SLAVISTIČNA REVIJA

ČASOPIS
ZA JEZIK IN LITERARNE VEDE

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

LJUBLJANA
XV. LETNIK, 1—2
1967

VSEBINA

RAZPRAVE

Tine Logar, Dialektološke študije
XII. Govor vasi Kostanje nad Vrbskim jezerom 1
XIII. Vokalizem moravškega govora 20
Dušan Pirjevec, Vprašanje o Murnovi liriki 28
Jože Toporišič, Pojmovanje tonemičnosti slovenskega jezika 64
Fran Petrè, Prva slovenska poetika 109
Jakob Rigler, Pripombe k pregledu osnovnih razvojnih etap v slovenskem vokalizmu 129
Emil Štampar, Maske legende u Cesarčevoj novelistici 153
Marja Boršnik, Tavčarjeva Bogomila 174
Jakob Rigler, O akcentuaciji sufiksa *-ost* 218
Francè Bernik, Levstikova redakcija Jenkovih »Pesmi« 230
Jože Toporišič, Besedni red v slovenskem knjižnem jeziku 251

OCENE — ZAPISKI — POROČILA — GRADIVO 275

SLAVISTIČNA REVIJA

Izdajatelj
Slavistično društvo Slovenije

Uredniški odbor
FRANCE BERNIK, MARJA BORŠNIK (literarne vede), FRANC JAKOPIN, TINE LOGAR (jezikoslovje), BORIS PATERNU, DUŠAN PIRJEVEC, JOŽE TOPORIŠIČ

Rokopise sprejema odgovorni urednik TINE LOGAR
Ljubljana, Aškerčeva 12 (Filozofska fakulteta)

Reklamacije in naročila sprejema Založba Obzorja, Maribor, Partizanska 5

Tisk ČP »Delo« — obrat Triglavska tiskarna v Ljubljani

SLAVISTIČNA REVIJA

ČASOPIS
ZA JEZIK IN LITERARNE VEDE

ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR

LETNIK XV
1967
LJUBLJANA

Č 91191
+

Č. 91191 r.

inv. 920073530

Uredniški odbor

FRANCE BERNIK, MARJA BORŠNIK (literarne vede), FRANC JAKOPIN, TINE LOGAR (jezikoslovje), BORIS PATERNU, DUŠAN PIRJEVEC, JOŽE TOPORIŠIČ

Odgovorni urednik
TINE LOGAR

Izdaja
SLAVISTIČNO DRUŠTVO SLOVENIJE

Založila
ZALOŽBA OBZORJA MARIBOR, Partizanska 5

Za založbo
JOŽE KOŠAR

Tiska
ČP »DELO« — OBRAT TRIGLAVSKA TISKARNA V LJUBLJANI

VSEBINA

RAZPRAVE

Tine Logar, Dialektološke študije
XII. Govor vasi Kostanje nad Vrbskim jezerom 1
XIII. Vokalizem moravškega govora 20

Dušan Pirjevec, Vprašanje o Murnovi liriki 28

Jože Toporišič, Pojmovanje tonemičnosti slovenskega jezika .. 64

Fran Petrè, Prva slovenska poetika 109

Jakob Rigler, Pripombe k pregledu osnovnih razvojnih etap v slovenskem vokalizmu 129

Emil Štampar, Maska legende u Cesarčevoj novelistici 153

Marja Boršnik, Tavčarjeva Bogomila 174

Jakob Rigler, O akcentuaciji sufiksa *-ost* 218

Francè Bernik, Levstikova redakcija Jenkovih »Pesmi« 230

Jože Toporišič, Besedni red v slovenskem knjižnem jeziku ... 251

OCENE — ZAPISKI — POROČILA — GRADIVO

Nova dela češkega strukturalizma *(Boris Paternu)* 275

Slovenski vokalizem v tuji obdelavi *(Jakob Rigler)* 296

Odmevi ruske sovjetske književnosti pri Slovencih v letih 1917 do 1941 *(Vera Brnčič)* 301

Hristo Botev pri Slovencih *(Matej Rode)* 313

Henrik Markiewicz, Głowne problemy wiedzy o literaturze *(Franc Drolc)* 325

Miklavž Prosenc, Die Dadaisten in Zürich *(Matjaž Kmecl)* 328

Ameriška študija o prozi A. P. Čehova *(Vlasta Pacheiner)* 333

Dodatak studiji Tineta Logara »Slovenski govori v Istri« *(Nikola Rončević)* 335

Nahtigal o Breznikovi slovnici *(Jakob Šolar)* 336

Najdeno Zoisovo pismo *(Ludovik Modest Golia)* 356

CONTENTS

ARTICLES

Tine Logar, Dialectologic Studies
XII. Speech in the Village Kostanje above the Vrbsko Lake 1
XIII. Vocalism of the Moravško Speech 20

