustreznih funkcij, mešetarstvo z lastništvom Novic itd.« (LZD 9, 469.) — »Karl Dežman, nekdanji Levstikov profesor in prijatelj.« (LZD 10, 454.) — »Dežman je stalno navajal kot razlog svoje politične in narodne metamorfoze, da je nemštvo bilo in je tudi ostalo nosilec kulture med Slovenci.« (LZD 3, 299.)

[18] »Levstik je po tedanjem filološkem pojmovanju videl v slovanskih jezikih samo narečja enotne slovanščine. Kljub temu se je 1858 uprl brezglavemu izposojanju slovanskih besed.« (LZD 6, 373.) — »Idealu enotnega knjižnega jezika so se Slovenci precej približali že pred 1848. letom. V naslednjih desetletjih so ga dosegli kljub sporadičnemu individualnemu zapadanju ilirskim in slovanskim eksperimentom. Dokaz o enotnem narodnem in kulturnem hotenju je podala predvsem nadaljnja slovstvena dejavnost.« (Slavischer Grundriss, 159.) — »Levstik je zavrnil Strossmayerjevo povabilo, da bi se v novi Jugoslovanski akademiji posvetovali 'svi bolji umovi hrvatski, srbski, slovenski i bugarski, ... kojim načinom imala bi se najprečje stvoriti jedna narodna knjiga na slovjenskom jugu'.« (LZD 6, 416.) — »Kranjska je sicer slovenska dežela, vendar nemško kulturno območje in teži z vsemi življenjskimi koristmi k Dunaju, ne pa k Zagrebu, Beogradu ali Cetinju. Države ne nastajajo na rasnih in rodovnih, temveč na kulturnih temeljih. Tako je bilo, tako je in tako naj tudi ostane.« */Je rekel A. Grün./* (LZD 8, 350.) — »Ta puščica je pač skovana zoper Majarjevo

koli (npr. M. Majar-Ziljski, R. Razlag, I. Macun, Š. Kočevar), ampak deloma prav najbistrejše slovenske glave tistega časa, npr. F. Levstik, J. Jurčič, F. Celestin in (prim. Prijatelj, 1937, Boršnik, 1951), v mlajših letih pa tudi L. Jeran in ob raznih prilikah v sicer dovolj posplošeni in nedoločni futuristični obliki sam »oče slovenskega naroda«, J. Bleiweis.

1.2.6 Rešitev dilem je že zgodaj našel staroslovenski Pavel, prvotni ilirski Savel, Luka Jeran, ko je med drugim zapisal: »Slovenija, pri vsim tim, da se je zavoljo nemškiga nasiljstva komej po slovensko ganiti smela, vender brez slovstva ni. Kar pa ni, še bo; da so Slovenci k temu zmožni, kažejo poslednja leta, odkar so Novice jele izhajati. Pisavcov se tudi v Sloveniji nikoli ni manjkalo, kar so pa Nemcam pisali, to zdaj Nemci imajo, ne Slovenci.« In: »Menitev pa, da se naj narečje z narečjem zmeša in zblodi, je ostarela in je še bolj v djanji, kòt v besedi odstranjena.«

Prijatelj, iz katerega razprave ta mesta navajamo (1937, 25), je v zvezi s prvim zapisal naslednjo misel: »Petletno izhajanje Novic« kot »praktično uspel poskus je faktično bolj izpreobrnil jezikovno idealne kranjske Ilirce k slovenščini nego visokoumna Prešernova poezija, kateri večina njih ni bila dorasla« (n. m., 28). Ivan Prijatelj, ki je o problemu slovenske narodne in jezikovne samobitnosti napisal knjigo Borba za individualnost slovenskega književnega jezika v letih 1848—1857 (1937) — izdali so mu jo postumno njegovi slovenistični učenci in se tako izkazali za sprejemalce in branilce njegove ideje o slovenski samobitnosti — je v zvezi s tem aktualiziral tudi Jeranovo po Avgustinčiću prevzeto misel, »nadahnjeno s hegeljansko zgodovinsko filozofijo«, po kateri je »bistveni znak vsega živega, torej tudi jezika, to, da se vse, kar je res živo, vedno afirmira, nikoli ne negira. Narod in jezik, ki sta res živa, se izkušata obdržati, ako se tajita, nista ne sebi, ne komu drugemu potrebna in ne v korist, ampak tvorita življenjski balast. Življenje ju prej ali slej dobi pod svoja kolesa.« (N. m.) Ob tej priliki je Prijatelj tudi že odgovoril na vprašanje, »ali se izplača /.../ stremiti po uniformiranju jezikov, ko se vendar z bratom z neznatnim duševnim naporom prav lahko razumeta, govoreč vsak svoj jezik, ki ga ne pačita, ampak rabita lepo in pravilno.«

Za drugo polovico 19. stol. je dokaj značilna še ena zabloda: pretirano pojmovanje pesniške svobode, in sicer v tem smislu, da se gre npr. zaradi verzifikatorskih potreb proti strukturnim značilnostim slovenskega jezika, zlasti v morfemskosti, precej pa tudi v besedotvorju. Tipični predstavnik tega škod-

---

in Razlagovo novoilirščino ali 'lunin jezik', kakor je imenoval Bleiweis njuno pisanje.« /*Namreč Levstikova: En jezik moramo Slovani vsi pisati, / torej naj se slovenščina z ilirščino pobrati! / Bog nam ga daj, en jezik, ali dragi moji, / 'z ilirščine. slovenščine se on ne ustroji.*/

[19] /*Deloma glej že pri 18.*/ — »Ilirsko gibanje in dogodki 1848. leta so sprožili v letih 1848—58 mnogo predlogov in razprav o tem, da se slovenski knjižni jezik zaobrne iz svojega naravnega toka v ilirsko (hrvaško) in nekakšno vseslovansko smer. Pri tem je bil posebno prizadeven Matija Majar, ki je propagiral preliv slovenskega knjižnega jezika v enotno ilirsko knjižno 'narečje' in od tam v enotni slovanski knjižni jezik. Zgodovino in kritiko teh prizadevanj je napisal Ivan Prijatelj v knjigi Borba za individualnost slovenskega književnega jezika v letih 1848 do 1857.« (LZD 6, 216.) — »Misel, da je Slovanom treba enega knjižnega jezika, je zapisal Levstik že v prvem delu Razgovorov, tu je odločno pokazal na ruščino kot tak jezik.« /*Namreč pod naslovom* Slovanski pismeni jezik./ (LZD 7, 374.) — »/Z Levstikovim/ neugnanim stremljenjem, prečistiti književni jezik po načelih slovenske jezikovne samobitnosti, a slovanske izvirnosti ter sorodnosti.« (LZD 1, 316.)

ljivega prizadevanja je bil pesnik Ivan Vesel-Koseski,[20] dvorni pesnik staroslovencev, ki je svojo muzo vpregal v voz slovenske narodne ideje in je torej z visokodonečimi besedami spravljal širšim krogom v zavest sicer koristne ideološke postavke (zlasti glede domovinskega čuta in zvestobe jeziku, očiščenemu germanizmov seveda). Njegov precej izmaličeni jezik je razen tega deloma temeljil v pesnikovem slabem znanju slovenščine, posledici vzgoje in izobrazbe in opravljanja službe v nemškem jeziku, poleg tega še zunaj narodnega ozemlja.

Proti tej nenaravnosti (ki je nahajala dovolj posnemovalcev tudi pri novejših pesnikih in so se zanjo na splošno zelo navduševali) se je, nekako preko znancev, odločno bojeval Levstik (1859), javno pa J. Stritar (1868). Mladi rod se je nasproti temu postavil z novo izdajo Prešernove pristne in filozofsko zahtevne poezije (uvod vanje je napisal Stritar, 1866).

2 Usodna razrešitev dileme Slovencev v drugi polovici 19. stoletja je torej bila: Biti.

2.1 Biti politično.[21]

---

[20] »Koseski in njegovi epigoni so uganjali jezikovno premaknjeno politično in miselno verzifikacijo, skušali goditi narodnim instinktom ali pa predstavljati splošne nravstvene in verske motive na alegorični ali refleksivni način.« (Slavischer Grundriss, 1959, 164.) — »Odlomki /Koseskega/ pisem noviškemu uredniku (Glej Bleiweisov zbornik, 1909, 107—111) pričajo, da ta zdaj ni bil zadovoljen z jezikom svojega nekdanjega sodelavca. Toda Koseski je svoje pisanje trdovratno branil. Ves napredek našega knjižnega jezika je zavračal in ocenjeval kot izmišljotine, narejene po hrvaškem zgledu. Že je zahteval, da mu Bleiweis vrne rokopis ter je označil svoj poskus, da se spet oglasi v literarni javnosti, 'kot zadnje romanje v razrušeni slovenski Jeruzalem'. Zdaj se je Bleiweis vdal in obljubil, da bo Mazepo izdal v njegovem /tj. Koseskega/ jeziku.« (LZD 6, 430.) — »V tem je izšlo znamenito Stritarjevo V. kritično pismo v 4. številki Glasnika (1. aprila), v katerem je pisatelj poleg drugega povedal tudi to, kar je hotel Levstik v svojem kritičnem dialogu. Ta je bil zdaj sploh nepotreben in zato je naravno, da ga pisatelj ni nadaljeval, ko je prebral, kar je pisal Stritar. Zadeva ni pojasnjena, kljub temu, da sta Žigon in Prijatelj o tem precej razpravljala. Če upoštevamo to, kar je 1881 pisal o Stritarjevem dejanju sam Levstik (LZ 1881, 631), bi bilo mogoče misliti, da je od prvaške milosti neodvisni Stritar spregovoril prvi tudi zato, da ne bi bil prišel Levstik v nevarnost, da izgubi zaradi odkrite besede službo pri slovarju, kjer so ga prvaki že dlje izpodkopavali. /.../ Levstik /.../ je svoje misli o Koseskem razglasil šele 1881 v kritiki Kleimayrove zgodovine slovenskega slovstva (LZ 1881, 502—509, 566—575).« (N. m.) — »Celo zmerni konservativec Matevž Cigale, ki je bil svetovnonazorsko bližji Levstiku kakor Bleiweisu, je videl v Stritarjevem načelnem, le rahlo satirično zabeljenem pisanju o nezasluženem in že davno preživelem kultu noviškega 'mojstra pevcev' 'zarobljen nalet na zasluženo slavo našega Koseskega'.« (N. m., 435.) — »Zapeljan po Koseskem je Toman mislil, da sme po napačno pojmovani 'poetični svobodnosti' tvoriti iz živih besed nove in jim dajati pomene, kakršnih mu je v trenutni verzifikacijski zadregi treba. L. se je upiral prisiljeni vsebini in potvorjeni jezikovni obliki njegovih diletantskih popevk.« (LZD 1, 392.)

[21] /*Prim. Levstik: »Celo zemlja ni več naša, dasitudi jo obdelujemo; tujci so jo prekrstili v 'nemško-slovensko deželo'. V teh okolnostih morajo biti Slovenci neka stvar, ki sama sebi ne upa, ki le životari. Kar sem tukaj v misel vzel o razkosanem slovenskem narodu, to velja tudi za vse slovanske vojake, ki so raztreseni po vsej avstrijski vojski (armadi)* /./« (LZD 8, 46.) — »V slovenskih deželah, zlasti na Kranjskem, pa je medtem naraščalo narodnostno nasprotje, ker se je nemška manjšina dobro zavedala koristi in zaščite centralistične ustave ter se je že čutila kot bodoča vladna stranka, medtem ko Slovenci navzlic glasovanju svojih poslancev niso mogli opustiti federalističnega, tj. izrazito opozicionalnega in v nekem smislu tudi revolucionarnega programa. V takem ozračju je mogel imeti spopad med ljubljanskimi člani

2.2 Biti jezikovno.

Sam Miklošič je prevedel državni zakonik (nato je delo nadaljeval Cigale), sodeloval pri izdelavi srednješolskih učbenikov (za te in druge učbenike prim. M. Orožen, 1979), izobraževal slovensko zavedno inteligenco (deloma neposredno v svojem seminarju, prim. M. Valjavca ali M. Pleteršnika, deloma posredno s svojim zgledom in uravnavanjem stvari), kar nam je v drugi polovici 19. stol. dalo osnove strokovnega izrazja. Sam je tudi nastopil proti jezikoslovnemu diletanstvu doma: »Neseznanjeni z osnovami jezikovne filozofije načrtujejo obrise splošnega slovanskega knjižnega jezika in ne pomislijo, da oni jezik, ki nam ga je dal Bog, le na pol poznamo« /.../ vemo /.../ dobro, da bi, kdor si zastavlja neka vprašanja, storil enako dobro, ko ne bi postavljal nobenih«. Prav tako je Miklošič še pred Škrabcem nastopil proti »starinjenju slovenskega jezika po zgledu na staro cerkveno slovanščino« (torej proti pretežno Levstikovemu prizadevanju). »Nove pisave«, poroča Cigale Novicam o nekem pogovoru, ki ga je imel glede Levstika z Miklošičem, »ki si prizadeva nekatere slovenske besede postariniti (npr. *kmetije, podnožije, prihodnjest* itd.), gospod Miklošič nikakor ni poterdil. Djal je, sklicevaje se na svojo primerjalno gramatiko, da je treba pisati staro slovenščino staroslovenski, zdanjo slovenščino pa tako, kakor zdaj govorimo, ter pristavil, da jezik je prevelik dar božji, kakor da bi ga posamezni človek smel ongaviti« (Breznik, 1913—1915, 1983).

S. Škrabec je zaslužen za to, da je slovensko pišočega in govorečega neprestano opozarjal na naravne meje slovenskega knjižnega jezika.[22] To je npr. konkretno pomenilo, da slovenskemu knjižnemu jeziku ne moremo določati morfemske podobe na podlagi stare slovenščine (tj. stcsl. jezika), ampak ima pri tem odločati slovenščina sama, glede na svoje knjižnojezikovno izročilo od 16. stol. sem ter glede na osrednjenarečno podstavo, zlasti še na njen dolenjski del. Pisava slovenskega knjižnega jezika naj po Škrabcu temelji na izpričani zgodovinski podobi (uzaveščeni, bi dodali mi, npr. v Kopitarjevi

Južnega sokola in člani nemškega telovadnega društva 'Laibacher Turnverein' v noči od 23. na 24. junija t. l. nepričkovane posledice. /.../ /to/ kaže znamenja nekakšne nacinalno-socialne revolucije v malem.« (LZD 9, 456.) — »Medtem so butala notranja narodnostna in družbena nasprotja v obliki srditih časopisnih polemik, ostrih debat v deželnem in mestnem zboru in v novih sporadičnih izbruhih ljudske nevolje na površje, za kulisami pa sta skušali deželna in centralna vlada ustrezati Nemcem in nemškutarjem, dasi sta si na zunaj prizadevali ohraniti videz ustavne vladavine.« (LZD 9, 463.) — »Levstik je učil Conrada slovenščino od 15. junija 1867 do svojega odhoda na Dunaj v začetku marca 1870.« (LZD 9, 498.) — »Obljubil dr. Gottfriedu Muysu, ki je bil /Levstika/ spravil pod streho avstrijskega uradniškega zakona, kar ni bilo malo in ne lahko, da se ne bo več politično udejstvoval in bojeval. Če je bilo to res, ga je nedvomno mučilo in razkrajalo.« (LZD 10, 516.) — »/J/e soditi, da odgovarja s temi verzi M.[aksu] Pl.[eteršniku], tedaj profesorju v Trstu, na vprašanje, zakaj v Pavlihi ne zavrne Alešovčevih očitkov v Triglavu, da je dobil pred odhodom na Dunaj denar od kranjskega deželnega predsednika v. Conrada in da ga podpira tudi vlada s sredstvi dsipozicijskega fonda.« (LZD 4, 300.)

[22] »Dosedanje raziskave so pripisovale filološkim nasprotnikom Levstikovih fantastičnih reformnih poskusov /slovenskega knjižnega jezika/ preveč znaten delež zaslug za ta preokret /k naravnosti jezika/. Gotovo v sestavkih preprostega (schlicht) frančiškanskega meniha Stanislava Škrabca — izražali so žilavo nasprotje zahtevam temperamentnega oznanjevalca forsiranega jezikovnega preustrojevanja — je bilo vse prav in prepričljivo prikazano. Toda brez novega stališča mladega rodu do življenja in umetnosti Škrabčevo svarjenje, da je treba gojiti živi, ne mrtvi jezik, ne bi bilo prineslo tako hitro plodov. S prodorom mlade generacije ob koncu preteklega stoletja

slovnici), glasovje in naglaševanje pa naj bo oprto predvsem na sočasno dolenjščino (kar je veljalo nekako že od Metelka sem (1825) z nekimi omejitvami pri naglasu nedoločnika). Naslonitev na dolenjščino se je zlasti vidno kazala v dvojnih ozkih *e* in *o*, pa tudi v naglasnem mestu in tonemskosti (zadnje dvoje pa je zelo podobno tudi na Gorenjskem). Glede deleža drugih narečij pa prim.: »Brez škode pripuščamo, da se nam knjižna slovenščina v posameznih rečeh opira na druga narečja, kakor štajersko ali prekmursko, samo da s tem ne pride v nasprotje s katerim občim zakonom kranjskega narečja, ki ji je prava splošna podlaga« (Cvetje 2, 11; Breznik 1982, 418). Ena takih stvari je bila po Miklošiču uvedena pisava nekdanjega zlogotvornega *r* s črko *r*, namesto skladno s slovenskim knjižnim izgovorom z dvočrkjem *e* + *r*.