Dušan Pirjevec, The Question Concerning Murn's Lyrical Poetry 28

Jože Toporišič, The Perception of Tonemes in Slovene Language 64

Fran Petrè, The First Slovene Poetics 109

Jakob Rigler, Some Notes to the Survey of the Basic Developmental Stages in Slovene Vocalism 129

Emil Štampar, The Masque of the Legend in Cesarec's Short Stories 153

Marja Boršnik, Tavčar's Bogomila 174

Jakob Rigler, The Accentuation of the Suffix *-ost* 218

Francè Bernik, Levstik's Redaction of Jenko's "Pesmi" ("Poems") 230

Jože Toporišič, Word Order in Slovene Literary Language ... 251

REVIEWS — NOTES — REPORTS — LITERARY SOURCES

New Works of Czech Structuralism *(Boris Paternu)* 275

Slovene Vocalism as Presented by Foreign Scholars *(Jakob Rigler)* 296

Echoes of the Soviet Russian Literature Among the Slovenes in the Years 1917—1941 *(Vera Brnčič)* 301

Hristo Botev Among the Slovenes *(Matej Rode)* 313

Henrik Markiewicz, Głowne problemy wiedzy o literaturze *(Franc Drolc)* 325

Miklavž Prosenc, Die Dadaisten in Zürich *(Matjaž Kmecl)* 328

An American Study About A. P. Chekhov's Prose Work *(Vlasta Pacheiner)* 333

A Note to Tine Logar's Study "The Slovene Speeches in Istria" *(Nikola Rončević)* 335

Nahtigal About Breznik's Grammar *(Jakob Šolar)* 336

A Letter Written by Žiga Zois Has Been Found *(Ludovik Modest Golia)* 356

Tine Logar

DIALEKTOLOŠKE ŠTUDIJE

XII

GOVOR VASI KOSTANJE NAD VRBSKIM JEZEROM

Jeseni leta 1961 sem se nekaj dni mudil na *Kostanjah* nad Vrbskim jezerom (Köstenberg), da bi kostanjški govor zapisal za Slovenski lingvistični atlas. Informatorja sta mi bila *Kokot Hanzi*, tedaj star 32 let, doma v Gorenji vasi 11, in njegova za leto starejša sestra *Kastelic-Sakoparnik Mali*. Kot rojena in stalno na Kostanjah bivajoča domačina svojo rodno govorico dobro poznata, zato so bili njuni odgovori hitri in zanesljivi. Za prijazno potrpežljivost se obema iskreno zahvaljujem.

Kostanjški govor je eden od mnogih govorov rožanskega narečja na Koroškem. Kot za vse druge rožanske govore so tudi zanj značilne *kvantitetne* in *intonacijske opozicije* v *akcentuiranih zlogih*.

Kvantitetne opozicije so omejene na zadnje ali edine besedne zloge, ker kostanjški govor pozna kratke akcentuirane vokale v glavnem samo v zadnjih zlogih, kolikor pa jih slišimo tudi v drugih besednih zlogih, gre za redke sekundarne kratke poudarke, ki so nastali iz prejšnjih stranskih poudarkov v večzložnih, na koncu poudarjenih besedah (nasàm: nàsate < nasatè). Nasprotno pa so intonacijske opozicije možne v vseh akcentuiranih zlogih razen v zadnjih, kjer so eliminirane, tako da se vsi zadnji akcentuirani zlogi v intonacijskem pogledu izgovarjajo na enak način, po mojem mnenju z rastočo intonacijo.

Akcentsko mesto v besedi je deloma drugačno kot v slovenskem knjižnem jeziku. Zlasti je tu mnogo več besed z akcentom na koncu, kar gre na račun tega, da na Kostanjah največkrat kratki akcent ni bil premaknjen s končnega zloga na predakcentske *e*, *o* in *ə* (ženà, nogà, məglà).

Rastoči akcent se tudi v kostanjškem govoru v nezadnjih zlogih večzložnih besed realizira na dveh zlogih: prvi zlog je akcentuiran in je zato ekspiratorno močnejši, zadnji pa je tonično višji. Zato se dogaja, da take besede spremene akcentsko mesto in iz paroksitonov lahko postanejo oksitona (huáuà, bŕádà, príədəhà, suínsuatò, hádərcà).

Tine Logar

DOLGI VOKALIZEM

Sistem dolgih poudarjenih vokalov je v kostanjškem govoru tale:

i u
iə uə
ẹ ọ
e o
a

Dolgi *i, u, e, o* in *a* se pojavljajo v vseh besednih zlogih, *iə, uə* v vseh razen v zadnjih odprtih zlogih, *ẹ* in *ọ* pa sta običajna v nezadnjih zlogih.

S historičnega stališča predstavljata *i* in *u* nekdanje *i, y* in *u* v slovenskih oziroma kostanjških dolgih zlogih, razen tega pa še dolga *e* in *o* v zadnjih odprtih zlogih, kjer sta sedanja *-i* in *-u* nastala po monoftongizaciji starejših diftongov *-iə, -uə; u* je razen tega nastal tudi iz dolgega *o* v poziciji pred istozložnim *i* in po asimilaciji *uu* > *u: sə̀rcí; jəhú, kouú, prosú, čə̀rụ́, nə̏bú, senú, mesú, lepú, ukú; hnúi; púχ* < *plug.*

V intonacijskem pogledu sta oba vokala razen v zadnjih zlogih lahko rastoča ali padajoča.

Diftonga *iə, uə* zastopata stalno dolgi *ê* in padajoči *o*, deloma pa tudi padajoči *e*, medtem ko je stari akutirani *ê* tudi tu kot drugod po Rožu zastopan z drugačnim refleksom *(ẹ).*

iə, uə sta možna v vseh besednih zlogih razen zadnjih odprtih. Današnja intonacija *iə* je z izjemo zadnjih zlogov lahko rastoča ali padajoča, *uə* pa je večinoma padajoč.

snîəχ, besîeda, ciəpətà, na hnîəzdaχ, hnîəzde, hníəzdò, dβîə, dîəuam, kliəščè, po kostíəχ, na nîəβə, líəpà, u nočíəχ, mîəsənc, u pastíəχ, míəχ, otpríətà, u rečíəχ, stíənà, suíəčà, siəčà, sîəku, sřîəda, šîəst, na zoβíəχ, uříəs;

β̆úəχ, u kûətle, kúəst, múəst, múəč, núəs, u nûəsə, pod nûəsəm, púət < *plot, pûəle, řúəχ.*

Razen v domačih nahajamo vse obravnavane vokale tudi v mnogih izposojenih besedah:

dîla, řísl, míšə se, pírgamastə̀ř, žnîdař, kník, čík̬l, bř̂tof, bířtòχ, bídər;

trûhua, púš̬l; níədər, uíənaχtà, príədəhà; laβûəzạr, šûəstar, šûəua.

Vokala *ẹ, ọ* sta razširjena večinoma v nezadnjih besednih zlogih. Razen v tujkah, kjer sta lahko tudi padajoča, sta navadno rastoča.

ę največkrat zastopa stari akutirani psl. *ê*, novoakutirani *e* in *ə* v nezadnjih besednih zlogih in sekundarno poudarjeni *ə*; *ǫ* pa novoakutirani nezadnji *o*, včasih pa tudi sekundarno poudarjena, nekdaj prednaglasna *o*/*ǫ*:

dv̑ẹ́χ, dẹ̑di, dẹ́kua, dẹ́uù < dêlal, črẹ́uè, čẹ́ < kɤdê, jẹ́duà < jêdla, kolẹ́nò, mlẹ́tə̀, lẹ́tò, nauẹ́stà, plẹ́uà, polẹ́nò, smrẹ́ka, sẹ́me, suẹ́čəncà, uẹ́tər, pẹ́nà, ndẹ́la, uẹ́du < vêdêl, tẹ́ua < htêla, orẹ́χa, želẹ́zò, žəuẹ́tə̀;

mẹ́làm, nẹ́sù, rẹ́kù, pẹ́kù, pẹ́riè, mẹ́žnar, kulẹ́sà, sẹ́dm̥, žẹ́hən, zamẹ́lə < zamelji; pẹ́sjə̀, pẹ́χnàm, pramẹ́knàm -e, mẹ́šà, stẹ́bər, skẹ́dən;

dǫ́v̑ər, kǫ́reńe, kǫ́žà, χǫ́ià, χǫ́dəm, nǫ́sèm, ǫ́sm̥, mǫ́rm̥, ǫ́čəm < (h)očem, uǫ́là, smǫ́le < smolje, u potǫ́ce, skǫ́riə̀; otrǫ́kà, kǫ́ńà, kuǫ́bək, kǫ́žəχ, nǫ́hà, pǫ́tàk, tǫ́na < to- vɤnê, tǫ́sa < to — sê; kǫ́tərč, kǫ́tərcà, lǫ́dn, kǫ́buàχ, zǫ́c, sǫ́tl.