Sprejemal pa je Škrabec nove oblike, čeprav se je bojeval proti etimološki doslednosti za vsako ceno (mladogramatični »železni zakoni«), in sicer na podlagi zgodovinskega načela pri nekaterih drobnostih: *(ni)kaker* nam. *(ni)kakor, mej* nam. *med, nikomre* nam. *nikomur, priterdil* nam. *pritrdil, kedaj/gdaj* nam. *kdaj, terdeti* nam. *trditi, vgovor* nam. *ugovor, nigdar* nam. *nikdar, vender* nam. *vendar, vže* nam. *že, (ne)keteri* nam. *(ne)kateri, ničemer* nam. *ničemur* ipd. Breznik navaja še *prijatel* nam. *prijatelj, hladiven* nam. *hladilen, bravec* nam. *bralec, vbiti* : *ubiti, avtomobilj* nam. *avtomobil,* pa slovenjenje tujih lastnih imen, npr. *Ladja* nam. *Łódź* ipd.

Breznik je celotno Škrabčevo prizadevanje za pristni slovenski knjižni jezik označil tako: »Škrabec je s svojim *realnim,* duhu časa in moderni umetnostni smeri odgovarjajočim *načelom* mnogo nezdravega etimologiziranja, pretiranega slovanjenja in mrtvih papirnatih oblik iztrebil iz pisave. Reakcija proti Levstikovi šoli je bila sicer huda, toda zdrava in če bi ne bila prišla s Škrabcem, bi bila morala priti s kom drugim pozneje, gotovo pa bi bila prišla po l. 1895, ko je zmagala moderna in z njo /jezikovni/ realizem na vsej črti. Škrabec je torej storil že l. 1880 naši moderni veliko uslugo« (1918, 1919).

2.3 Biti besednoumetnostno.

V ustvarjanju leposlovnih besedil je bil slovenski knjižni jezik prav v drugi polovici 19. stol. dokončno potrjen. Poleg na pravo mesto postavljenega Prešerna je Slovencem pesniško govorila vsaj še trojica drugih: S. Jenko (slovenski Heine), S. Gregorčič (goriški slavček) in A. Aškerc (epski bard), da ne omenjamo čisto na koncu stoletja štiriperesne pesniške deteljice (Cankar, Kette, Murn, Župančič). Pojavila se je tudi vrsta proznih piscev: F. Levstik (ljudska smer), S. Jenko (razumniška smer), J. Jurčič (prvi slovenski romanopisec), J. Stritar (svetovljan), J. Kersnik (meščan) in I. Tavčar (dom in

je začel knjižni jezik napredovati tudi v znanosti, in sicer ne le v zgodovinskih in filoloških vejah, ki so jih že prej gojili sorazmerno prizadevno, ampak tudi v naravoslovnih disciplinah. Postopoma so se začeli razvijati tudi nastavki tehniškega jezika in izrazja.« (Slavischer Grundriss, 1958, 24—25.) — */Glede Škrabčeve kritike Levstikovega pisanja imena našega največjega pesnika (namreč Preširen): Levstik:/ »Škrabec najbrže pravo trdi in pisati nam bode odslej 'Prešeren'. Ko se na to jaz* /tj. Levec/ *naglas zasmejem: 'Kaj pa porekó ljudje, ki si jih ti zbegal s svojim 'Preširnom' ! obregne se Levstik name: 'Naj porekó, kar hočejo! Mene ni bilo še nikoli sram priznati, da sem se v čem zmotil! a sramota bi bila zame še delj trdovratno trditi kàj, o čemer sem prepričan, da ni več res!'«* (LZD 7, 375.)

svet), pa še npr. F. Detela in F. Govekar poleg večjega števila drugih. In tudi prve pomembnejše izvirne drame dobimo: M. Vilhar, Jurčič-Levstik (Tugomir). Tako se je, kakor je predvideval Jeran, slovenski jezik potrdil tudi v tem. Različne stilne formacije je zavestno izkoriščal za stilizirano upodabljanje ljudi svoje dobe že Levstik.[23]

3 Proti koncu 19. stoletja, v 90-ih letih, se slovenski knjižni jezik umirja. Pokazalo se je, da je sposoben ubesediti vsa funkcijska področja (celo vojaško, Komel 1883), če se mu le dovoli oz. omogoči dejanska sporočevalna naloga (Toporišič/Gjurin, 1981).

Strukturno prihaja zmeraj bolj k svoji pravi podobi. To velja zlasti za njegovo morfonološko stran, ki je v drugi polovici 19. stol. tudi največ trpela; ta je sedaj v veliki meri sistemsko predvidljiva vsaj v pisni obliki (velik problem je le še tip *bralec* — *bravec*, kjer je vsaj v priročnikih prevladala zgodovinska pisava: *bravec*, Pleteršnik *bralec*). V izgovoru so še zmeraj močne sledi nenaravnega prizadevanja iz srede 19. stol., ko se je zagovarjal izgovor po črki in kar se je najočitneje kazalo v t. i. elkanju (tj. v rabi glasu *l* tudi na mestih, kjer je ogromna večina slovenskih narečij imela *u̯*) (problem jare gospode in navadnega ljudstva), kar se je prav rešilo šele v 20-ih letih naslednjega stoletja (Župančič). Po fazi degermanizacije je prihajala faza deslavizacije slovenskega knjižnega jezika, ki se je v glavnem spet obračala proti nepotrebnim prevzetim besedam in skladenjskim značilnostim (npr. v besednem redu, ali v rabi sklonov, Breznik 1982). Z vračanjem k samemu sebi je bila omogočena strma rast umetnostne besede od moderne naprej (Kette, Murn, Cankar, Župančič, Finžgar). Deloma pa se v tej dobi začenjajo uporabljati jezikovna sredstva različnega izvora za stilno karakteriziranje oz. barvanje (sramežljivo se deloma vračajo, sicer maloštevilne, zavržene ljudske izposojenke iz nemščine, npr. *fin, žida(n), mežnar,* dotlej v rabi v glavnem le še v šaljivi literaturi (Toporišič/Gjurin 1981, Stilizirana besedila)).

V večji meri z novimi časi prihajajo nenemški, v glavnem francoski »mednarodni« izrazi meščanske kulture in civilizacije. V strokovnih besedilih se deloma še krepi t. i. mednarodna, tj. na latinščini (in sovzprejeti grščini) temelječa terminologija (Cigale je imel v tem oziru veliko več slovanskega, kar pa se dostikrat ni uveljavilo). Govorjena slovenska beseda je skoraj popolnoma uveljavljena v družabnem sporočanju, čeprav je po 1848 še dolgo imela tekmico v nemščini, saj so bili vsi naši šolani ljudje v tujščini celo bolj izurjeni kot v knjižni slovenščini. Slovenska govorjena beseda je osvojila tudi gledališče (prvotno preko predstav Dramatičnega društva), pa tudi politična je v pokrajinskem parlamentu Kranjske (zaživela je bila zlasti v taborskem gibanju od 60-ih let naprej).

[23] »Primerjaje Dalmatinov stvarni in polni knjižni jezik s po nemški sintaksi prirejeno pisavo prvega letnika Novic in s Tomanovo romantično frazeologijo iz l. 1848 ter končno s slavizirajočim patosom taborniških govorov Božidarja Raiča 1868, označuje Levstik posamezna obdobja slovenskega jezikovnega propadanja. /*Po našem predhodništvo znane stilizacije Izidorja Cankarja, kako je Romeo prišel na Julijin balkon.*/ (LZD 10, 472.) — »Sijajen 'pastiš'. Levstik ni s posnemanjem besedovanja posameznih prvakov: Bleiweisa, Tomana, Coste in Svetca samo označil njihovega jezika in mišljenja, temveč tudi njihovo človeško bistvo. Gotovo ena najboljših naših političnih satir. Prim. prvo varianto v Drobižu na koncu naše knjige!« (LZD 10, 477.)

Tudi na zunaj je realnost slovenskega knjižnega jezika vidna v opisih (Pleteršnik,[24] Levec, Janežič-Sket, Škrabec 1893—1895, Oblak, Miklošič).

4 Druga polovica 19. stol. je slovenski knjižni jezik po težko, a uspešno prehojeni poti dozorila v moderno obliko, živečo vse v naše dni.

LITERATURA

F. Bezlaj, Etimološki slovar slovenskega jezika: 1, 1976; 2, 1982.
Eseji o slovenskem jeziku, 1967.
M. Boršnik, Franc Celestin, 1951.
A. Breznik, Slovanske besede v slovenščini, Čas 1909.
Naglas v šoli, 1911.
Stanislav Škrabec, ČJKZ 1918, ČZN 1919; JR 1982.
Razvoj novejše slovenske pisave pa Levčev pravopis, DiS 1913—1915.
Jezik v kmetski povesti, DS 1930.
O časnikarski slovenščini, DS 1933.
Jezik naših pripovednikov, DS 1934—1936.
Jezikoslovne razprave (uredil J. Toporišič), 1982.
M. Cigale, Juridisch-politische Terminologie, Deutsch-kroatische, serbische und slovenische Separatausgabe, 1853.
Wolfov nemško-slovenski slovar, 1860.
Atlant /krajevnih imen/ Slovenske Matice, 1870—1877.
Znanstvena terminologija s posebnim ozirom na srednja učilišča, 1880.
M. Čop, Nuovo Discacciamento di lettere inutili oder Slowenischer ABC Krieg, 1833.
A. Komel pl. Sočebran, Werndl-ova puška, 1883.
P. Kozler, Zemljevid slovenske dežele in pokrajin, 1853.
F. Levec, Slovenski pravopis, 1899.
F. Levstik, Napake slovenskega pisanja, Novice 1858; ZD 6, 136—199.
Načrti za kritiko Koseskega, verjetno 1859; ZD 6.
Die slovenische Sprachlehre nach ihren Redeteilen, 1866.
F. Metelko, Lehrgebäude der Slowenischen Sprache im Königreiche Illyrien und in den benachbarten Provinzen, 1825.
F. Miklošič, Vergleichende Grammatik der slawischen Sprachen, 1852/1879, 1856/1876, 1875, 1868—1974/1883.

[24] »Josipa Marna in nekaterih drugih duhovniških jezikoslovnih diletantov, ki so imeli z Levstikom osebne jezikovne spore /.../ Končno se je izrekel celo Levstikov vzornik Franc Miklošič zoper njegovo zamisel slovarja, češ da je za moči enega človeka preogromna, kakor je razglašal to obsodbo v Novicah dunajski urednik slovenskega prevoda državnega zakonika Matej Cigale. — Levstik se je upiral nasprotnikom najbolj s poglobljenim in nenehnim delom, preučevajoč jezik slovenskih pisateljev in narečij ter Miklošičeve, Kopitarjeve in Vukove znanstvene razprave in mnoge slovarje nemškega jezika in njihovih dialektov in celo književni jezik Grimmovih pravljic in romanov ter povesti Jeremije Gotthelfa.« (LZD 10, 453.) — »Ker je bil /Cigale/ v bistvu dober človek, /.../ je bil v Levstikovi dunajski dobi obsojevanemu očetu 'Pavlihe' in honorarnemu sodelavcu pri pripravah slovenskega besedila avstrijskih zakonov naklonjen predstojnik in verjetno tudi dober prijatelj. Primer Levstikove izdelave slovarja priča, da ta res ni bil namenjen vsakdanji praktični rabi, govori pa o globokem premišljanju in širokem ter neutrudnem primerjanju slovenske besede z ustrezno besedo drugih narodov. Občudovati moramo avtorjevo poznavanje slovenskih narečij, starejših rokopisov in tiskov ter raznih slovanskih in drugih jezikov oziroma slovarjev.« (LZD 10, 516.) — »Če bi bili slovenski možje pustili Levstiku, da izdela slovar po svoji zamisli, Janežiču, Marnu, Cigaletu ali kateremu drugemu jezikoslovnemu izvedencu pa naročili, naj napiše praktični slovensko-nemški slovar (lahko bi bil kar vzel Janežičev slovar kot osnovo), potem bi verjetno dobili Slovenci v kakih desetih letih dobro osnovo za etimološki slovar, Levstik pa bi ostal nezagrenjen in kolikor je pač človeku dano — srečen spričo rezultata svojega dela, kateremu se je v drugi polovici šestdesetih let prejšnjega stoletja posvetil.« (LZD 10, 509.)

V. Oblak, Zur Geschichte der nominalen Declination im Slovenischen, 1888—1890.
M. Orožen, Jezik učnih knjig v 19. stoletju, XV. SSJLK LP 1979.
M. Pleteršnik, Slovensko-nemški slovar, I 1894, II 1895.
I. Prijatelj, Borba za individualnost slovenskega književnega jezika v letih 1848—1857, 1937.
Slovensko, slovansko in južnoslovansko vprašanje pri Slovencih na prelomu 60-ih in 70-ih let, RDHV 1928.
A. Janežič, Slovenska slovnica s kratkim pregledom slovenskega slovstva ..., 1854; predelana izdaja 1863.
J. Sket, A. Janežičeva Slovenska slovnica, 1900.
J. Stritar, Prešeren, v: Klasje z domačega polja, 1866.
Kritična pisma, V; SG 1868.
S. Škrabec, O glasu in naglasu našega knjižnega jezika v izreki in pisavi, 1870.
Nekoliko slovenske slovnice za poskušino, I. del, Glasoslovje, Cvetje, 1893—5.
J. Suman, Slovenska slovnica po Miklošičevi primerjalni, 1881.
J. Toporišič, Knjižni jezik od Novic do Cankarja, 1967, v: SKJ 3, 1967.
Kopitar—Prešeren—Čop, Delo 1980, KL, 24. 7., str. 15, 31. 7., str. 19, 7. 8., str. 15; cenz. v Obdobje romantike v SJKK, 1981, 389—420.
J. Toporišič in V. Gjurin ..., Slovenska zvrstna besedila, 1981.
M. Valjavec, Prinos k naglasu u (novo) slovenskom jeziku, Rad JAZU, 1878—1895.
Glavne točke o naglasu kńiževne slovenštine, Rad JAZU, 1897.

SUMMARY

The second half of the 19th c. can be termed the Slovene national period. The Slovene language became the basis of expressing a unified political will of the Slovene nation, aspiring after the United Slovenia. An element of national unity and affirmation, the Slovene literary language was working its way into all functional areas: school and church, politics, trades and sciences, journalism, administration and even the army, belles lettres of all genres (including secular drama and fiction), last but not least also the spoken and written communication among Slovene intellectuals. The functional saturation was quite successful. This was an important achievement, the more so because the circumstances were unfavorable: all these functions had to be obtained by ousting German, which, as the state language, had had a tradition of full functionalization and was therefore structurally final, while literary Slovene was still acquiring its structural orderliness in a storm of different tendencies.

The ordering of literary Slovene in the second half of the 19th c. began at the very beginning of this period by the so called "new forms", which were somehow getting out of control of both the tradition of the central literary language and the normativeness of the two central dialects, Lower and Upper Carniolan, likened to each other in the speech of the educated Slovenes in Ljubljana. Once the correcting of the central literary standard began, it did not manage, for a long time, to restrict itself to what was necessary and suitable; it was especially disturbed by the so called archaization, which was molding the language in the direction of Old Church Slavonic, at the time taken to be Old Slovene (the *levstikovanje*). On account of these two trends, the morphonologic stability of the literary standard could not be atained for quite a while. Another trend was Levstik's radical degermanization of literary Slovene in the lexicon, morphemics, and partly syntax; this endeavoring did not seek much support in the genuine characteristics of Slovene, but rather in the Slavdom beyond, theoretically and practically in the Serbo-Croatian language, as regards lexicon also in Czech and Russian. Equally deranging was the tendency to fabricate literary Slovene in a manner which would bring it closer to either a general "Slavic" language or to Serbo-Croatian as the most attainable real form of Non-Slovene. Congruent enough with the linguistic experimenting in both directions was also a practice according to which the literary language was to be utilized as a means of artistic creating whose concept of poetic license was such as to permit the neglection of socially established linguistic standards in the formation of words and in their valence, partly also in their meaning (the *koseskovanje*).

This experimenting, in certain aspects necessary due to the much expanded function of the literary language, was being reined back into the bounds of reason by

the realists in politics (Bleiweis, Jeran, periodically Levstik), linguistics (Miklošič, Škrabec, Valjavec, Pleteršnik), and literature (Jenko, Stritar, Kersnik, in some phases also Jurčič and Levstik, and Janežič).

In many respects, Levstik was in the center of the turmoil, in a positive as well as, partly, a negative sense. Through the comments which Anton Slodnjak (to whom this article is an homage) added to the relevant parts of Levstik's collectanea, the second half of the 19th c. comes alive with its complex net of endeavors, exertions, and ultimate results and aberrations; moreover, Slodnjak's comments restore the reflection of these exertions on the sons of the heirs of the Young Slovenes' movement (e.g. Ivan Prijatelj). The most typical representative of these sons is no doubt Slodnjak himself, with his voluminous publications dealing with our period and showing also his capacity to yield to historical facts even when he judges of matters which, according to one's positive bias for a positive hero (in our case: Levstik), one would like to see less spoiled by deviations which these heroes would nevertheless make now and then. However, the faces of the antagonists of the Young Slovenes' heroic figure, Levstik, have still not been placed into that light which they objectively lent in their time to the Slovene cause by their sober action, this very essential corrective of the great aspiration and youthful enthusiasm of the Young Slovenes.

UDK 886.3.015.19 Majcen S.
Franc Zadravec
Filozofska fakulteta v Ljubljani

EKSPRESIONISTIČNE SESTAVINE MAJCNOVE DRAMATIKE

Stanko Majcen je dramatik sinkretističnega stila, v realistično zasnovo svojih tekstov je vgradil tudi opazne simbolistične in zlasti ekspresionistične prvine. Študija sledi drugim, jih na ustreznih problemskih in stilnih točkah sooča s slovensko dramsko vertikalo in evropsko dramsko horizontalo ob koncu prve svetovne vojne, preizkuša pa jih tudi z Majcnovo lastno dramsko poetiko.