e, *o* sta razširjena v vseh besednih zlogih in zastopata nekdanja nosnika *ę*, *ǫ* v dolgih zlogih, v *e* pa je prešel tudi slovenski polglasnik pod dolgim padajočim poudarkom, v nekaterih primerih pa tudi etimološki padajoči *e*. Sta lahko rastoča in padajoča:

dauét, dasét, dərué, imé, iména, jétrè, jézək, hlédàm, hrédà, lepé, pést, prédàm, prédù, začétə̀, žrabétà, préduà, préiə̀, préstə̀, pét, pétà, puklékətə̀, spréžən, sréčà, talétà, uəhrédəč, zéc < za(j)ęc; bəčéla, péč; dén, ués, čést; dóiə̀ < doga, hóbà, hauóv̑, hôv̑əc, s kosó, kuóp, pót; kót, žauót, ukróhuò; 3. pl. *sadó, nasó, tərpó.*

Vokal *a* je lahko rastoč ali padajoč in zastopa psl. *a*, hkrati pa ga nahajamo tudi v mnogih izposojenkah:

áv̑əkò, v̑ábcà, v̑rádà, bratŕánc, datə̀, dám, dáuà, dálə̀, dv̑ánèst, dəkátə̀, huáuà, hospodár, χuâpəc, kášl̥, kámən, kouáč, kŕáuà, muákà, káčà, muátətə̀, podgánà, ŕámà, prápràt, skáuà, tŕáuà, obŕežuátə̀; kŕáncl̥, žuâχta.

V gen. sg. m. f. sklanjatve pridevnikov in zaimkov je dolgi *a* plod skrčitve dveh vokalov:

-êgà > -êhà > -ahà > -aà > á; dorá < dobrêgà; uəščá < ləχkêgà, tá < têgà, mojá < *mojêga; toiá < *tvojêgà.

KRATKOPOUDARJENI VOKALI

Kratkopoudarjeni vokali so praviloma mogoči samo v zadnjih ali edinih besednih zlogih. Redki so primeri kratkopoudarjenih vokalov v nezadnjih zlogih (nàsata!).

V kostanjškem govoru nahajamo tele kratkopoudarjene vokale:

i — u

è ɔ ò

à

Vokal *i* je redek in je rezultat asimilacije — *ê* + *i* > *i*. Slišimo ga v dat., lok. sg. f. pridevniške sklanjatve: *na u̯əsočì, u šročì u̯ódə.*

Tudi kratkopoudarjeni *è* ni zelo pogost vokal, saj ga slišimo v glavnem samo kot obrazilo gen. sg. in nom. acc. pl. končno naglašenih ajevskih samostalnikov, kot obrazilo lok. sg. nekaterih srednjih samostalnikov s končnim naglasom in v nom. sg. nevtralnih mehkih *o-* in *nt-* debel:

sestrè, žanè, kozè; na u̯oknè; žřaɓè, parè, talè, ɗaklè, ušè; sancè.

Vokal *ò* zastopa stara psl. *o* in *ǫ*, razen tega pa v poziciji pred *u̯* < *u*, *l* tudi vse druge kratkopoudarjene vokale:

hřòɓ, pohřòɓ, pòst, škòf, u̯əsòk, kòiń, huoɓòk, šřòk, střòp, nòž, bòɓ, štòk; pòp; hamnò, stahnò, čau̯ò < *čelo, hàřu̯ò;* acc. sg. *žanò, kozò;*

àł, àu̯, èł, əł, êł, ìł, òł > *òu:*

ɗəkòu̯, u̯əhòu̯ se; střòu̯, ɗoɓòu̯, məɗòu̯, šòu̯, cu̯ətòu̯, tòu̯ < *htêl, nosòu̯; stòu̯, u̯òu̯.*

Kratkopoudarjeni *ə* zastopa nekdanje *i, u* in *ə* pod kratkim poudarkom, razen tega pa ga nahajamo tudi pred *ř*, kjer se je razvil iz vokaličnega *ř (əř):*

końà < *końì, nosà* < *nosì; šlà; hlàd, màš, nàt, sàt, nàč, mu̯atàč; tomà* < *têmù, ńomà* < **ńêmù; kràχ, jàχ; pàs, ɗàž, tàšč, nàs* < **dnàs.*

Vokal *à* zastopa stare *a, e, ę, ê* pod kratkim naglasom v zaprtih zlogih in tudi *è, à* v odprtih zlogih:

potpu̯àt, hu̯àž, χřàm, hřàχ; mənà, taɓà < *mene, menê, tebe, tebê, seńàm, šəršàn, zalàn, jačmàn, nasàm, -àš nasà, račàm, račàš; ořàχ, χřàn, čou̯àk, lapàχ* < *lêpêh, tàχ* < *têh, tàm* < *têm; doràχ* < *dobrêh, doràm, mojàm* < *mojêm, mojàχ; žanà, u̯əcà, scəzdà* < *stəzà, spaku̯à, řaku̯à.*

NEPOUDARJENI VOKALI

1. V predakcentskih zlogih govore na Kostanjah tele kratke vokale:

i u

e ɔ o

a

Vokala *i* in *u* se govorita v glavnem v absolutnem začetku besede: *imé; ušè, upítə, ubítə, umítə, utár.*

Tu in tam sem *u* slišal tudi za stari *o: uə̑á, uə̑í, ukú, učésa, učí, učíəɣ.*

e v zlogih pred akcentom lahko zastopa nekdanje *e, ę* in *ê*, vendar je njihovo sedanje zastopstvo odvisno od sledečega dolgega poudarjenega vokala: če je ta *i, iə, u, uə*, govore danes *e*, ki se realizira kot ozek; če pa *e, ę* in *ê* sledi poudarjen zlog z nizkim in širokim vokalom, potem so *e, ę, ê* zastopani z *a*. V predakcentskih zlogih je torej razvoj *e, ę* in *ê* odvisen od narave vokala v poudarjenem zlogu, v čemer se izraža princip vokalne harmonije.

a v zlogih pred akcentom predstavlja na eni strani stari *a*, izjemoma zaradi disimilacije tudi *o*, na drugi strani pa v mnogih primerih tudi stare *e, ę* in *ê:*

letí, besîəda, u̯ečîria, ščemíəu̯, senú, leu̯úcè, pšenica, neə̑ú, cepí, nestə < *nesti, nesə, nesítə, oženítə se; u̯asá* < *lasá; uasi* < *lasje, u̯asíəɣ, u̯asmi, sani, mu̯atə̀č, bratŕánc, bratŕáničia, ŕačàm* < *rečèm, pačàm, žanstuò, daklè, matu̯à, zalàn, tálè, calák, žŕaɓè, čau̯ò* < *čelò, capàc, na čalè, sancè, žau̯ód, dau̯ét, dasét, spaku̯à* < *speklà, raku̯à, nasu̯à, smajátə se, klapòu̯* < *klepàl, u̯ədau̯à* < *vêdêla, dau̯u̯à* < *dêu̯ala, razatə* < *rêzati, nasà* < *nesè, sadó* < *sedó.*

Predakcentski *o* je fonetično ozek in zastopa stara *o, ǫ* in deloma *ê*. V nekaterih primerih sem za *o* in *ǫ* slišal tudi *u: nosníca, otŕə̑ə̑ə, pŕosú, kou̯áč, kolínə, poŕókə, kou̯ú, ŕočícə, oŕáu̯ò, kopícə, kosə, kozə, nočí, kostə̀iń, u̯oknò, u potǫ́ce, dopǫ́una, podę́ńə, polę́tə, pozímə, koŕítò; po hŕudíəɣ, upràm.*

nosá, zoə̑á, zoɓí, zoɓíəɣ, zoə̑mí, zoə̑âmə, zoɓé, z nohó, kostíəɣ, kostmi, kŕopítə, pokopátə, zu̯onítə, otpŕíətə; tomə < *têmu, ńomə* < **ńêmù* (*ê* > *a* > *o* pred m!).