Stanko Majcen is a playwright of a syncretistic style: he built into the realistic groundwork of his texts noticeable symbolistic and especially expressionistic elements. In the present study, the latter are confronted in the relevant points of style and subject matter with the Slovenian dramatic vertical and the European dramatic horizontal at the end of W.W.I, finally to be tested against Majcen's own dramatic poetics.

Stanko Majcen (1888—1970) spada med plodovitejše dramatike, napisal je enajst dramskih besedil, sedem večaktnih in štiri enodejanke. Večaktne so *Alenčica, kraljica ogrska* (1911), *Kasija* (1919), *Dediči nebeškega kraljestva* (1920), *Prekop* (1920), *Ženin na Mlaki* (1943), *Matere* (1944) ter *Cesar Janez* (1950), enodejanke pa *Profesor Gradnik, Knjigovodja Hostnik, Zamorka* (s skupnim naslovom »Za novi rod«, 1922) in *Apokalipsa* (1923). Cesar Janez in Matere sta realistična teksta, v drugih pa se na realistično osnovo nalagajo simbolistične in ekspresionistične duhovne in slogovne prvine.

Gledališča so se ogibala teh tekstov, le štirje so doživeli premiero z nekaj reprizami. Osip Šest je režiral Kasijo (SNG v Ljubljani, 15. okt. 1919), Milan Skrbinšek isti tekst (SNG Maribor, 10. marca 1921), Jože Kovič Dediče velikega časa (SNG v Mariboru, 31. jan. 1922) in Milan Skrbinšek še Matere (SNG v Ljubljani, 27. aprila 1945).[1] Gledališkega molka najbrž ne more pojasniti Majcnova izjava, da je pisal »knjižne« ali »literarne drame«, ne more že zato, ker je imel vso dramatiko od renesanse naprej za »literarno« umetnost, ki ni pogojena z gledališko umetnostjo, kakor dramatik ni pogojen z igralcem. »Oder mi je torišče za umetnost docela posebne nature in redka je drama, ki je hkrati literaren in odrski umotvor,« je pisal. »Kar na odru kot umetnino občutiš, ni treba, da je umetnina tudi na papirju. In kar ti iz knjige diha kot literarno čtivo prve vrste, lahko na odru pogine, še preden je zastor prvič padel.«[2] Gledališka pozaba torej ne sloni na dejstvu, da njegovi teksti niso hkrati literarne umetnine in za odrsko umetnost domišljene tvorbe. Mogoče so gledališčnike motile in motijo vsebinske in slogovne sestavine, ki hočejo človeka pretresti s krščansko transcendetalnimi poudarki in vizijami? Ali pa je Majcnova dramatika premalo živ dogodek iz človeka in preveč abstraktni dogodek iz nazora? Sicer pa naj o uprizorljivosti govorijo gledališki strokovnjaki, nas zanima le njegova dramska poetika in — ker je tudi pesnil in pripovedoval — njegova umetnostna miselnost sploh, saj pomagata bolje razumeti idejne in oblikovne značilnosti njegovih dramskih besedil. Glede na izhodišče nas realistična teksta raziskovalno ne obvezujeta, zato pa tem

[1] Repertoar slovenskih gledališč 1867—1967, Ljubljana 1967.
[2] Stanko Majcen, Ivan Pregelj, Azazel, DS 1923.

bolj odmiki od realistične dramaturgije, s katerimi se je Majcen vključil v ustroj Maeterlinckove in Cankarjeve simbolistične dramatike, a nič manj v slovensko in srednjeevropsko ekspresionistično dramatiko.

I

Istega leta — kot je objavil drugo dejanje svojega dramskega prvenca, je Majcen zavrnil ljudski umetnostni kriterij in poudaril estetskega, med Finžgarjevim in Cankarjevim tipom literature je izbral Cankarjevega ali visoko umetnost. Finžgarjevega *Divjega lovca* je priznal za uporabno in koristno dejanje, obenem pa ostro zavrnil ljudsko igro *Mlinar in njegova hči* Petra Roseggerja, ker je avstrijski avtor lakajsko stregel ljudskemu umetnostnemu kriteriju, ker je hodil za ljudstvom, ne pred njim. Tudi Simon Gregorčič je zaradi priljubljenosti med ljudmi zgrešeno sklepal, da je umetnik. In Cankar? »Antipatija publike do njegovih del mu je dokaz za njegovo vrednost... Umetnost ne zavisi več od ljudskega ‚imprimatur', temveč je sama sebi pogoj za obstanek in krivda za pogin... Umetnina se sama sodi. Kar odgovarja višjim zakonom soglasja in lepote, je dobro, čeprav občinstvo odkloni. Kar je umetniški zgrešeno, je nestvor, čeprav občinstvo entuziastično plane po njem.«[3]

Ob Župančičevih *Mladih potih* je že določno povedal, kaj naj bi bili višji zakoni soglasja in lepote. Navedel je mnenje sodobnega dramatika, »da je drama oblika prvotnega mišljenja na visoki razvojni stopnji. Tudi filozof misli prvotno, ko gradi svoj sistem logičnih konstrukcij. Ali filozof med prerekajočimi se glasovi svoje notranjosti odloča, dočim drami ni za odločitve. Kje tedaj so meje drame, ki ji veljavne dramaturgije odmerjajo tako ozek prostor, kje pojav vnanjega ali notranjega sveta, ki bi ga mogel izločiti iz te oblike mišljenja, ki je postala oblika umetnosti?« in nadaljeval: »Očitno je, da si ta dramatik osvaja vse vidno in nevidno življenje, da ga gnete s svojo obliko in da se v ti obliki izživlja. Župančičevim knjigam so na čelo zapisana vse drugačna gesla. In vendar se zdi, da veljajo ti stavki tudi za njegovo delo s primerno izpremembo.«[4] Kajti Župančič ni ne »romancar, ne baladar, ne trubadur in ne poet prigodnik: vse mu je pesem in pesem mu je vse. Vse — lirično gledanje in pojmovanje, lirično gledanje in pojmovanje — življenje.«

Menil je potemtakem, da se dramatik in pesnik v temelju ne ločita: vsak osvaja vidno in nevidno življenje ter ga gnete s svojo obliko. Oton Župančič bi nemara dejal: vsak podre svet s svojo močjo in ga po svoji meri zgradi na novo. Še zlasti pa je treba poudariti, da je bila drama Majcnu posebna, umetniška oblika prvinskega mišljenja na visoki razvojni stopnji. Vprašanje pa ostaja, ali je zmogel v drami le prvinsko misliti, človeka le prvinsko upodabljati, ali pa je življenje in človekovo usodo krojil tudi po kakšni filozofski ideji.

Drugo značilno poetološko načelo je zapisal v oceni Pregljevega *Azazela*, glasi pa se: »Kaj je tradicija slovenske drame? Kakor drugod izdelajo dogodek, še drugod karakter, še drugod situacijo in milje, tako pri nas izdelamo melodijo. Melodrama je tehnični izraz in ne sodi semkaj. Razume se, da

[3] Stanko Majcen, Ljudski oder. Zora 1911/12, Ljubljana.
[4] Stanko Majcen, Oton Župančič, Mlada pota, DS 1920.

mislim na dobro tradicijo. V njeni liniji stoji Lepa Vida, narodna pesem in Ivana Cankarja tri dejanja, stoje več ali manj vse Cankarjeve drame. Tudi Peter in Jacinta, pohujševalca doline šentflorjanske.« Majcen sicer ni povedal, kaj naj bi bila nacionalna melodija drame, zelo določno pa je povedal, da mu je melodija pomenila melodični odsek duševnega dogajanja, torej razpoloženjskost dramskih oseb, nikakor pa ne psalmov, simfonij, harp, godcev, torej glasbenih vložkov.

Ob posebni melodiki, ki naj bi označevala slovensko dramatiko, se velja spomniti, da Majcnova domneva o melodični konstanti slovenske literature ni bila niti najmanj osamljena. Misliti je mogoče, da sta ga za »melodijo« kot temeljno določilnico slovenske dramatike pridobila Ivan Cankar in Oton Župančič s svojimi pogledi na skupne imenovalce slovenske literature in umetnosti. Cankar je ob Kettejevih *Poezijah* proglasil »romantično struno« za skupni imenovalec slovenskih pesnikov (»romantična struna zveni v delih vseh slovenskih pesnikov«),[5] ob razstavi slovenskih impresionistov na Dunaju pa je menil, da je »melanholija« sonca in pokrajine tujcem povedala, »od kod so naši umetniki«.[6] Tudi Župančič se je strinjal s skupnim psihološkim imenovalcem, ki naj bi ga vsaj posredno ugotovili tuji kritiki z besedami: »... vaše zemlje otožnost in svit je razlit čez njihova (slikarska) dela, vaše slovenske duše trepetanje in turobna melanholija diha iz njih sanj ...«[7] Ker so za ton, muziko, melodijo bili občutljivi zlasti simbolisti, ne preseneča, da sta prav Cankar in Župančič melodijo izvajala iz dozdevne slovenske melanholije. Majcen je vztrajal pri tem posebnem slovenskem gibanju besedne snovi in temeljnega občutja sveta, pri melosu. Trdoživo interpretacijsko črto, ki je poudarjala nacionalni melos in melanholijo v umetnosti, je problematiziral šele Izidor Cankar in leta 1929 zatrdil, da razmerje med umetnostjo in nacionalnostjo v teoriji še nikakor ni pojasnjeno. Toda tudi njegova hipoteza, da slovenska duša nagiba k duhu in idealizmu, ne pa k snovi in naturalizmu, kar naj bi dokazovala tudi razvojna črta Jakopičeve umetnosti iz naturalističnega impresionizma k poduhovljanju materije,[8] tudi ta hipoteza je bila subjektivistična in časovno pogojena. Če so namreč prvi trije poudarjali razpoloženje in melodijo v okvirih simbolistične estetike, jih je Izidor Cankar »popravil« le v duhu ekspresionistične umetnostne ideologije: tam vseduša in simbolistična muzika, tu ekspresionistična poduhovljenost. Sklicevanje na narodno dušo kot na prafaktor umetnosti pa je bilo in ostaja romantično in idealistično.

Toda vrnimo se k Majcnu in tretjemu načelu njegovega umetnostnega nazora, da prava umetniška literatura raste le iz konkretnih razmer, iz zgodovinskega trenutka, torej iz »časa«. »Čas« mu pomeni tudi družbeno življenje posameznika in le »čas« kot družba pogojuje nova umetniška dejanja. O Rozmanovi *Novi erotiki* je zapisal: »Tudi Rozmana je čas velikega obračuna, čas svetovne vojne postavil pred nalogo, ustvariti novega človeka. Le da pri nas čas pred izbruhom zla ni bil tako star in zrel, da bi se bili kovači

[5] Ivan Cankar, Dragotin Kette (1900), ZD XXIV, Ljubljana 1975.

[6] Ivan Cankar, Slovenski umetniki na Dunaju (1903/04), ZD XXIV.

[7] Oton Župančič, Naši slikarji v tujini (1903/04), ZD VII, Ljubljana 1978.

[8] Izidor Cankar, Jakopičeve skrivnosti. Jakopičev jubilejni zbornik, Ljubljana 1929.

nove usode mogli že takrat pripraviti na veliko kovanje. Takrat in mnogo prej. Bila so znamenja, Sodome in Gomore pa nismo imeli. In tako je Rozmanov format nujno ozek in po pravici, malo nepripravljen, se zdi, je naskočil svoj veliki tekst. Še mu gledajo učitelji čez ramo, sami dostojni, mogočni mojstri misli. Še ni pregledal naših zemlja vseh, da bi ga instinkt povedel tja, kjer spoznanje najtežje čaka odrešenja po besedi.«[9] Katero spoznanje naj bi bilo najtežje, koga naj bi pesniška beseda odrešila in zakaj naj bi ga odrešila? Majcnu se je pač zdelo, da je čas tako priklenil človeka na snov, da se je zmerom manj mogel vživljati »v čiste oblike duha«: »Čas pa je tak in njegova huda znamenja nas begajo: Poživali se, da ti bo dobro na zemlji! Ljubi meso, da te ne križajo! Tuli zmago materije, sicer te proglase za otroka! Poslušamo in slišimo: Računi drdrajo ko tramvajska železnica, usode pokajo kakor puške, denar kujejo človeku na plečih. Pene tišče, ko se drže na smeh. Oči zelene, ko laso mečejo po tleh, na zadavljenih obrazih bero si čast in slast.«[10]

Drama kot prvinsko mišljenje na visoki razvojni stopnji, drama kot posebna nacionalna melodija v dialoški obliki in drama kot podoba tudi sodobnega vulgarnega materialista in sadista so Majcnova temeljna poetološka in idejna načela, ki močno nakazujejo tudi tematsko plast in dramaturške posebnosti njegove dramatike v prvih povojnih letih.

Majcen pa ni razmišljal le o nekaterih temeljnih estetskih in tematskih zasnovah dramske zvrsti, ampak tudi o naravi sodobne umetnosti sploh, posebno še ekspresionistične, in o njenem odmevu pri odjemalcih, pa tudi o umetnikovih družbenih možnostih in obveznostih v kapitalistični družbi.

Opazil je, da je bil abstraktni ekspresionizem recipientu mestoma nedostopen in filistejcu v močno oporo za njegovo nenaklonjenost umetnosti. Da je bila ekspresionistična literatura zaradi preduhovnih ambicij večkrat le prazno visokorečje, je tedaj opozarjal tudi France Koblar. Drami Josipa Kosorja sta se mu zdeli le »papirni figuri, z lepo miselnostjo popisani. Kot da ekspresionizem ne more dati velikega dela, kot da je njegova neposrednost tragična ironija: beži pred jasno obliko — njegova duševnost pa se izgublja — v besedah.«[11] Majcen je o odprtosti in hermetičnosti ekspresionistične literature pisal takole:

Najprej bi trdil, da sodobna umetnost težko prodira v množico, ker je aristokratska. Podčrtano duhovna je, kar nič snovna, po vnanjosti izključna. Tako izključno še ni oblikoval po materializmu v opozicijo potisnjeni duh, kakor oblikuje danes. Na snov priklenjenemu človeku pa ni lahko, uživeti se v čiste oblike duha čez noč. Preden abstrahira tako kruto, kakor to zahteva od njega izložena umetnina dandanašnji, se rajši obrne in živi svoje življenje dalje brez umetnosti. Ne pripuščam pa dvoma, da je kakor umetnik sam k poduhovljanju nagnjen tudi on, da tudi njegove sanje niso več take, kakršne so bile, in da tedaj umetnik tudi po njegovi misli hodi pravo pot, če se otrese snovi. In naposled: kdor umetnika ljubi in mu zaupa, ga ne bo poklical k sebi, temveč se mu bo približal sam. Trop pošvedrancev, pokleftrancev, tako imenovana vodilna inteligenca, je kakopa izgubljena od prličetka. Nji pojasnjuješ

[9] Stanko Majcen, Ivan Rozman, Nova erotika, DS 1923.

[10] Stanko Majcen, Anton Vodnik, Vigilije, DS 1923.

[11] France Koblar, Josip Kosor, Žena. Drama u tri čina, Zagreb 1920. — Nepobediva ladja. Tragedija ljudske svijesti u pet činova, Zagreb 1921, LZ 1922.

zaman, da se duh javlja preprosto in naravnost, da ne ljubi ovinkov, prej iskreno kakor hladno pove, kar bi rad, da mu je vseeno, kje začne in da le nehati ne more... Dokler imamo še nepotvorjenega človeka, onega prvotnega, ki ne stopi pred umetnino, da bi jo presodil, ki umetnino hoče videti, spoznati, ljubiti, ljubiti v nji sebe in svoje sanje in zategadelj ne vpraša po avtorju, še nismo osameli...[12]

Kakor je Ivan Cankar rad ponavljal, da je tudi v filistru duša, ki včasih zahrepeni po lepoti, je tudi Majcen upal, da se je meščanski materialist vendarle že pričel odpirati tudi za duhovne in estetske vrednote in bo zato mogel sprejeti še tako poduhovljeno umetnost. Še več, preduhovna umetnost naj bi bila že posledica tudi njegovega preobrata. Najbolj pa je zaupal prvobitnemu človeku, ki umetnine ne želi kritično presojati, ampak jo le videti, doživeti in vzljubiti zato, ker uteleša tudi njegove »sanje«. In ker je tako zaupal v recipientovo slo po vrednotah, ki jih daje umetnost, je terjal tudi od umetnika, naj se odjemalcu ne odtuji s pretiranim poduhovljanjem in razsnovljanjem vseh stvari in pojavov. Njegov opomin, naj umetnik ne hodi mimo odjemalca »presamozavestno, stanovsko preoholo« in predlog: »Premeni bivališče, udomi se med njimi in nanesli ti bodo snovi, da jim jo zaobličiš, kakor lončarju prinašajo ilo, da jim ga zvrti in zgladi v lonce« — oba sta omejevala abstraktni ekspresionizem in usmerjala k zadržano poduhovljeni stvarnosti. Ko Majcen ni odklanjal duhovne ekspresije, ni brisal tudi mimetičnega načela. Njegova estetika zatorej opozarja, da umetnik ne sme do kraja reducirati naravo stvari, njihove narave ne more enakovredno nadomestiti s subjektivistično vizijo. Popolna odreka stvarnosti bi bila še posebej usodna za dramatiko, ki poleg nevidnega oblikuje tudi in predvsem vidno življenje.

Neodmaknjeno umetnost je Majcen terjal tudi, ko je premišljeval o pisateljevih nalogah v sodobni družbi.