Ne izključujem možnosti, da se je tudi predakcentski *o* razvijal po načelu vokalne harmonije, pri čemer bi se izgovarjali širša in ožja varianta *(o : ǫ/u)*, vendar sem se te problematike zavedel že post festum, ko kontrola ni bila več mogoča.

Predakcentski *ə* prestavlja stari *ə* in pa tisti *ə*, ki se je razvil iz *i* in *u* po vokalni redukciji: *cu̯atę́tə, pačàk, u̯əhátə, dəkátə, dəkám, pəsà;* pl. *pəsà, pəsóu̯, pəsàɣ, scəzdà, məhu̯à; pəščè*, pl. *pəščéte, u̯əhŕéd; u̯əhŕédəč* (adv.), *u̯əsòk, u̯ədatə* < *vidêti, uzàhəntə* < *uzdigniti, šəšîtə, žəu̯òu̯, žəu̯ę́u̯à, ləsíca, dəšîtə, cəhâinar.*

2. V poakcentskih zaprtih zlogih govore na Kostanjah:

e ə o
a

Poakcentski *e* je redek glas, ki se je razvil iz starejšega diftonga *-ai-*: *ȁdnest, dȏánest, pétnest* ...

Prav tako redek je *o*, ki je omejen na pozicijo pred *-u̯*, npr. v gen. pl. samostalnikov moškega spola: *sînou̯, brátŕòu̯, gábŕòu̯c*, medtem ko je sicer v zaprtih poakcentskih zlogih prešel v *a*. Tako se je zgodilo tudi z *o* v obrazilu instr. sg. in dat. pl. moških in srednjih samostalnikov; drugačna razlaga obrazila *-am* se mi za ta govor namreč ne zdi potrebna:

z otŕókàm, sînam, z brátŕàm, z u̯âsam, pot čau̯àm, z jezíkàm, pod zôvam, pod ûəzam, s kọ́ńàm, s pəsàm, s klúčàm.

Najbolj pogosta vokala v poakcentskih zaprtih zlogih sta *a* in *ə*.

V *a* so se združili nekdanji *a, o, e, ę* in *ê*, v *ə* pa stari *ə, i* in *u:*

kŕáu̯àm, na ŕókaχ, kráu̯àχ, hlêdam; pọ́tak; stúdànc, jáčmàn, klẹ́plàm, -àš, síəčàm, -àš; pámàt; sósàd, u šŕọ́čam < *širokêm, ušêtaχ* < *-êh, ûstaχ* < *ustêh, na u̯ọ́knàχ.*

Glede na to, da je prišlo v rožanskem narečju in tudi v kostanjškem govoru do posplošitve enega samega tipa obrazil v dat., lok. in instr. pl. pri vseh samostalnikih, — namreč obrazil *-am, -aχ, -amə*, se je poakcentski *a* zelo razširil. Vendar moram že na tem mestu pripomniti, da je do take izenačitve prišlo po mojem mnenju po glasoslovnem razvoju, saj sta v rožanskem narečju vsak *o* in *ê* v taki poziciji prišla v *a*.

Navajam še nekaj gradiva za poakcentski *ə* v zaprtem zlogu: *u̯ọ́kàt, pâu̯əc, u̯àsək, mərjásàc, nízàk, hóďàc, kámàn, kŕáhàn; žẹ́nàn, mŕáčnàk, nọ́sàm, χọ́ďàm, ďúpàm, pšeníčnàk, ku̯óbàk, kọ́žaχ.*

3. V poakcentskih odprtih zlogih se v kostanjškem govoru govore tile vokali:

-i -u
-e -ə -o
-a

Vokal *-i* je redek; nastal je po asimilaciji diftonga *-ai̯: dẹ́u̯ì* < *delaj.*

Vokal *-u* je nastal po vokalizaciji *-u̯* < *l, u̯* v poziciji za konzonantom, razen tega pa tudi po asimilaciji vseh kratkih vokalov v poziciji pred *-u̯* < *-u̯, -l;* torej *-al, -êl, -əl* > *-u:*

dàru, cu̯àru, prédù, sîəku;

dẹ̯u < delal, u̯ẹ́dù, u̯ídù; pẹ́kù, rẹ́kù, nẹ́sù, mọ́hù, u̯ənéšù, stéhnù, mu̯átù itd.