O Cankarju je npr. zapisal, da je bil kot poklicni umetnik slovenski vzorec outsiderja, ki ga je filistejsko meščanstvo prištevalo med potepuhe, parazite, asocialne izobčence. Nato pa nadaljeval, da tako imenovana idealna država, in meščanska se šteje za idealno, že od Platona naprej ne potrebuje umetnika, ker ni filistejec, ker ne sprejema njene »etične pogodbe«, noče npr. ljubosumno stražiti soseda, da bi ta ne prekoračil meja filistejskega, uvajenega, za vse čase dogovorjenega nravstvenega obzorja. Ko pa je umetnikov značaj »temeljno neetičen«, ko se umetnik težko sporazume tudi z množico, bi kljub svoji »temeljni neetičnosti« moral dandanes stati pri delavstvu:

Ne, dokler se snuje bodočnost in kuje novi red v tvornicah in kašemah, stoji umetnik pri delavcu. Njegov temperament, njegova naprej hiteča slutnost sta tam, kjer se pripravlja pogibelj kapitalistične in porod socialne družbe. Ko pa je ta cilj dosežen, se umetnik ne ustavi. Podružbljanje proizvajalnih sredstev in skupnost konzuma zanj nista smoter revolucijske svatbe, temveč sredstvo. In začasni cilj mu je le izhodišče za svoboden razvoj osebnih vrlin... To je družabna posebnost Cankarjevega življenja. Stan je to, ki se zaveda. Bodisi da napoči zlata doba, bodisi da je še daleč, pozvani so... In ena je vez, ki spaja izobčence družbe, najsi jih je obsodila pravična, a mrzla moč filistejstva, najsi stoje po milosti lastne volje izven družabnega reda. V brezupni osamelosti izobčitve s svojim hrepenenjem po idealu človeške družbe oplojajo svet.[13]

[12] Stanko Majcen, Podržavljena umetnost, DS 1923.

[13] Stanko Majcen, Umetnik in družba, DS 1920.

Umetnik kot izobčenec je torej poklican in dolžan z idealom oplajati družbo, biti človekov nravni reformator, prebujati in oznanjati mora misel na novo družbo, v kateri bo svoboda osebnih vrlin najvišji zakon.

Mar je to socialno izjavo potrdil s katero svojih dramskih oseb ali pa celo s temeljno moralno usmerjenostjo svojih dramskih stvaritev? Ali je uspel uresničiti estetska načela o drami kot prvinskem izvirnem mišljenju, melodiji in časovnem refleksu, o drami, ki razkriva človekovo tragiko in začrtuje katarzične izhode? Je njegova dramatska praksa neabstraktna ter združuje realnost in transcedenco, kot je takšno združitev nahajal v moderni poetiki in jo tudi sam terjal v svoji dramski kritiki?

II

V prvem letniku mariborskega gledališkega lista Drama (1920), ki je dramaturško predstavil tudi Majcnovo »sanjsko igro v treh dejanjih« »Dediči velikega časa«, je Valo Bratina objavil članek *Par besed o naši gledališki umetnosti,* v njem pa omenil tedanji občutek, da »nepopisna katastrofa ni uničila samo telesnega blagostanja, temveč — kar je najhuje — popolnoma izpodkopala tla etičnim čustvom in spremenila svet v pravo Sodobo in Gomoro...« Prizadela je zlasti ljubezensko moralo, pokvarila je razmerje med moškim in žensko.

Ta motiv navajam zato, ker je moralno izničeni človek in ostro nasprotje med spoloma eden osrednjih predmetov ekspresionistične dramatike, ženska je velikokrat njena osrednja junakinja, zdaj kot moška žrtev in kot razuzdanka, drugič kot preporoditeljica človeštva. V slovenski dramatiki so Magda, Mirjan, Kirke, Hana, Kasija... le nekatere od teh junakinj. Žensko je v preporoditeljico povzdignila zlasti nemška ekspresionistična dramatika. Na odrešiteljsko metafiziko ženske pa je poleg materinskega socialnega ideala najbrž vplivala tudi »Večna Mati« Rabindranatha Tagoreja.

In tukaj je točka, v kateri se Majcnova dramatska misel srečuje z evropsko, kajti središče njegove dramatike, njen dramatični subjekt je v glavnem ženska.

V pripovedni prozi *Pisma iz samote* (1919), ki je po mnenju Marje Boršnikove »hkrati načrt za ekspresionistično dramo, ki bi lahko postala naš najčistejši ekspresionistični dramatski tekst, če bi v petih dejanjih dosegla realizacijo«,[14] je Majcen izbral žensko za obnoviteljico in vodnico človeštva. Ženska teh »Pisem« pravi, da je moški individualist in grabežljiv, kot je grabežljiva množica; pusti se razobesiti, svoje »bistvo« zasuti z vsakdanjostjo. Ženska ga zapusti ter iz samote oznanja prvotno, pristno človečnost. Obstajati hoče, kot obstaja narava, biti osebnost, kot imata tudi bilka in kamen svojo »osebnost«: »Sem in nihče me ne more opehariti za bitje.« Iz čiste, totalne osebne eksistence kliče možu, naj pobegne iz »gnusne družbe«, iz zbegane množice in se vrne »nazaj k začetku«. Toda njen »klic po človeku« utone v praznini, njena roka, ki grabi za prvotnim človekom, obvisi prazna v zraku. Medtem ko »s poljubi kriči v njeno srce« (= v srce zemlje), doživlja množico individualistov kot odurno, zmaličeno, groteskno gmoto:

[14] Marja Boršnik, Stanko Majcen v prvi ustvarjalni dobi, ID I/396, Maribor 1967.

Maslena stvar, sto sluzastih črvov, gomazeča golazen se zvija pred menoj in ne najde ne svojih rok, ne nog, ne glave. Že trikrat sem zapazila istega človeka na istem mestu; še ni izruval prednika iz tal, da bi stopil na njegovo mesto...

Črnina se mi preliva v zelenkasto sivino, vidim eno samo luskasto telo z ogromnim životom, z neokretnim repom, na štirih ploskih, izhojenih nogah. Oči štrle na pecljih daleč iz glave, trenutna zaostalost gibanja izraža grozo nad zamujanjem. Oči nekaj vidijo, česar telo ne more doseči, od nekod je šinil klic, ki ga ni moč dohiteti. Ali je to človek?

Individualistični človek? Vsekakor, a ta človek menda že kliče na pomoč. Čeprav še ni uspel izruvati iz sebe individualista in postati prvotni čisti jaz, ženska ne obupa, vztraja pri »prvotnem prvem jazu« ter z vesoljsko kretnjo zaobjame ves svet. To pa pomeni, da v resnici še zdaleč ne oznanja pobega v samoto, ampak prav nasprotno. Njeno najvišje etično naročilo je — združiti se z množico, v množici pa ohraniti svojo osebnost. V drugem delu »Pisem« ženska še stopnjuje kritiko individualizma in še glasneje terja zbližanje s skupnostjo:

Ne kličem več kakor tale v oblake štrleči, bliske izzivajoči samotnik: Jaz vse — vi nič. Kličem iz globine, izgrešeno zrno, ki ne more kaliti; kličem iz brazde pod nebo: Vi vse — jaz nič.

Dodaja še prisluh o že-pobratenosti človeštva in zanosno poudarja skupnostni ideal:

O že šumi, že se v nerazrešnem kaosu poraja tisoč himen, ki se zlivajo v eno samo brez razglasja. Smo, smo, in kdo nas more opehariti za to prvo in zadnjo, edino in veselo zavest, da smo?

»Mi smo!« je bilo geslo, ki ga je Franz Werfel zapisal že v naslov pesniške zbirke *Wir sind* (1913) in ki so ga ponavljali številni ekspresionisti vse do Srečka Kosovela, z njim pa vzklicevali vsečloveško bratstvo. Majcnova ženska je poudarila skupnostni ideal tako, da je množici ohranila tudi človekovo enkratno osebnost. Tudi v drami Ernsta Tollerja *Masse — Mensch* (1919) zagovarja ženska skladnost subjekta in množice oziroma svobodne osebnosti v skupnosti.

Majcen je zadržal svojo oznanjevalko v epsko programatski obliki. Zakaj je ni dramatiziral? Zelo verjetno je, da se mu je kult o ženski odrešenici sesul, še preden se je odločil pisati dramo o njej. Najbrž se mu je sesul tudi ob Cankarjevi literaturi. Preseneča namreč, kar je o njegovih ženskah zapisal leta 1920: »... socialne ženske ni v njegovih knjigah nobene. Pazi, kako ljubeznivo in oprezno je v ‚Vrzdencu' celo svoji materi izpodnesel socialna tla.«[15] In kaj naj bi v drami počel z visoko mislijo o ženski, ko pa je že v *Kasiji* moral pokazati, da so žene okupatorjevih oficirjev enako blazirane, kot oni sami. Srbkinja Kasija je duhovna in etična ženska, uničuje pa jo z »gosposko moralo« okuženi slovenski oficir. Njena opomba: »V isti pisarni se je pred mesecem dni, ko sem pripravljala stanovanje, okrogel, tolst starec sklonil tako blizu k meni, da sem začutila duh njegovih umazanih ust — fej...« (I/1)

[15] Kot pod 13.

označuje spopad med duhovnim, etičnim ter snovnim, prostaškim, ki se dogaja v salonih Beograda, med vojaško elito, sestavljano iz nemških nadljudi in slovanskih prisklednikov.

Majcen dramske osebe v Kasiji individualizira, duševno in socialno dogajanje je povsem stvarno, zgodba in prizori so realistični. Le dva, trije so izoblikovani iz travmatične, tudi sanjske snovi, po krčeviti razgibanosti in simboliki so ekspresionistični. Ti prizori so:

1. Kasijina telepatska slutnja, da prihaja »ljubi«; izpoveduje jo polzavestno, s potrganimi, vzklicnimi stavki. Bolj po krčeviti dikciji kot sicer se prizor loči od podobnih situacij Cankarjevih junakov, ki slutijo prihode lepe Vide. — 2. Njen sanjski monolog, njeno groteskno videnje »smrdečih rastlin«, iz katerih se cedi »črni gnoj«, in ki se je oprijemljejo kot polipove lovke. — 3. Njen krik in pobeg iz hiše na ulico ter vojakov strel: beg pred ljudmi, ki so zblatili ljubezen, ekstatični beg izdanega človeka, za njim pa strel kot znamenje, da zlu ni mogoče ubežati.

Ob pretežno realistični dramski zgradbi potiskajo ti prizori v ospredje ekspresionistično temo: klic po novem, boljšem človeku. Ta klic pa je hkrati obsodba meščansko militaristične družbe, ki je človeka poživalila in osmešila, kot je ponižala in osmešila Kasijo. S ponižano Kasijo je Majcen napadel nravno razdejano imperialistično gospodo, ki je razkrojila vsako okolje, v katerega je kdaj stopila. Njen slovenski prisklednik Ivančič takole vrednoti to gospodo in družbo:

> Ta družba je zrela za žetev. Nagnita, naduta, perverzna ... Že stoji mož s koso na rami, velika usoda že čaka, da dopolni, kar se dopolniti mora ... Mora se najti beseda, ki bo o pravem času sprožena, udarila mednje kakor strela. Te poslikane, voščene, strnjene obraze bi rad videl osvetljene od strahu in nepopisne groze, groze nenadnega spoznanja. Mora se najti ta beseda. Pesnik je ne bo našel nikoli. Do krvi prebičani proletarec jo bo našel.

Kdo izgovarja besede o neizogibnem koncu perverzne družbe? Mar ni slišati iz njih predvsem dramatikovega patosa, slišati prav tistega Majcna, ki je o času in družbi zelo podobno govoril tudi v esejih in kritikah? A njegov patos se umirja v misel, s katero se je ločil od enega dela ekspresionističnih dramatikov: v boju za novega človeka namreč ni precenjeval niti umetnika niti umetnosti, kot nekateri nemški ekspresionistični dramatiki, ki so si gledališče spremenili v prižnico, sebe pa postavili za odrešitelje človeštva. Majcen je sicer vedel, da umetnik v povojni katastrofi ni ostal osamljen, da je smel računati s »prvotnim« v človeku, vendar je po Ivančiču jasno sporočil, da pesnik in umetnost ne moreta odrešiti človeštva. Dvom v odrešnost pisateljske besede je opozarjal romantike v ekspresionizmu, naj se ogibajo pretirani utopiji o moralno povsem uravnoteženem človeku in družbi. Majcen ga je izrazil skoraj istočasno, ko so nemški ekspresionistični »aktivisti« uvideli, da se je njihov abstraktno moralni aktivizem iztekel proti ničli. Najbrž tudi ob delavskih razgibih po Srednji Evropi, ki so se množili po oktobrski revoluciji, je Majcen povedal tudi po Ivančiču, da je delavstvo resnični nosilec odrešne besede in dejanja, in šele skupaj z njim tudi pesnik,[16] njegov »bledi brat«.

[16] Primerjaj esej Umetnik in družba!

Potem ko Pisem iz samote ni oblikoval tudi dramatsko, Kasijo pa bolj realistično kot ekspresionistično, si je nekaj oznanjevalstva in humanizacijske volje »belega brata« privoščil v triaktni »sanjski igri« *Dediči nebeškega kraljestva* in v tedaj neobjavljenem *Prekopu*. V obeh je uveljavil tudi več sanjskih in vizionarnih prizorov, tudi nekaj mitičnega, folklornega in biblijskega.

O Dedičih nebeškega kraljestva vemo, da je mariborski Drami dovolil naslov spremeniti v »Dediče velikega časa«. Mar to pomeni, da je »nebeško kraljestvo« in »veliki čas« razumeti kot pojma, ki označujeta vse prej kot mistično transcendenco? Bi prestopili možno mejo, če bi si »nebeško kraljestvo« razlagali kot parodističen pojem za »meščansko kraljestvo«, ki se kot razkrojna moč potrjuje po vsej dramski zgodbi, medtem ko se »nebeško kraljestvo« odpre le v prizoru zdravnikovega pobožanstvenja? Tudi podnaslov »sanjska igra« ni preveč natančen, saj sta dramski prostor in dejanje v prvem in tretjem aktu realistična (»razdrto pritlično poslopje« in »predmestno dvorišče«), le drugo je po obnašanju oseb, po prostorih, ki so deloma simbolični, tudi »duhovno« ali produkt sanj, vizij, fantastike, kot jih omogočajo strah pred kugo, lakoto, smrtjo, klic po novem človeku in nastop mističnega odrešenika.

Nekatere realistične osebe učinkujejo z nastopi in besedami tudi simbolično: starka Keba, ki se suče med otroki, pooseblja lakoto, mestni mrhovinar pa oblast, ki koti nasilje, človeka pa izroča razkrojnim močem. Druge predstavljajo brezdušno oblast, npr. polkovnik, ali pa strastno dobrotništvo, ki pa se sredi kaosa pokaže le kot hlastanje po zaslugah in odlikovanjih. Takšna je medicinska sestra Ana. Nič manj opazna vloga pripada polkovnikovici, pa sestri Dani, ki jo mrtva mati pooblasti skrbeti za sestre in brate. V središču vseh pa deluje zdravnik.

Prvi akt realistično postavlja nezaščitene vojne sirote in duševno potlačene meščane, ki jih ugonablja epidemija. V prostor šine podgana, vendar jo Majcen potrebuje za označitev okolja, v katerega so ujeti predmestni pregnanci, ne pa zato, da bi poudaril gnusno v človeku, za kar so ekspresionisti radi izbirali golazen, kače, črve, podgane. Globlji, simbolični pomen pa ima Danin refrenski motiv o nekem gospodu, ki ga je srečala na ulici, ko je beračila, in s katerim prvi akt tudi izzveni:

In ko sem se ozrla, je še vedno stal in je gledal za menoj. Lepe oči je imel. To je bil — on...

Recipient si sprva razlaga ta motiv kot Danin strah pred erotičnim zasledovalcem, ob končnem refrenu pa že zasluti, da mora neimenovani »on« biti neka posebna vrednota, ki se bo odločilno uveljavila v nadaljevanju dramskega dogajanja.

Če prvi akt osebe in njihove probleme eksponira, doriše tretji podobo splošne bede, v katero je vojna pahnila »otroke«, tj. človeški rod. Dramatiku je potreben zato, da zdravnik tudi v izjavni obliki obsodi neetično oblast, ki zmaliči posameznika in vso družbo:

Vse te stopnje oblasti in ugleda, ta stremljenja, uveljaviti svoj ubogi nič na vsak način, ta častihlepja, te male in velike občutljivosti, spletke, stranke in razkoli — to je vse tako neverjetno. Človeka da imamo tu, človeka s srcem in obistmi, ne hodili bi med njimi, med temi otroki, kakor zločinci.

Kot v Pismih iz samote Majcen tudi tu preganja individualista, ki se kot oblastnik popolnoma razosebi, se slepo pokori višji moči, z bližnjikom pa ravna docela brezdušno. Tretji akt je zato nemara potreben še zavoljo Daninega sklepnega poudarka, da ima namreč rajši psa kot človeka:

Nima človeških oči, ne more povedati, kar bi rad, vendar je ves... ves... moj. (Zamaknjeno) Moj... Moj...

Uničujočo sodbo nad človekom pa Majcen vendarle omili, ne pusti ga brez perspektive in možne katarze. Če je omilitev v drugem aktu mistično podstavljena, je na koncu tretjega akta postavljena z naturno svetlobno simboliko: »Skozi okno prisije sonce in se ustavi prav nad glavami« družine pri mizi.