Vokal -e, predstavlja nekdanje *-e, ę* in *-ê* kot obrazila: *áicè, pûəle, žẹ́hnanè, u̯óhle, sẹ́mè, smọ́lè, sûnce, pẹ́rìè, kámiǹe, známiǹè, ŕóčè, nói̯è < noge, kliəščè, krá̯uè, χrûšče, hóv̄è; ústè, čŕẹ́u̯è, jétŕè, lîəte < lêta, na stíənè < stênê, na hníəzdè, polẹ́tè.*

-o zastopa *-o* in *-ọ*. Fonetična realizacija *-o* je ozka.

tŕúpu̯ò, kolẹ́nò, stopáu̯ò, šíu̯ò, koŕítò, žítò, želẹ́zò, kadíu̯ò, oŕáu̯ò, polẹ́nò, ábəkò, u̯ínò, hníəzdò, jútŕò, lẹ́tò, hlíəto < glêto < dlêto, mẹ́sto; ukróhu̯ò, obu̯ačnò; acc. *kŕáu̯ò, mókò, bŕádò.*

-ə je nastal iz *-i* in *-u:*

hlídə, bínkoštə, otŕôbə, stẹ́brə, kọ́ńə, líəšənčə, sînə, žnáblə, u̯íənaχtə, pieŕnaχtə, su̯ínsu̯atə, dúrə, pəŕsə, čŕêulə, štúmfə, ŕokáu̯cə, štọ́čə; dv̄áistə < dvajsti, tŕístə < trideseti; na rócə, na nói̯ə, u kọ́stə, u kŕíi̯ə; muâi̯šə, u̯óžə, u̯éčə, ta u̯ẹ́ščə, ta tréčə, u̯íšə, kŕáu̯jə, su̯ínščə, óu̯čjə, kúrjə; ta mu̯adə, hu̯oblêi̯šə, móščə, đọ́rə < dobri; inf. *hŕábtə, pou̯étə, ŕazatə, žəbrátə, smai̯átə se, dátə, zu̯onítə, mlétə, ŕóbətə, zau̯ríətə, muátətə, klapátə, šəšítə, obŕâčᵘatə, pŕéstə, hŕízatə, žâhatə, u̯əhátə, začétə;* ptc. na *-l: tẹ́lə, đálə, sẹ́klə;* adv. *snûəčə, nói̯cə; na stŕôpə, u dížə < dəžù; na pûələ, sînə < sinu, otrọ́kə, na u̯ərχə, nâiə, u̯âiə, dọ́romə < dobrêmu.*

-a največkrat zastopa psl. *-a*, včasih pa tudi *-ê;*

huáuà, su̯ẹ́čᵘcà, nau̯éstà, u̯ọ́dà, plẹ́u̯à, otâu̯a, ščírà, lẹ́sà, préi̯à, rácà, su̯íńà, mrou̯ťà, bẹ́bařcà, ləsícà, odu̯ákà, jẹ́du̯à, ábəkà, sŕódkà, ùžnà, màu̯žnà, úŕà, hníu̯à, sréčà, úža < luža, líəχà, u̯ẹ́ià, tŕáu̯à, kosíəu̯cà, páiou̯čenà, méŕà, véŕà, u̯ézà;

adv. *đŕîəu̯a < đrêvê, nótrà, tọ́sà < to-sê, tọ́nà < to-vənê, đopôu̯na.*

Pri adv. *zu̯ačíŕà, đopôu̯na* in *đrîəu̯a* je *-a* mogoče analogičen po *zi̯útrà*, ne pa fonetično razvit iz *-ê.*

4. V poakcentskih zlogih sredi besede na Kostanjah govore iste vokale kot v poakcentskih zaprtih zlogih:

e ə o
a

Najpogostejša sta *a* in *ə*, najredkejši *e*, medtem ko je *o* nekoliko pogostejši.

s sînamə, z ušêtamə, pəŕsamə, s hŕôtamə, žẹ́hnanà, malařînařca, píŕgamástàŕ, šíuatà, zažlâifatə, obŕâčᵘatə, dîəu̯amo, -ata, -ai̯o, hínastò, tíščau̯o < tiščalo; u̯íənaχtà, píərnaχtà;

su̯insu̯atà, štírədə < štiri rędi, čŕę̯u̯asa, u čŕę̯u̯ase, détala, pod níəβasam, níəβasè; dúščətà, ciəpətà, ŕóbətà, pŕíədəhà u̯ádi̯əcà, β̃ánkədŕà, nọ́səmo, mu̯átətà, u̯zḗməmò, ọ́čəmò, fài̯moštə̀r, huōβoko, u̯əsọ́če, -am, -aχ, dọ́ŕomə < dobrêmu, mọ́i̯omə < mojêmu; ta hȭχcetnə.