Središče drame je drugi akt, ta deloma upravičuje podnaslov »sanjska igra«, realistične prizore prvega in tretjega tukaj namreč prerastejo sanjski prizori, videnja, pojavlja se tudi mrtva mati. Strah, groza množice povzdigne zdravnika v Kristusa, ki ozdravlja bolne. Dejanje je odprto tudi za estetsko vključitev prvinskega, naivnega, folklornega. Dramske osebe padajo v ekstazo, blaženo vzkrikajo, soočata in spopadata se nasilnik in svetnik, hudodelec in dobrotnik. Že po didaskalijah se morajo vesti viharno, krčevito, napeto razgibano, govoriti zamaknjeno, simbolično. Majcen takole strukturira dogajanje in osebe:

»Vihar sune v hišo«, polkovnikova žena »močno vzburjena in blodna«, »vzvalovana«, prihiti »(si trga bluzo z života, puli nakit iz las, uhane iz ušes): Proč cunje, ničemrnost grda, do srca mi segaš. Kako to žge! (Ekstatično) Nečistnica sem bila... Tu so moje žolte strasti, tu moji črni grehi... nâ! Sodite me, pohodite me, poteptajte me!...« In obratno: Odkrije skrivnostne stopinje in močno zašepeta: »Ali so ti te stopinje znane? Pripovedujejo, da so stopinje po mestu, ki jih nihče ne pozna. Sladko duhte in kakor mesečina trepečejo... Lej... Lej... (Odide po nevidnih sledovih skozi vrata).« — Iz telesnega krča se ublaži v simbolično zamaknjenost, iz burne besede se utiša v blažensko razpoloženje. Prizor krčevitosti in blaženske zamaknjenosti dopolni in ublaži otroško kólo, folklorni vložek, ki je ves prvoten v besedi in gibanju. Otroci takole govorijo: »Tisto bomo kolovali... tisto povito«, dramatik pa razlaga: fant je vojarin, »vojarinka kolo povije in kolaši se naglo vrte v povitku«, »kolo koluje«, otroci pojo pesem. Ta harmonični otroški vložek zoprvuje militaristični duhovni nemarnosti, ki jo predstavlja polkovnik s svojim poveljniškim žargonom: »Rajonirati se mora kvart... Če postavimo kordon...« in podobno.

Tem nasprotjem sledi središčni prizor, v katerem se zgodi dvoje: sekularni dialog med polkovnikom in zdravnikom, med načelom nasilja (»ali je vojna, ali je ni«) in med načelom ljubezni, bratstva (»ali je človek, ali ga ni«), ter simbolična preobrazba grešnice v svetnico pa tudi zdravnika v Kristusa. Torej sinkretizem vojne in biblijskega motiva.

Sredi drugega, čudežnega dogodka ali čarovnega obreda, v katerem zdravnik sprva še nekako stvarno, čeprav že tudi biblijsko nagovarja žene in otroke, prav po biblijsko pa že »poklada roke« na bolnike, nenadoma prihiti polkovnikovica z »ekstatično razširjenimi očmi«, se zgrudi pred zdravnikove noge, zamaknjeno spregovori, zdravnik pa se spremeni v Kristusa:

Polkovnikova žena: Ti!

(Plašč pade z ram, v snežni halji do peta, ki je za vratom, na rokavih in na spodnjem robu zlato obšita in čez pas prepeta z vrvico, stoji zdravnik sredi množice, oblik od žarke sinjine.)

Zdravnik: Kdo si, žena?

Kaj je vsebina razmeroma dolgega, simbolično vizionarnega dialoga med polkovnikovo ženo in zdravnikom, med biblijsko Magdaleno in Kristusom? Zdravnik — odrešenik bo odpeljal njeno hčer — kam? Proč od site, nasilne družbe, proč od aetičnega individualizma v »svobodo«, v socialno, humano okolje, ali pa v »večnost«, v smrt. Vseeno kam, oboje obstaja in oboje je popolno, zagotavlja odrešitev. Odrešitveni prizor spremljata tudi mistična svetloba in melodija: otroci so »prebleščeni od žarke sinjine« in pojejo psalm »Hosjana, Jezus je med nami«. V himničnem zanosu zmaguje dobro nad hudim, dogaja se katarza v duhu svetopisemske nadresničnosti, ki jo Majcen s sredstvi ekspresivno-simbolične dramaturgije vrisuje v sedanjost. Nad konvulzivnim, nič manj kot grotesknim detajlom — med otroki je tudi enooki starec, čigar »glava zelo naliči na mrtvaško lobanjo« — zmagujoče zaplapolajo slovesna biblijska dikcija, psalmistika in sakralna simbolika (z zlatom obšita bela halja). Toda kdo je čudežni zdravnik, ki se tako odločno poteguje za »otroke«, za »dobro tem malim«, kdo pravi, »da je sleherni teh malih moj brat«, kdo kritizira ter dramo in gledališče spreminja v očiščevalnico? Mar ne avtor teksta sam, mar ne dramatik, ki po biblijskem vzorcu postane zdravnik vsega človeštva? In še vprašanje: ali oznanja človečanstvo ljudem, ki se moralno več ne morejo obnoviti? Nikakor ne.

Pa vendar se tu zastavlja vprašanje, kaj je z »visoko mislijo« in kaj z »melodijo« v Dedičih nebeškega kraljestva, z znanima načeloma Majcnove dramske poetike. Je v tekstu prepričljivejša misel, ali pa melodija?

Majcen je segel po biblijskem motivu čudodelstva in katarze. Je tako ravnal zato, ker je v človeku našel premalo katarzične moči in volje? Je zdravnika preoblekel v biblijskega odrešenika zato, da bi »dediču časa« ali vojske, kot jo je konec leta 1914 idealistično opisal z besedami: »Vojska je velik ventil, skozi katerega se zlije smrad in gniloba stoletij. Ljudje sami spoznajo, da ne pojde več naprej, da je brozga in blato že previsoko, zrak prepoln kužne zlobe in zatohle ničvrednosti, in si sami odpro tak ventil. Blaziranci so zdaj doigrali«,[17] da bi torej dediču surovega časa pokazal, da si je odprl pot iz moralne katastrofe in da pot v »jutro«, ki »je blizu«, kot izzveni mistični dialog, pelje skozi ljubezen in religiozno »otroško« skupnost? Odrešitvena misel je vsekakor romantično idealistična, a tudi taki je treba priznati, da zatajuje zlo in kliče človečanstvo.

Jasnejša kot odrešna misel je »melodija« tega teksta, je pravljično razpoloženjska, mestoma tudi biblijska ritmizacija besedila. Majcen je Preglju ugovarjal, da je v Azazelu o melodiji več pripovedoval, kot jo oblikoval. Dramatik namreč »nima časa ne razloga, da bi o simfoniji, ki se oglasi, rekel, da je ‚prečudna'. Kaj šele, da bi rekel o nji, in sicer lepo rekel, da je ‚pesem zemlje in vode, ki je poslušna svojemu Bogu in je spremenila svojo naravo in zakone svoje od nekdaj'. Dal bi navodilo, kako stvar tehnično izvesti, ali bi ne dal sploh ničesar, temveč podkrepil tekst in podobo, ki jo vidi, čudežni

[17] Stanko Majcen, Pismo Izidorju Cankarju, DS 1914.

prizor oblikoval v besedilu«.[18] Sam je melodijo izdelal kot folklorno pesem in kot psalm, obakrat z napevom (nenotiranim), pa tudi kot Danin refrenski motiv o »njegovih« lepih očeh, ritem pa je ponazoril s »kólom«. Njegova dramaturško uresničena melodija vzdigne dramski mit nad hrup realnosti, premaguje veristične in ekspresivne snovne motive. Središčna melodija v tekstu pa je »Jezusov« dialog s polkovnikovo ženo-spreobrnjenko, ki se stopnjuje v psalm »Hosjana...« In prav na ta melodijski odsek »Dedičev« je moč prenesti Majcnovo razlago prave melodije v Pregljevem Azazelu oziroma ugotovitev:

Šele ko Ješua, neviden, kakor je, svoj glas priplete Mirjaminemu s svojo tako diskretno pristnostjo (telo, ker ga ne vidiš, ko bi ga videl, bi bil vendarle duh!) duhovno vsebino Mirjamine osebnosti podčrta in dvigne, se iz historične in miljejske navlake dvigne tudi melodija te drame, drama po težki borbi sama s seboj postane melodija in ta melodija se izmotava iz valovja usod in naključij, ljudi in obrazov in v četrtem dejanju mogočna in prosta privesla na breg: ff, dočim je hrup in šum realnega dogajanja malone utihnil.

In drama *Prekop*?

Njeno prizorišče je močvirnata pokrajina, toda snovno okolje se kar naprej razširja v simboličnega. Dramatik sam opozarja, da gre za »poseben kraj, edinstven kraj na vsej božji zemlji« in da se takšen »mora (celo) ljudem poznati«. In res so v tej svojevrstni miljenosti zbrane tudi dramske osebe s posebno, simbolično resničnostjo.

V dramsko zgodbo so zapleteni kmetje, uradniki, župnik, delavci, inženir Čop ter skorajda pravljična duhovno sintetična lika Kamila in Šotar. Njihov pogovorni in delovni predmet potegne včasih tudi stvarne osebe čez naravne meje, ob »prekopu« dobiva tudi njihov dialog filozofski nadih in simbolne nadpomene. »Prekop« postaja v dramski zgodbi namreč simbol tega, kar se dogaja z njihovo zavestjo, je vrez v iracionalno, neovedeno, površno bivanjsko zavest, pa tudi vrez v filistejca, ki priznava zgolj uvajeno, nespremenljivo sliko sveta, (»leto za letom poplavlja voda«).

Večina »realnih« oseb se pridružuje župnikovi resignativni modrosti: »Pa saj je vseeno... pustimo svet, kakor ga je bog ustvaril.« Večni, nespremenljivi sliki sveta pa se upreta Čop in Kamila. Živita v imenu načrta, »šestila«, razumne ustvarjalnosti, živita za katarzično idejo, ki jo Čop simbolično nakaže z besedami: »Poskusite še vi, kaj se pravi, barje izsuševati.« Sta duhovno načelo, ki hoče premagati statični nazor. Kamila postavi proti »barju« ali človekovi duhovni zastalosti vizionarno ugledani prihodnji svet, ki je bogat in skladen:

Vidim pokrajino, ki se kosa z najlepšimi na zemlji v soncu, v zlatu žit, srebru cest in potokov. Ravna je kot dlan. Potuješ po njej kot po preprogi. Davna sreča, sreča devete dežele, sije ljudem z obrazov in o sencah in bridkostih, ki so prešle, pripoveduje bajka. V tej bajki je rečeno, da je živel mož, ki je prišel v te kraje in ni imel drugega kakor šestilo...

Kdo je pravzaprav Kamila? Barjanke jo ponižujejo za bohemko in zvodnico, ki ji ugajajo »Lahi, cigani, klateži, sam Babilon«, imajo jo za realno žensko, ki spodkopuje tradicionalno moralo. V tretjem aktu govori Kamila

[18] Kot pod 2.

o svojem in Čopovem »tisočletnem hrepenenju« in ga enači s hrepenenjem barja, da bi samega sebe preraslo. Čopa imenuje »plamen moj, samotni moj svetilnik«, on pa jo doživlja kot svojo navdihovalko; Kamila ga zares spodbuja proti hrupu neumnosti, vznemirja in kliče ga, da mu »ne ugasne žar duha«. Čeprav vstajajo v njej lirizmi in jo navezujejo na skorajda mitično, pradavno zemeljsko pesem, se mestoma obnaša kot Čopov dvojnik, kot njegov pooseblјeni duhovni vzgon. Šele skupaj s Kamilo je Čop »svetilnik«, je »bledi brat«, ki more v družbenem kaosu ustvariti nekaj novega. Za njegovim načrtom pa stojijo tudi delavci, šele skupaj z njimi more premagati konservativni tabor, premagati pa tudi starca Šotarja, ki s piščaljo izvablja skrivnostno melodijo zemlje (»Zapelo je in log se je odprl do dna«). Čarna melodija zanese Kamilo v ekstatični ritem, v poduhovljeni ples in opojno sanjarjenje, s katerim se simbolično oddalji od Čopove akcije. Zato mora Čop obračunati z obema: s Šotarjem in Kamilo ali s tistim delom svojega dvojnika, ki je bolj sanjarstvo kot volja do akcije. Inženir ukine Šotarja in svojo sanjarsko sestavino z načelom dela in razuma:

Čop: Poté se mi možgani... Kapljice krvi izstiskam iz njih, ti pa plešeš... Zdaj sem se zaril v zemljo, ne, ne morem iz nje. Odpri oči, ne sanjaj!

Sanjarjenje ukine objektivno tudi tako, da delavci Šotarju podrejo bajto, ta pa pobesni in umre. In še tako, da barjani na koncu dramske zgodbe povzdignejo inženirja v simboličnega ljudskega voditelja, ki odpira pota v prihodnost:

Brus: Barjani smo bili. Iz bede, iz teme vstajamo danes v luč in svetlobo bogatih, srečnih ljudstev, v toplo sonce kulture.

Čop je moral zmagati, zmagal pa je z »navdihom«, ki ga je pooseblјala Kamila. V zahvalnem prizoru povečata njegovo zmago še vprašalno — trdilni ali klicalno — odzivni refren »Kamila?« — »Čop!«? ki ga med slovesno glasovje Brusa in množice vpletata Čop in Kamila, — in pa Kamilin smrtni skok v prekop. Njun vprašalno — klicalni dialog in njena smrt še enkrat povzdigneta pomen dejanja nad pomen hrepenenja, poudarita ekspresionistični aktivizem in zmanjšata simbolistično hrepenenje. To prevrednotenje je Majcen estetsko opravil tako, da je na navidez povsem resničen dogajalni prostor in na navidez realne osebe nanesel simboliko, ekspresijo in mestoma tudi grotesko.

In kam spada Prekop v nacionalni in evropski dramatiki?

Vertikalni vpliv nacionalne dramatike je opaziti v izboru oseb, njihovih soočenjih pa tudi v zgradbi dejanja, zlasti glede na Cankarjeve *Hlapce* in *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Oznanjevalec novega v spopadu z množico in njenim konservativnim župnikom je znana Cankarjeva dramska tema, prav tako odpor »domovine« do tujke in tujca in njunega dozdevnega bohemstva. Razmerje Kamila — Čop je sorodno razmerju Peter — Jacinta, vendar sta Čop Kamila bolj dvojica istega jaza, kot sta takšna dvojica Cankarjeva lika, pa tudi Kamilin ples je bolj poduhovljen kot Jacintin.[19] Tale prizor iz tretjega akta bi ne motil tudi v Pohujšanju v dolini šentflorjanski:

[19] Kaj bi utegnila povedati primerjava med Kamilinim plesom in plesom Pipe v drami Und Pippa tanzt Gerharda Hauptmanna?

Čop: Kdor vas gleda v vašem blatu, v vaši omejenosti, v vašem prokletstvu, saj se mora zakrohotati na vse grlo. Gore buče od tega krohota, zemlja se stresa... Kje ste, da vas vidijo moje oči?
(Zunaj val množice pljusne na okno, slišati je, kako se množica zgrne pred govornikom.)
Kje ste, da vas vidim?
(Glasovi: »Čarovnik!« — »Belcebub!« — »Vagabund!« — Kje imaš ljubico?« — »Nanj!«)

V horizontali pa je moč dobiti stičišča z nemško ekspresionistično dramo, zlasti za pojav, da se inženirju takoj in v celoti pridružijo delavci, kmetje pa ga odbijajo dolgo, skoraj do konca. Taka polarizacija se ujema seveda tudi z Majcnovo odločitvijo, da bi moral povojni umetnik stati pri delavcu, ker je predvsem ta njegov »etični« zaveznik. Kmetov in delavčev etos pa je podobno razmejil tudi Georg Kaiser v drami *Gas I* (1918). Seveda je značilnost njegove drame tudi inženir, je obramba tehnike, tudi obramba tehnike pred militarizacijo, predvsem pa jo označuje dejstvo, da se delavci nočejo vrniti iz fabrške produkcije k zemlji. Pokmetiti pa se nočejo zavoljo Kaiserjevega razvojnega prepričanja, da človek notranje raste na črti kmet — delavec — Človek. Tudi Majcnov Čop je predvsem skupaj z delavci stavbenik novega življenja in presega prvi člen v razvojnem loku kmet — delavec — Človek. V kontekstu slovenske ekspresionistične dramatike pa tako stališče pomeni, da se Majcnova ocena inženirja, civilizacije močno razlikuje npr. od ocene Mirana Jarca; v Jarčevem *Vergeriju* (1927—1932) je ravnina razum — inženir — civilizacija predmet radikalnega dvoma in precejšnjega razvrednotenja.

In kaj je s tekstom *Ženin na Mlaki*?

Res ga je Majcen napisal šele leta 1942, pa vendar ga povezuje s Kasijo in z »Dediči« psihološka zasnova in podoba človeka pa tudi razdeljenost dramskih oseb na realistične in bolj idejno izoblikovane. Tudi blaznost, religiozna mistika, freudistični udori ter poskusi, duševni kaos kolikor mogoče spodriniti z obnovo človeka ga povezujejo s prvim Majcnovim dramatskim valom. Nenazadnje spada v ta časovni krog tudi po Majcnovi filozofiji o »zemlji«, ta je tudi v »Ženinu« opazna motivacijska moč, pa čeprav vrednotena že drugače kot v Prekopu.

Ni še pojasnjeno, zakaj je Majcen napisal ta tekst. Marja Boršnik pravi, da mu je šlo za »nravstveni problem: neizprosna dolžnost po izpolnitvi obljube«.[20] Toda bolj kot mistična obljuba in zaobljuba, bolj kot etos muči ženske osebe eros, vse jih obseda »ženin«. Osrednja motivacijska moč je erotičnost, ki pa jo nekatere osebe dušijo s pristnim in nepristnim religioznim asketstvom, in preden zmagajo nad erosom, se mu ali nehajo upirati ali pa znorijo.

Dialog najprej pove, da Marija, Marta in Marjeta, Mlakolopkine hčere iz prvega zakona ter njena nezakonska hči Mica šolajo za duhovnika svojega pastorka Janezka, Mlakolopovega sina iz prvega zakona, pri čemer pa ne mislijo toliko na Janezka, kolikor na boga, ali kot pove Marjeta: »Mislile smo nanj, še bolj pa smo mislile Nanj.« Dialog nadalje pove, da Janezek ne mara biti duhovnik, ker se »Boga boji«, in da bo posvetni izobraženec; da sta Marjeta in Janezek zaljubljena, da Marjeta beži v samostan, vendar se po treh letih priprav na samostansko življenje vrne na domačijo; da dobi Marija

[20] Marja Boršnik, Stanko Majcen v drugi ustvarjalni dobi, ID II/454, Maribor 1967.

nezakonskega otroka, Mici pa zaradi tega »greha«, še bolj pa zaradi Marjetinega pobega iz samostana »odplavi pamet«, »ponudi« sebe bogu; da je Mlakolopka praktična kmetica, prabitno navezana na zemljo, Mlakolop, njen drugi mož, pa čudaški kámenar, ki na prostoru, kjer v prvem aktu stoji hlev, v tretjem postavlja kapelo, Micino mistično blodnjo in blaznost pa utemeljuje z besedami: »Sva pač oba siromaka, oba zidarja bolj za večnost kakor za ta svet. Tam šele (pokaže na nebo) bova dobila diplomo.« In še pove dialog, da se na koncu vseh umskih in moralnih krčev Janezek in Marjeta vzameta. Skratka, sestav dramskih dogodkov hoče razkriti, kako se v kmetski duševnosti bijeta elementarni bog eros in privzgojeni krščanski bog, da gre za bolno stopnjo mistike, ki jo imenuje tudi zdravnik za »psihično«, »živčno« bolezen.

Objektivni »ženin« na Mlaki je Janezek, odločitve in nekatera dejanja pa usmerja »Ženin duš«, ki ga Marjeta in Mica nagovarjata s sintagmami »misliti Nanj«, »je bil klic Njegov«, samostan »je ječa na ljubo Ljubemu«. »Ženin duš« je torej nadomestek Erosa, je freudistično odrivanje nagonske ljubezni v podzavest, ki se lahko konča z izničenjem osebnosti, s pootročenostjo in bebavostjo.

Je tekst Ženin na Mlaki »drama duše« ali kaj drugega? Janezek sicer takole označuje blodečo Marjeto: »V zmoti si, ne spoznaš se, slepa iščeš« in sama pravi o sebi: »Gospod me hoče imeti... Ženin duš... pijana sem!« Toda njeno iskanje same sebe ne poteka dramatično, o svojem dozdevno nujnem poduhovljenju sicer govori, prav nič pa ne trpi, mistične pijanosti ne izraža zamaknjeno, ne doživlja krčevitih pretresov, konvulzivnega joka in smeha. Še tedaj, ko se nepoduhovljena vrne iz samostana in Janezek paroksistično vzklikne: »Nevesta!«, pripomni zadržano, racionalistično, hladno »zavezana sem Bogu«, nato pa se enako hladno, zadržano zadovolji s prav tako racionalističnim dokazom, da je »Ženin duš« vendarle zadovoljen, ker se mu je »ponudila« blazna Mica, njo pa odrešila »obljube«: »Ponudila si Mu, kar si imela, sebe, svojo moč, svoje zdravje. In Gospod je ponudbo sprejel.«

Zaradi racionalističnega obnašanja glavne dramske osebe »Ženin...« ni prava »drama duše«, predvsem pa ni takšna drama zato, ker se Marjeta sploh ne more poduhoviti, ne se odpovedati »zemeljskemu«, telesnemu ženinu. Njeno naravno, prabitno vključenost v življenjski tok ugotovi konzulent v samostanu dr. Pokoren z besedami, da jo bodo »trate priklicale nazaj«, ker »zemlja, zemlja terja svoje... Zakoni so v naravi.« Podobno ocenjuje skrivnostno moč zemlje tudi Mlakolopka, ko pravi potencialnemu duhovniku Janezku: »Če bi takle učen človek vedel, kako ga zemlja ceni, bi se sklonil k nji in pogledal, kaj ji je...«

Na tej točki pa se je nujno vprašati, ali se Majcen ni zavestno obrnil proti drami duše in ali naturni filozof Pokoren ter Mlakolopkin zemeljski mit ne izražata Majcnovega stališča v pesniškem ciklusu *Zemlja*[21] iz leta 1923, s katerim je preduhovno usmerjene religiozne ekspresioniste klical na novo pot, v idealistično novo stvarnost, k postopkom, ki bi duhovno bolj uravnotežili s snovnim. Zdi se, da je z Marjetino vrnitvijo človeka odvračal od religiozne mistike in ga vračal k zakonom narave. Ta hipoteza je toliko bolj verjetna,

[21] Stanko Majcen, Iz zbirke »Zemlja«, DS 1923.

ker zadnje sporočilo »Ženina« nedvoumno pravi, da nasilna negacija narave lahko človeka umsko poškoduje.

Več kriznega, dramatičnega se zato dogaja v Mici, gnusi se ji telesni ljubimec, za pravega priznava »Njega«, ujeta je v boj med »dušo« in »telesom«. Marjeta se ji med molitvijo prikazuje kot svetnica s »srebrnim sijem na rokah«, njeno cvetje se ji spreminja v trnje, vendar v »trnje trpljenja nadzemskega: žalost nad grehi drugih in pokora zanje«. Da pa je tudi ona predvsem erotično razboljena, da vztrajno pobega pred erosom, izda zlasti njen histerični »krik« ob Marjetini vrnitvi: »Satan, kaj hočeš od mene — nevesta sem!« in še eden: »Godci stran — Ženin gre.« Njena verska razboljenost je tolikšna, da ni sposobna za trajnejšo dramo duše in da v mistični zagnanosti zblazni.

Za preizkušanje nasprotja telo — duša, za premišljevanje o zvestobi naravnim zakonom in asketskemu odrekanju življenja si je Majcen izbral vaško družino. Dialog zato ni vedno naraven: kjer prestopi snov kmetskih opravil, je le še v kmetskost preoblečeni duhovni problem. Mlakolopka se tega nasprotja zave z besedami: »Še v lase mi bo seglo to govorjenje, tako učeno je.« Tudi biblijska dikcija učinkuje nenaravno (Korenka: »Hudo tepe Gospod, ki se prevzame. Globoko jo poniža, ki misli, da je povzdignjena nad druge.«) Tej in oni osebi nasprotuje tudi abstraktno simbolično govorjenje, npr. Marjetino. »Sploh ne vem, da bi me kdo pobiral. Zasvetilo se mi je sladko, in že nisem vedela zase. In spet se mi je zasvetilo in sem vedela.« Primernejši je dialog v drugem, samostanskem aktu, kjer se Pokornove abstrakcije jasno razločijo od zemeljskega jezika Marjetinih sorodnikov, njen pa je upravičeno tudi bolj »duhoven«, saj ji ga poduhovljajo že tri leta. V glavnem pa zbit, litotičen, dialektičen dialog opozarja na razdor med sociološko naravo oseb in zahtevno duhovno tematiko. Nič čudnega zato, da osebe svoje vloge mestoma bolj pripovedujejo, kakor jih dramatično živijo, da je deerotizacija bolj epizirana, kot tragično doživeta. Iz oseb je mestoma močneje slišati mitične glasove, manj pa njihove lastne, tudi ko rabijo izreke, kot jih izgovarjajo stari modreci.

III

V štirih enodejankah je Majcen oblikoval duševno in moralno zmedo, ki je spet deloma elementarna, še bolj pa posledica družbenega kaosa in vojne, dalje eksistencialno tesnobo razumnika, ki je sproletarizirani služabnik in upornik v kapitalistični družbi, in še rasno nestrpnost ter njene srhljive posledice.

Apokalipsa oživlja predsmrtno tesnobo skupine obtožencev na dvorišču hitrega vojaškega sodišča. Skupina je zajeta med štiri stene, v prostor, iz katerega se ni mogoče rešiti. Štiri »obtožence« bodo obesili, ker so po skrivni zvezi menda izdajali sovražniku. Potencialnih žrtev je veliko, so iz različnih slojev in v različnih duševnih stanjih, kakor jih je pač naplavila vojaška racija. Dramatik jih imenuje: nasilni človek, preprosti človek, plahi človek, človek s ceste, pop, profesor, učitelj, študent, otrok, bleda ženska, boljša ženska, speča ženska, blazna ženska, energična ženska — torej osebno neimenovani »kdorkoli«; izvajalci sodbe pa so »sodniki«, »predsednik« in »vojak«.

Raznorodno duševnost ujetnikov preplavlja enotna predsmrtna groza, saj vojno kazensko pravo ne potrebuje zanesljivih pričevanj in dokazov, in

kogar po njem obsodijo, ima le še pravico »do zadnje besede«, do tega, da se postavi »pod vešala in govori... Zahvali se sodnikom... prosi odpuščanja«. To pravo je enako cinično, kot je cinična generalska oblast, kot jo predstavi dialog med študentom in profesorjem. Za etičnega človeka potemtakem v vojni ni rešitve, ker o njem odloča pozverjeni nadčlovek. Njegovo brezizhodnost opiše Bleda ženska z besedami: »Kar je v teh časih mož, zvestih samim sebi, so krvniku izročeni. Vse jih čaka vrv.« Moč brezpravja in kaosa je razbrati tudi iz besed Blazne ženske:

Kdo te je postavil za sodnika? Čuvaj naših dni, kdo te plačuje? Spravi se, da te ne dohiti mrak, ne zaloti bolečina jeter in ne zasnubi večnost z zobmi in gobcem hijene: Tu — u, tu — u...

Pred Jeanom Paulom Sartrom *(Zaprti v Altoni)* postavi Majcen dramske osebe v položaj, v katerem vsaka misli le še nase, drugo pa bi brž izdala, in ko osumljenca na prizorišču ubijejo. Razloček pa je ta, da Sartrove osebe več filozofirajo, Majcen pa oblikuje duhovni kaos ekspresivno. Duhovnega kaosa ne more urediti nobena filozofija, tudi ne krščanska Biblija, iz katere navaja pop evangeljske motive z »monotonim in ekstatičnim glasom«. Nasilni človek, prvi osumljenec med žrtvami, problematizira njegovo svarilno psalmodiranje, in ko prispeta v medsebojnem konfliktu do točke, ko pop še zadnjič poveliča »Njega«, »ki sodi brez postav, brez prič, patrulj in špijonov«, ko postavi boga za najpravičnejšega sodnika, nasilni človek vzkrikne: »Ni ga!«, ker bi sicer preprečil ubijanje, ter plane na popa in ga zadavi. Ekstatični prizor, ki konča dramsko zgradbo, se izteče s krikom blazne ženske, z njenim videnjem biblijskega simbola o koncu sveta:

Pop: In otel te bom iz rok asirskega kralja, tebe in tvoje mesto —
Nasilni človek: In bom zadavil to sodbo in jo davil... davil... (Se poloti popa, ga stisne k tlom in ga zadavi).
Glasovi: Vojak!
Nasilni človek (se zave, se otrese popovih rok in sam odkoraka na morišče).
Blazna ženska: Jezdeci, jezdeci, jezdeci!

Apokalipsa uveljavlja strogo enotnost kraja, časa in dejanja. Posamezni prizori se ves čas stekajo v en sam kolektivni prizor, kolektivni tudi po tem, da nobena beseda, naj bo še tako osebno pobarvana, ne preseže skupnega stanja, ampak ga le funkcionalno dopolnjuje. Enotno dogajanje členijo vojak, ki prihaja po zaslišance in žrtve, ter retardirajoče opombe »odmor« (dvakrat), »smeh«, »molk«. Notranjo napetost povečujejo poudarki na »tišini«, v kateri se mora slišati zvonjenje strahu in gladu, ter kriki blazne in speče ženske. »Napet molk« je ekspresivna kompozicijska prvina že v Dedičih nebeškega kraljestva in Zamorki. V Apokalipsi pa je izrazito nasprotje krika in skupaj z njim gradi zvočne posebnosti Majcnove dramske melodije. Majcen je molk uporabljal kot kompozicijsko, dramaturško sredstvo iz prepričanja, »da je ni strašnejše govorice od govorice molka«.[22] Del napetosti izvira tudi iz zaporednega presekavanja duševnih ekspresij in popove psalmistične melodije.

Nekatere enote kolektivnega prizora so »realistične«, kot npr. pogovor o vojnem pravu, vojakovi prihodi, popovo psalmodiranje, naturalistična slika

[22] Kot pod 10.

davljenja in še katere. Realnost pa trajno razdirajo vizionarni, nepredvidljivi, fantastični besedni motivi, govorni izbruhi blazne in speče ženske. Obe vrsti motivov in prizorov sta mestoma naturalistično in fantastično groteskni. Prizor z mrtvecem, ki se prikazuje na zakletem dvorišču, a bolj vizionarno in manj konkretno kot npr. v Krleževem *Kraljevu*, opozarja na prepletanje naturalizmov in groteskne fantastike:

Boljša ženska: Lej človeka, ki iz groba vstaja, ker ne leži v lastni zemlji. Bronislav, zagrebla sem te kraj ceste, odpusti! Zakopala sem te v jamo, za mrhovino pripravljeno.
Nasilni človek: Če je umrl, naj gnije in naj ne straši o belem dnevu. Mrtveci se ponavadi spodobno obnašajo, razen da jih kaj jé.
Človek s ceste: Zanjo bo krvnik izvlekel posebno vrv: tenko, dišečo... Nekako nežno vrvico za nežni podbradek.
Boljša ženska: Stari oče naj me vidi, sive oči naj odpre in naj me ugleda na tej gomili smradu in gnilobe. Izgrebe srce si iz prsi, pojé ga živega...

Značilna strukturna prvina je tudi osrediščenje pozornosti na neki motiv, na »eno točko« in nenaden razpad tega osrediščenja v nepregledno, fantastično. To se redno dogaja tedaj, kadar trčijo strah, sanja, blaznost:

Plahi človek: Zvoni.
Profesor: Glad zvoni.
Preprosti človek: Mraz zvoni.
Plahi človek: Strah zvoni.
Bleda ženska: Smrt. Je bog?
Pop: Pozvanja na sodbo — čujte!
Speča ženska: Kdo je? — Ah, ti si... Pridi, pridi...
Blazna ženska: Poljub, poljub, poljub...

Izbruhi iz sanj in blaznosti so bržkone simbolične obtožbe stvarnosti, zlasti obtožuje govorica blazne ženske, saj je morda še najodločnejši, čeprav simbolen krik iz razdvojenega Evropejca. O stilizaciji vsega teksta je reči, da Majcen sugestivno oblikuje vso duševno zmes od treznih in realnih stanj do alogike in sanjske nadresničnosti, da dramatično vzdušje vzdržuje tudi z iracionalnostjo besed, povedi, podob, z ekspresivnimi, a nedoločnimi gibi, z nenadnimi pomenskimi vpadi iz sanj, z nasprotjem molk — krik ter srhljivo biblijsko simboliko.

In enodejanke s skupnim knjižnim naslovom Za novi rod?

Profesor Gradnik. »V čem je tragika profesorja Gradnika, nesrečnega misleca in idealista?« se je France Koblar vpraševal že leta 1923.

Za predstavitev tega nesrečnika je Majcen izbral dvoje sredstev: okolje, ki je v razvoju njegove dramatične zgodbe sicer usodno, a kot »igralec« bolj ali manj pasivno, in pripoved, s katero profesor sam predstavi svojo tragičnost.

Njegova pripoved ali samopredstavitev, ki nadomešča običajni dialoški dramski konflikt, poteka v treh stopnjah. Gradnik najprej pripoveduje, da je lakota tako poniževala njegovo študentsko mladost, da je moral razmišljati o družbeni revoluciji in se odločiti za socializem. Kljub bedi je postal znanstvenik, kot socialist pa se poročil z delavko. »In bila sva srečna. Kakor prej sam, tako sva zdaj oba s slastjo uživala delež najnižjega proletariata, apostolov znanosti — bedo.« Tudi svoj drugi življenjski lok predstavi dramatično

z epično gostoto: s svojo učenostjo si je gmotno sicer opomogel, vendar je zbolel ter se z ženo razšel. Bolezen je spodjedla tudi njegov bojeviti optimizem, ga spremenila v dvomljivca, da se je sprl s svojim prejšnjim jazom in zavrgel vsa teoretska vprašanja: »Ni ga bilo mislečega človeka, stremečega za poslednjimi resnicami, da bi ga ne bil prebodel s svojim dvomom. Z vnemo, ki sem je bil vajen prej pri pozitivnem delu, sem zdaj podiral, lomil, trl, teptal...«

In v čem je njegova tragika? Kot trpeče bitje sicer zbuja sočutje, vendar ga socialni poraz in dvom v znanost še ne delata tragičnega. Kaj znanost! »Posoda ideje, baklja v temi, klica življenja — je človek!« ČLOVEK je torej najvišje upanje, je najvišja Gradnikova vera, novi človek, otrok! Ta ga bo odrešil bivanjskega nesmisla. Kaj se namreč dogodi s prihodom novega človeka, kakor ta prihod umeva Gradnik? »V neizprosno samoto tvoje borbe, tvojega trpljenja posije obraz, odtis tvojega obraza, le stokrat mlajši, toplejši. Za vsak tvoj padec obetajoč vstajenje, za vsako razočaranje srečo, za vsak obup novo silo, novo sladko moč... Gorak obraz v pustinji ledu in snega: kako te pozdravi! Sam si bil, proklet si bil, sojen na vekomaj — zdaj nisi več! Poglejte mene in tisto okno poglejte: milost me je obsvetila, živel bom! In še: »Živeti hočem — da bodo živeli drugi. Nič dalje. Za nami zgodovina, pred nami življenje.« Njegov krik po novem človeku, njegova vseradost nad rojstvom človeka za »tistim oknom« namah zasenčita vso prejšnjo dramatično krivuljo.

Toda s tolikšnim upanjem pričakovani in klicani novi človek se mu rodi — mrtev. Tragični motiv: oče bo zaman pričakoval sina — pa ni uprizorjen, podan je le kot tragična perspektiva.

Skratka, *Profesor Gradnik* je epična intelektualska drama, ki ves dramski patos usmerja v sklepni prizor, za katerega ohranja tudi tragos in veliki hiat. Skoraj vsi prizori so realistično oblikovani, le zadnji se vzdigne v posebno napetost ter odpre razdorno moč očetovskega kompleksa, ki je zasedel marsikatero srednjeevropsko ekspresionistično dramo. Proti enemu delu ekspresionistične dramatike pa je uperjen sklep, da se novi človek narodi mrtev.

Tekst je sicer prevladujoče monološki, soigra drugih oseb pa vendarle preprečuje, da bi problematika osrednje osebe zakrnela v lirsko-epski monolog. Koblar je opazil intelektualistično potezo osrednje osebe ter Majcna opozoril, da bi skrajno asketstvo besede, ki označuje ves tekst, ter abstrakcija razglabljanja, skratka, da bi ga zgolj umsko obravnavanje bivanjskega smisla utegnilo privesti v položaj, kjer bi mu sistematični razum posušil emocionalno silo elementarne tragike. Priznati pa je moral, da je Majcen intelektualskemu dramskemu jeziku vendarle umel ohraniti poetičnost:

Izraz ekspresivnega analitika je ves v besedi; v dinamiki besede je tudi Majcnova umetnost. Tu beseda ni konvencionalno sredstvo medsebojnega razumevanja, ne morda pritikajoč ornament ali figura, prav nič razsipnega, tudi ne v sentenco zgoščena pojmovnost — to še ni zadnja umetnost besede; red med pojmi in zvoki ustvarja neko potenco, iz katere izžareva stalno življenje, tako da dejanja ne tvori zgolj fabula, temveč živo razmerje govora v enačbi: beseda — duh — dejanje. Tako prehaja misleči analitik s svojim izrazom v sintetika. V tem oziru je Profesor Gradnik na višku, tu najbolj čutimo, kako se preliva intelekt v poezijo.[23]

[23] France Koblar, Stanko Majcen, Za novi rod, DS 1923.

Knjigovodja Hostnik. Uradnik v mehanizmu kapitalistične proizvodnje več ne obvlada pisarniškega dela, povrh je izpostavljen še moralni preizkušnji. Hostniku se zgodi, da poneveri denar (žena je v bedi rodila otroka) in ga zapro. Kapitalist pa hoče biološko razložiti njegovo in vsakršno hudodelstvo zoper lastnino: »Nagon je, pretaka se po žilah od rojstva, to je! Treba samo prilike in iz človeka plane zločinec!« Ko se Hostnik vrne iz jetnišnice, mu nastavi denar, da preizkusi svojo teorijo. Hostnika sicer spreleti, da bi si denar prisvojil, vendar se zave. Res je nekoč vzel denar, a vzel ga je zato, ker se je imel za soustvarjalca, somisleca, sodelavca tovarne, imel se je za enakopravnega lastniku Korenu.

Do tu poteka dejanje brez dramatične napetosti, vrstijo se samo miselna stališča in moralna profila obeh oseb, Koren se potrjuje kot brezdušni pajek, ki izmozgava sodelavce. Dogajalni lok se napne v trenutku, ko tovarnar potegne samokres in zahteva od Hostnika denar, ki mu ga je bil podtaknil: iz tovarnarja plane žival, ki za svoj plen ubija. Ker pa je denar ostal nedotaknjen, ga hlastno prešteva. V tej obsedenosti ga Hostnik z revolverjem prisili na kolena: »V imenu človečanstva, ki ga gaziš s širokimi stopali, in da ne boš presegal poštenega človeka, poklekni!... Da boš vedel, kaj je človek, čast njegova! Da boš vedel, kaj je človeška borba...« Toda konec je tragikomičen: Koren izvije Hostniku revolver, in ga izroči oblastem kot namenskega morilca, individualist premaga socialnega človeka in človečnost.

Omeniti velja, da je blagajnikovo duševnost oblikoval tudi Georg Kaiser v drami *Von morgens bis mitternachst,* oblikoval fantastične oblike sle po denarju, vendar brez Majcnove socialne motivacije. Je Majcen poznal to dramo in jo s svojim konceptom tudi polemično zavrnil?

In kakšna je dramska zgodba v *Zamorki* kot tretji enodejanki v »trilogiji«?

Zamorka vznemirja malomeščane že s svojo navzočnostjo, prav sadistično pa se razbesnijo, ko rodi nezakonskega otroka. Preplašena bega po ulicah, za njo pa množica moralistk, ki so pripravljene tudi ubijati. Ponižujejo jo s hudodelsko naslado: »Vlačuga črna, še na večer ne da miru!« »Na plotu še zdaj visi krpa, ki si jo je odtrgala od krila« in podobno. Ne blaznijo pa samo zaradi moralistične gorečnosti, ampak so tudi rasno obsedene. Da bi dete zavarovala, se črnka zateče v stanovanje delavske družine, ne ve pa, da ji je otrok med beganjem umrl. Šele ko pridrvi skupina žensk, da jo uniči, plane k otroku oziroma kot terja spremljajoče besedilo: »Zakadi se vanj in ga z obema rokama pritisne nase. Jedva se ga je dotaknila, strepeče po vsem telesu in ga spusti nazaj na posteljo. S spremenjenim obrazom se obrne proti ljudem. Strašna je s sopečimi nosnicami, razdraženimi ustnicami nad odgaljenimi dlesmi, blestečimi zobmi. Počasi suče glavo kakor kača in s plamenečimi očmi išče žrtve. — Množica pred njo se umika. — Ko zapazi vrata v ozadju, pograbi dete in plane z njim na ulico.« Ženske sovražno planejo zanjo, v stanovanju pa ostanejo le delavčevi otroci. Zamorka se hipoma vrne, spremljajoče besedilo pa takole opisuje njeno sklepno dejanje: »Nato udari s pestjo po petrolejki, ki se zdrobi in ugasne. Popolna tema. Lovenje, kolebanje po tleh... čujejo se grgajoči otroški glasovi, nekaj pade in še nekaj... in vrata se zaloputnejo. Vse se je zgodilo brez zaznatnih kretenj, v veliki naglici.« Nato vstopi stražnik z lučjo, »se zgroznjen obrne« in reče: »Vsem trem... grla... pregriznjena...«

Črna fantastika je utemeljena moralno in estetsko: ranjeno materinstvo se po inverziji zmaliči v morilno moč, mati maščevalka je zdaj podoba maščevalne množice v individualni obliki. Kakor v *Profesorju Gradniku* je Majcna tudi tukaj zanimal konflikt posameznika z družbo, vendar je zamorkino duševno dramo obrnil v sklepni akcijski »monolog« skoraj groteskne vrste.

Kako je *Zamorko* presojati v novejšem loku slovenske dramske tematike? Glede na Cankarjevo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* je v njej opaziti pobesnelo stopnjevanje moralizma, glede na Grumovo dramatiko pa velja reči, da Gogovci zaman čakajo na dogodek, Majcnovi pa ga izzovejo, vendar tudi njihov nima katarzične moči in učinkuje paradoksno. Majcnova »črna enodejanka« je tematsko še najbolj »svetovna«, saj je prva drama o rasnem sovraštvu v slovenski literaturi. Njena etična poslanica pa se glasi nekako takole: Pot do bolj človečanskega, etičnega človeka, pot do »novega rodu« pelje daleč vstran od vsakršnega dogmatičnega moralizatorstva, daleč vstran od sovraštva med narodi in rasami —, pelje le skozi dejavno, nesebično ustvarjalno osebnost.

Skupni naslov treh enodejank »Za novi rod« je dovolj podprt: ekspresije treh protagonistov so individualno in družbeno utemeljene, junaki so družbene žrtve, nikar pa zgolj žrtve »mitične« lastne duše in duševnosti; so kritični pričevalci socialne in rasne razslojenosti kapitalistične dobe, ne pa zgolj »večna« bitja in »večni« problemi. Večni problem je kajpada materinstvo in očetovstvo, ki se oboje tragično konča. In prav obojni tragizem opozarja, da je Majcen mogoče nehote, a prav tako mogoče hote s profesorjem Gradnikom in zamorko parodiral tisto nemško ekspresionistično dramatiko, ki je delala iz očeta, še bolj pa iz matere in otroka, zlasti še iz hčerke mit, s katerim je mogoče preroditi moralno izničeno človeštvo. Materinski mit je naravnost smrtno zadel, pa tudi mrtvorojeni otrok in pomorjeni otroci so že kar simbolični namig, da tudi otrok ne more zagotoviti etične obnove rodu, da je treba spremeniti nekaj bolj stvarnega in bolj odločilnega, kot je »goli« človek in njegova generična kontinuiteta, da je treba ustvariti skupnost, ki bo individualistični »jaz« nadomestila s počlovečenim »mi«.

Sklep: Majcnove razbolele, prestrašene, tudi dekadentne dramske osebe prihajajo iz vojne in »gnile družbe«, so zasebne in zgodovinske hkrati, deloma se potapljajo tudi v mistično metafiziko. Moralna in duhovna razvratnost in stiska sta ospredna motiva, drugi so materinstvo, očetovstvo in ustvarjalni duh v zmedi individualizma in zaostalosti. Kontrastnemu motivu duh — eros, mistika — nagon je odmerjeno drugotno mesto.

In pota do katarze? Majcen je obšel metafiziko nekaterih nemških ekspresionistov, da je bila vojna izraz apriornega nasprotja med militarističnim moškim in pacifistično žensko, zato pa tudi izključil katarzo z renesanso krvi ali z rojstvom novega človeka. Ženski je sicer dopustil zavzetost za pravilno razmerje med posameznikom in skupnostjo, a jo je demitiziral in ji odmeril tudi paradoksno dejanje, da v okolju rasnega sovraštva ubije otroke. Prepričan, da pesnik ne more najti odrešne besede in da jo lahko najde »prebičani proletarec«, je za svoje intelektualce iskal zaveznikov pri delavstvu, pa tudi scer je za dramske osebe rad izbiral delavke. Katarza človeštva se mu je zdela dosegljiva po zvezi intelektualec — delavec, torej z vi-

soko ustvarjalnostjo in uporom zoper dekadenčno kapitalistično družbo, pa tudi kot abstraktno humanistično očiščenje v psalmističnem razpoloženju in mistični skupnosti. In še ena možnost: sprva z naravo, z zemljo oziroma njenimi zakoni. Zdravnik, inženir, profesor (pesnik), deloma mati so prikazani kot graditelji boljšega, filistejec, kapitalist, oficir in rasni obsedenec kot razkrojevalci.

V praktični poetiki se mu je v glavnem posrečilo uresničiti teoretska spoznanja. Mestoma je obdržal raven elementarnega mišljenja, le v »Dedičih« je povzdignil krščansko katarzo. V ekspresionističnih legah se osebe prelijejo v tipe. »Apokalipsa« je ustroj duhovnih in čustvenih stanj, zavestnih, sanjskih, umsko jasnih in blaznih, za njimi pa je vendarle čutiti individualne usode, čeprav imajo »posamezniki« le splošna imena »človek«, pop in podobno. »Melodija« kot nacionalna dramaturška posebnost se potrjuje v nekaterih odsekih Prekopa, »Dedičev«, kot monotono psalmodiranje v Apokalipsi, Gradnik je intelektualno-melodični lik.

Precej prizorov je poduhovljenih, videnjsko blaženski se menjujejo s fantastično grotesknimi, naturalistično pastozni s težkim črnim humorjem. Kako se stvarno in poduhovljeno mestoma prelivata, je videti tudi v »Dedičih«, kjer mrtva mati nastopi kot snovni pojav in se pogovarja s hčerko, ki napol sanja. Poleg dvojnega jaza oziroma potencialnega dvojnika je srečati še simbolična zamaknjenja, transformacijo realnih oseb v svetniške in božje, predsmrtne jezdece ter krik in molk kot eksistencialiji in kot opozicijska dejavnika v dogajalnem ustroju.

ZUSAMMENFASSUNG

Majcens schmerzverzehrten, schreckerfüllten, auch dekadenten Dramengestalten kommen aus dem Krieg und einer »verrotteten Gesellschaft«, sind gleichzeitig privat und geschichtlich, tauchen teilweise auch in mystischer Metaphysik unter. Moralische und geistige Aufgewühltheit und Bedrängnis sind Motive, die im Vordergrund stehen, andere sind Mutterschaft, Vaterschaft und schöpferischer Geist in den Wirrungen von Individualismus und Rückständigkeit. Dem Kontrastmotiv Geist — Eros, Mystik — Trieb ist ein sekundärer Platz eingeräumt.

Und die Wege zur Katharsis? Majcen umging die Metaphysik einiger deutscher Expressionisten, der Krieg sei Ausdruck eines apriorischen Gegensatzes zwischen militaristischen Männern und pazifistischen Frauen, hat deshalb auch die Katharsis durch Wiedergeburt des Blutes oder die Geburt des Neuen Menschen ausgeschlossen. Der Frau hat er zwar das Engagement für das rechte Maß zwischen Individuum und Gesellchaft zugebilligt, hat sie aber entmythisiert und ihr auch die paradoxe Handlung zugewiesen, so daß sie im Umkreis von Rassenhass die Kinder tötet. Überzeugt, daß nicht der Dichter und nur das »ausgepeitschte Proletariat« dieses ein Lösungswort finden kann, suchte er für seine Intellektuellen Bundesgenossen in der Arbeiterschaft, wählte allerdings auch sonst gern Arbeiterinnen als Dramengestalten. Die Katharsis der Menschheit schien ihm durch den Bund Intellektueller — Arbeiter erreichbar, also durch hohes Schöpfertum und Auflehnung gegen die dekadente kapitalistische Gesellschaft, — aber auch als abstrakte, humanistische Reinigung in psalmistischer Stimmung und mystischer Gemeinschaft. Und noch eine Möglichkeit: die Versöhnung mit der Natur, mit der Erde beziehungsweise mit ihren Gesetzen. Der Arzt, der Ingenieur, der Professor (Dichter), teilweise die Mutter, werden gezeigt als Erbauer einer besseren Welt, der Philister, der Kapitalist, der Offizier und der Rassebesessene als Zersetzer.

In der praktischen Poetik ist es ihm im wesentlichen gelungen, theoretische Erkenntnisse zu verwirklichen. Stellenweise hat er die Ebene elementaren Denkens beibehalten, nur in den Dediči nebeškega kraljestva — Die Erben des Himmelsreiches

— erhebt er eine christlische Katharsis. In expressionistischen Lagen gehen die Personen in Typen über. »Apokalipsa« — Die Apokalypse — ist eine Struktur geistiger und gefühlsmäßiger Zustände, bewußter, traumhafter, geistig klarer und verwirrter, hinter ihnen jedoch sind die individuellen Schicksale zu spüren, obwohl die »Individuen« nur den allgemeinen Namen »Mensch«, Pope, u. ä. tragen. »Melodie« als nationale dramaturgische Besonderheit wird durch einige Abschnitte von Prekop — Der Kanal — bestätigt, und den »Dediči«, als monotones Psalmodieren in der Apokalypse. Professor Gradnik ist eine intellektuell-melodische Gestalt.

Ziemlich viele Szenen sind durchgeistigt, visionär selige wechseln mit phantastisch-grotesken, naturalistisch pastosehafte mit schwarzem Humor. Wie das Realistische und Durchgeistigte stellenweise ineinander übergehen, das ist auch in den »Dediči« zu sehen, wo die tote Mutter als stoffliche Erscheinung auftritt und mit der Tochter spricht, die halbwegs träumt. Neben dem zweifachen Ich bzw. dem potentiellen Doppelgänger ist auch Entrücktheit anzutreffen, die Transformation realer Gestalten in heilige und göttliche, apokalyptische Reiter und Aufschrei und Schweigen als Existenzialien und als Oppositionsfaktor in der Ereignisstruktur.

V spomin

ANTON SLODNJAK*

(1899—1983)

V letošnjih predpomladnih dneh (13. marca 1983) se je za vedno poslovil naš zaslužni član, akademik in upokojeni profesor za slovensko literarno zgodovino dr. Anton Slodnjak. Dolžnost in spoštovanje do njegovega dela, posebej še do tistega, opravljenega v okviru Slavističnega društva, nam velevata, da prvo besedo na današnjem zborovanju posvetimo spominu moža, ki je v prvih petdesetih letih vodil naše društvo kot predsednik, kakor ga je sicer še tudi pozneje zavzeto podpiral pri številnih njegovih zasnovah in podjetjih. Ker smo se zbrali v mestu, katerega okolišu pripada njegov rojstni kraj (Bodkovci pri Juršincih v Slovenskih goricah), namenjamo našo uvodno besedo tudi Slodnjakovi povezanosti z njegovim izvorom, z njegovo rodno deželo.

Najprej kolikor mogoče na kratko o delu društva v času njegovega predsedovanja. Ker je bil Slodnjak istočasno predstojnik slavističnega oddelka na ljubljanski fakulteti, je bila organizacija društvenih zadev precej tesno povezana z delom na oddelku. Spominjamo se, kako se je v imenu društva poslavljal od velikega jezikoslovca Frana Ramovša 1952 (objavljeno v Slavistični reviji) in kako topla je bila njegova spominska beseda za zagrebškim profesorjem Antunom Barcem l. 1955 (na seji društva). V analih društva stoji zapisano, da je Slodnjak predsedoval Slavističnemu društvu štiri leta: 1951—1953 in 1954—1956 (ko je bil na občnem zboru v Novi Gorici izvoljen za častnega člana). Naslednje golo naštevanje dejstev, vezanih na leta Slodnjakovega predsedovanja, naj ob požitvitvi spomina ponazori, kako intenzivno se je društvo tiste čase zaposlovalo v več smereh, zlasti še v skrbi za šolski pouk in za pripomočke pri tem pouku, pa tudi pri proslavah, namenjenih širšemu občinstvu. Tako: Vrazove svečanosti na Cerovcu (s Slodnjakovim slavnostnim govorom) 1951 — proslava štiristoletnice slovenske knjige v Ljubljani (prim. Drugi Trubarjev zbornik) in v Velikih Laščah, jeseni istega leta — poživitev slavističnega tiska (Klasje, Slavistična knjižnica) — organizacija skupinske izdelave velike, Matičine literarne zgodovine, I/1956 — nadvse uspelo množično slavistično zborovanje v Mariboru 1954 (obj. Pogovori o jeziku in slovstvu, Slodnjakov uvodni referat Delež Štajerske v slovenski književnosti) — sodelovanje pri proslavi 60-letnice slovenske moderne, spomladi 1955 — jugoslovanski slavistični kongres (»posvetovanje«) na Ohridu, maja 1955 — mednarodni slavistični sestanek v Beogradu, sept. 1955 (z referatom o slovenski literarni zgodovini po l. 1945) — izid prve številke Jezika in slovstva, jeseni 1955 (s Slodnjakovim sestavkom o Slavističnem društvu) — proslava stoletnice Aškerčevega rojstva v Šmarju pri Jelšah, spomladi 1956 (s Slodnjakovim govorom) — občni zbor v Novi Gorici (z odkritjem spominske plošče dr. Karlu Streklju na Gorjanskem). Društvu je prof. Slodnjak rad priskočil na pomoč, kadar koli se je pozneje obrnilo nanj: brez želje po izčrpnosti podatkov navajam vsaj njegov delež na zborovanju v Dolenjskih Toplicah jeseni 1957 (govor v dolenjski Kostanjevici) in pozneje v Kranju 1969 (kot delovni predsednik), govoril je na prošnjo mariborskih slavistov tudi pri odkritju plošč dr. Ilešiču na rojstni hiši v Iljaševcih ob 100-letnici rojstva ali v podobnem primeru pri Dajnku v Črešnjevcih pri G. Radgoni 1973 (česar so se letos pri svečanosti na istem kraju navzoči posebej spomnili). V spominu je ostalo tudi njegovo vodenje slavističnih ekskurzij v Nemčijo in Avstrijo. In naj spomnim na naše zadnje pogovore z njim, na večeru, prirejenem v počastitev 80-letnice prof. Janka Jurančiča, dec. 1982. Takrat smo v domači slavistični družbi imeli v besedi s prof. Slodnjakom tudi naš današnji zbor v Ptuju.

Vsi, ki so se vsaj kakšenkrat pobliže srečali s profesorjem Slodnjakom, vedo, kako elementarno je bil navezan na svojo rodno deželo. Mož, ki je bil v stikih z ljudmi nemalokdaj raskavo odrezav in kot branilec svojega dognanja polemično zagnan, je postal ob podobi Slovenskih goric človeško neposreden in naklonjeno dovzeten. Obiskovalci Slovanske knjižnice se bodo morebiti spomnili razstave, ki jo je pripravil prof.

---

* Spominska beseda, posvečena A. Slodnjaku na slavističnem zborovanju v Ptuju 6. okt. t. l. Za podatke o življenju in delu gl. (v slavističnem tisku): L. Legiša, Petdesetletnica dr. A. Slodnjaka, SR 1949, str. 138—40; J. Pogačnik, Slodnjakova bibliografija (do konca l. 1969, ob profesorjevi 70-letnici), SR 1969, št. 2, str. 465—84; pomembnejši življenjski podatki (do l. 1977), ob 80-letnici, JiS 1978/79, št. 8, str. 310—12.

Mahnič ob njegovi osemdesetletnici, in na tej razstavi fotografije treh bratov Slodnjakov, značilno si podobnih po postavi in obrazu in gotovo tudi po navezanosti na svoj rod in na svojo zemljo. Vem, kako je profesorja presunilo, ko je prvi med njimi nenadno umrl. Pestoval je svojo žalost, ne da bi veliko govoril o njej, le po po očeh in izrazu obraza je bilo mogoče sklepati, kako v dno duše je bil prizadet. Podobno, ko je na vrhu moči kot žrtev prometne nesreče preminil njegov sin, igralec Tone. (Njegovemu spominu je posvetil zadnjo svojih literarnih zgodovin, Obraze in dela slovenskega slovstva, 1975.)

Slodnjakova navezanost na rod in dom je črpala iz tiste zraslosti z zemljo, ki se je v njem, v nadarjenem kmečkem otroku, prebudila že, ko se je začel zavedati sebe in sveta okoli sebe. Spojila se je z ljubeznijo do slovenske besede in do knjige. Tej mladosti in idealom te mladosti, ki so bili ljudsko, narodno in kulturniško razvneti, je ostajal zvest vseskozi: v pisanju, ki je bilo pogosto ubrano na zavest pripadanja stvarni zemlji, četudi ga je misel o vzvišenosti umetnosti dvigala iznad realnih okvirov; v uporu proti stvarem, ki jih v mestnem okolju ni mogel vskladiti z resnico primarnega sveta.

Kako je bil Slodnjak navezan na rodno deželo, na Slovenske gorice in na štajerski svet ob Dravi, se je kazalo zgovorno tudi v njegovem znanstvenem delu. Prvo večje zunanje znamenje tega zanimanja je že njegova disertacija o Davorinu Trstenjaku, domačinu iz Kraljevec pri Vidmu (Svetem Juriju) ob Ščavnici, markantni pojavi slovenskega kulturnopolitičnega razvoja v drugi polovici prejšnjega stoletja. Kako malo upoštevana in malo znana je bila takrat kljub Macunu in Karlu Glaserju slovenskoštajerska književnost, gledana iz slovenskega središča! Janko Glazer je v oceni knjižne izdaje Prijateljevih Duševnih profilov slovenskih preporoditeljev (1935, prva objava LZ 1921) avtorju upravičeno oponesel, da ta v tej sijajni in miselno nadvse bogati knjigi ni dovolj zajel obilnega literarnega dogajanja, ki so mu bili nosilci naši Štajerci (»To, kar se o preporodu na Štajerskem omenja mimogrede v zvezi s Primcem, je na vsak način premalo. Modrinjak... bi bil zaslužil pač več ko samo omembo pod črto.« — ČZN 1938, str. 50.) Prijatelju v opravičilo bi bilo mogoče reči toliko, da je knjižna izdaja pravzaprav le ponatis revialne objave iz začetka dvajsetih let, pa tudi v tem primeru imamo opraviti z razširjenim konceptom avtorjeve disertacije iz njegovih mladih let (ko Prijatelj štajerskih snovi niti obvladal ni in ko so bile te, pred ustanovitvijo mariborskega Časopisa, precej slabo obdelane). Huje kot pri Prijatelju pa je to, kar se dogaja v naših dneh v imenu nekih hiperestetskih ali kdo ve kakšnih izmišljenih razlogov, da so npr. avtorji šolskega literarnega učbenika tam v šestdesetih letih popolnoma obšli Modrinjaka in Jarnika (da drugih imen niti ne navajam) in da je bil prvi upoštevani pesnik na tej strani Trojan (gledano s štajerske strani) šele Anton Aškerc. Tudi v najnovejših šolskih berilih ni položaj niti drugačen niti boljši.

Slodnjak štajerskih piscev ni le proučeval, marveč jih je enakopravno in polnovredno včlenil v slovenski literarni razvoj. V tem je njegova trajna zasluga. To je storil prvič v *Pregledu slovenskega slovstva* (1934), v knjigi, napisani z mladostnim zanosom, v bujnem prekipevanju idej: »Slovenska kultura, ki sicer na eni strani razodeva toliko snovnih in vsebinskih sorodnosti, in celo izposojenosti, se nam pri smotrnejši preiskavi kaže kot popolnoma svojevrstna reakcija in edinosmiselna ustvaritev in poustvaritev slovenske duševnosti v snovi in vsebini evropske kulture.« V poglavju o ilirizmu je ob Vrazu poskušal začrtati tipiko panonskega človeka, ki ga je primerjal z dinarskim in osrednjeslovenskim »noriškim« (Pisma o slov. književnosti, Slovenec 15. febr. 1934): »V duhovnem pogledu je najtipičnejše za panonskega človeka, da je sovražnik samote. Njegova vzrojljiva duša, ki vedno niha med dvema skrajnostma, je še otroška, zaupljivost in radovednost jo gonita v družbo, nikdar ne more molčati, v najhujši bolesti in v največjih radostih se mora izpovedati, v samoti pa poje in govori sama s sabo.« V Slodnjakovi prvi knjigi so štajerski pisci v glavnem zastopani ustrezno svoji literarni in kulturnozgodovinski vlogi. Slomšek s svojim krogom je dobil celo poglavje, medtem ko je avtor Modrinjaku dodelil pravo mesto šele v zadnji knjigi, v Obrazih.

Profesorju Slodnjaku gre tudi priznanje, da je pravično, to je prost predsodkov oddelil mesto Stanku Vrazu kot pesniku v slovenščini. Za zagrebško akademijsko izdajo (ur. A. Barac) je pripravil knjigo Stankovih slovenskih verzov, jih hkrati prvi temeljiteje opredelil in ovrednotil.

Ni treba poudarjati, da se Slodnjak niti najmanj ni predajal kaki regionalni vasezaverovanosti in da je ob vsej ljubezni do pokrajinskega znal ohraniti poln smisel

in občutek za literarne pojave v slovenskem obsegu v celem. Pravzaprav je bil vseskozi zaposlen z izrazitimi središčnimi temami (Prešeren), tako da se je k štajerskim temam, kakor koli so ga sicer mikale in pomenile njegovo prvo ljubezen, vračal bolj priložnostno. Tako je npr. pripravil za mariborsko slavistično zborovanje l. 1954 uvodno predavanje o deležu Štajercev v slovenski literaturi. Predavanje predstavlja Slodnjakov izvirni pogled na specifično mesto štajerskih piscev, ki ga ti zavzemajo v slovenski celoti. Med njegovim prvim ukvarjanjem s to temo in tokratnim razgledovanjem se je seveda nabralo že več ožjih in širših obdelav (omenimo naj vsaj Legišev prikaz Modrinjaka v razpravi o slovenskem pesništvu med Pisanicami in Kranjsko Čbelico, 1938), tako da je bil Slodnjakov prijem sam po sebi gotovejši. Upoštevaje kulturnozgodovinske določilnice razvoja na slovenskem Štajerskem je s posluhom beležil tipiko pokrajinskega liričnega čuta, njegovo razliko v umevanju melodioznosti glede na naše osrednje pokrajine. V tem smislu je — za razliko od Prešerna — priznaval neke izrazne kvalitete tudi Volkmerju: »... v nekaterih Volkmerjevih pesmih ... je toliko preproste, a tople resničnosti, da ne moreš misliti pri branju na estetske grehote in dialektične robosti ... temveč da moraš slediti otroško preprosti (pesnikovi) misli in naravnemu vrstenju njegovih vsakdanjih podob, ker čutiš, da je pesmar ljudsko pristen in nazoren.«

Nazadnje se je prof. Slodnjak oddolžil starim narečnim vzhodnoštajerskim pesnikom še pri prirejanju (za tisk) in tekstovnem dopolnjevanju Gspanovega Cvetnika slovenskega umetnega pesništva do srede XIX. st. (1978, 1979). Na prošnjo Slovenske matice je kljub številnim drugim delovnim obvezam in neodložljivim lastnim konceptom iz pietete do pokojnega prijatelja prevzel ureditev in dopolnitev in tako rešil izdajo, ki danes in za nadalje velja kot srečna predstavitev starega, tudi vzhodnoštajerskega pesništva.

O literarnoidejnih in metodoloških stvareh Slodnjakovega zgodovinopisja nam v našem okviru ne gre govoriti. Vendar naj bi vsaj opozoril na besede, napisane že proti koncu, kot nekak obračun njegove dolgotrajne delovne izkušnje in raziskovalno napete dejavnosti. Pisec je bil precej kritičen do samega sebe: »... da je avtorjev — žal nedoseženi — cilj ali ideal — slovstvena zgodovina, ki bi bila slovenska in evropska, estetska, a tudi zgodovinska in socialna, idejna in stilna. Njene končne oblike seveda ne more izoblikovati noben avtor ... Zato si je izbral tudi on skromnejši cilj: preštudirati temeljno in pomožno gradivo, preučiti ga estetsko, filološko in historično ter ugotavljati v leposlovnih delih podobe in elemente lepote, čustva in razuma.« (Obrazi in dela ... 1975). Na te besede bi bilo mogoče navezati celo razpravo, mi se zadovoljimo s tem, da rečemo: Nasproten larpurlartizmu, doktrinarstvu in utilitarizmu je Anton Slodnjak obravnaval in vrednotil literarna dela, ugotavljajoč pri tem njihovo nacionalno, družbeno in etično funkcijo. Predvsem pa je v literarnih izročilih iz preteklosti iskal razodevanje slovenskega duha v njegovi specifični danosti in časovni pogojenosti.

Na koncu mi prihajajo na misel verzi Slomškove pesmi z naslovom *Drava*, ki jo je profesor Slodnjak iz rokopisa objavil v drugem Cvetniku. Dvajsetletni celovški bogoslovec jo je posvetil svojemu pesniškemu vzorniku Urbanu Jarniku. Dvajsetkitično štirivrstičnico o Dravi, ki jo imenuje »slovenska mati«, končuje mladi pesnik z naslednjima verzoma:

... dokler srce mi bo znalo,
bodem spletal tebi venc.

Preneseno na današnji jezik in na našo besedo o pokojnem profesorju Slodnjaku ti stavki pomenijo:

Naj bo njegov spomin med nami živ in trajen!

Štefan Barbarič
Slovanska knjižnica
v Ljubljani

Narodna in univerzitetna knjižnica
LJUBLJANA

AVTORJEM

Prispevki za Slavistično revijo naj bodo pisani v slovenščini (izjemoma tudi v drugih slovanskih jezikih ali v angleščini, nemščini, francoščini, italijanščini).

Rokopisi, poslani uredništvu v objavo, naj bodo tipkani s širokim razmikom (30 vrstic po 62 črk na eno stran) in samo na eni strani trdega lista belega papirja. Vsak list naj ima na levi strani 3 cm širok prazen rob. Vse pripombe pod črto naj bodo na posebnem listu. Ležeči tisk se zaznamuje z eno črto, polkrepki z dvema, razprti s črtasto črto; navadna + črtasta črta pomeni ležeče razprto. Citati naj bodo zaznamovani z »...«, prevodi, pomeni itd. pa z '...'.

V sestavkih, pisanih z latinico, naj se lastna imena (osebna, zemljepisna, predmetna itd.), citati, naslovi in primeri iz jezikov s cirilsko pisavo prečrkujejo po naslednjih načelih:

Ukrajinski	г ..... h	Ruski	х x
Makedonski	ѓ ..... ǵ	Srbohrvatski	х ..... h
Srbohrvatski	ђ ..... đ	Srbohrvatski	џ ..... dž
Ruski	е ..... e	Ruski	щ ..... šč
Ruski	ё ..... ë	Bolgarski	щ ..... št
Ukrajinski	є ..... je	Ruski	ь ..... ′
Ukrajinski	и ..... y	Bolgarski	ъ ..... ă
Ukrajinski	і i	Ruski	ы ..... y
Ukrajinski	ї ..... ji	Ruski	ъ ..... ″
Ruski	й ..... j	Ruski	ѣ ..... ě
Makedonski	ќ ..... ḱ	Ruski	э ..... è
Srbohrvatski	љ ..... lj	Ruski	ю ..... ju
Srbohrvatski	њ ..... nj	Ruski	я ..... ja
Srbohrvatski	ћ ..... ć		

Rokopis razprave naj ne presega 25 avtorskih strani, kritike 12, poročila 2—4. Jezikovno in tehnično nedognanih rokopisov uredništvo ne sprejema.

Razpravi naj bo priložen povzetek v tujem jeziku (največ 2 avtorski strani) in posebno besedilo (v dvojniku) za sinopsis. To besedilo naj obsega do 9 tipkanih vrstic, informira pa naj o rezultatih razprave, ne o metodi in/ali tematiki.

Avtorji ob prvi objavi v SRL pošljejo odgovornemu uredniku svoj točni naslov (navesti je treba tudi občino) in številko žiroračuna (vse tudi ob morebitnih spremembah). Če jim žiroračuna ni treba odpirati/imeti, pošljejo uredništvu ustrezno izjavo. Nejugoslovanski sodelavci morajo za izplačilo honorarja odpreti poseben žiroračun v Jugoslaviji (ustrezne informacije daje in prejema Založba Obzorja, ne uredništvo).

Če prispevki tem določilom ne ustrezajo, jih uredništvo ne sprejema oz. njihovim avtorjem ne izplačuje honorarja.

Korekture je treba vrniti v 3 dneh.

Prispevke za Slavistično revijo pošiljajte glavnima urednikoma za jezikoslovje oz. literarne vede (Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana). Roki za posamezne številke časopisa so: 1. december, 1. februar, 1. maj in 1. avgust.

Revijo sofinancirata med drugimi tudi
Raziskovalna in Kulturna skupnost SR Slovenije