Kot je razvidno iz gradiva, *a* največkrat zastopa stare *a* in *ê, e, ę, ə* stari *i, o* pa stari *o* in pred *m* tudi nekdanji *ê (-êmu > -amu > -omə).*

Posebnost kostanjškega govora kot rožanskega narečja sploh je poakcentska končna dolžina. Nastala je po skrčenju dveh vokalov, potem ko je med njimi onemel konzonant. Ta dolžina se pojavlja samo v pronominalni končnici *-êga*, ki je po rožanski fonetiki prešla v *-aha > -aa > -ā*, kadar je bila beseda naglašena na osnovi; če je bil naglas na obrazilu, je ta *a* seveda dolg in naglašen, sicer pa nenaglašen in dolg: *dŕèiā < < drugêga, u̯àsočā < visokêga.*

*: tačá < takêgà, šəšá < suhêgà, doŕá < dobrêgà; moi̯á < *moi̯êga, toi̯á < *tu̯oi̯êgà, u̯əščá < ləχkêgà.*

Neakcentuirani dolgi *a* ima v kostanjškem govoru fonološko distinktivno vrednost, ker v nekaterih primerih loči gen. sg. m. n. od nom. sg. f. podobno kot njegova poudarjena varianta: *dorà : dorá, moià : moiá, toià : toiá.* Tam, kjer je prišlo do sekundarne palatalizacije velarov, pa je taka dolžina postala zgolj fonetična: *u̯əχkà : u̯əščá < ləhkêgà.* V nekaterih primerih je prišlo celo do spremembe akcentskega mesta, tako da sedaj oblike nom. sg. f. ločijo od gen. sg. m. n. kar trije elementi: različen poudarek, različna kvantiteta obrazila in različen osnovni konzonant: *u̯əsokà : u̯àsočā < visokêga.*

V poakcentskih zlogih pa kostanjški govor pozna tudi vokalične sonornike *n̯, m̯* in *l̯:*

líəšn̯čà, puklékn̯tà, ŕíəsn̯; knísm̯, čísm̯; smûkl̯ca, čn̯àŕčl̯nà, pọ́stl̯.

Mnogo samostalnikov, povečini tujega porekla, se končuje na *-l̯: β̃adl̯, mọ́ntl̯, žŕábl̯, háizl̯, háŕtl̯, tàŕkl̯, hákl̯, ŕêχl̯, kŕémpl̯, pernàχtl̯, čn̯àrčl̯, kášl̯, rísl̯, píχl̯, kráncl̯, číkl̯, púšl̯, káncl̯, sọ́tl̯* itd.

KONZONANTIZEM

Konzonantizem kostanjškega govora označujejo tale dejstva:

Govorijo samo bilabialni *u̯*, medtem ko jim seveda labiodentalni nezveneči *f* ni neznan. Bilabialni *u̯* zastopa tudi nekdanji *ł* v poziciji pred zadnjimi vokali *(a, o, u, ə)*, v poziciji pred poudarjenim dolgim začetnim *u̯* pa se je tak *u̯ < ł* asimiliral z *u (łuč > úč, łúna > úna, łúža > úža).*

Vendarle Kostanjčani sedaj tudi pred zadnjimi vokali poznajo *l*, le da ni *velaren*, ampak *srednji*. Slišimo ga v mlajših izposojenih besedah, nadalje tedaj, kadar je *l* nastal iz starejšega *l'* po depalatalizaciji, dalje tedaj, kadar je za *l* onemel *i (túl̯ù)* in pred tistim kratkim *a*, ki je nastal iz starejšega *e, ę, ê: ła* > *u̯a: u̯ás, hu̯áu̯à, həru̯ò, stopáu̯ò, šíu̯ò, ču̯ò* < *čelò, trúpu̯ò, žíu̯à, su̯ámà, mu̯atàč, mu̯átətà, hau̯ó5, matu̯à* < *metlà, mu̯áka, skáu̯à, u̯ádi̯əcà, ta mu̯ádà, žu̯áχtà, u̯əhátà* < *ləgati, ku̯óp, čou̯àk* < *človèk, žəu̯éu̯à, spaku̯à, ŕaku̯à* < *reklà, jędu̯à* < *jedla, u̯ənašu̯à, dáu̯à, kúpu̯à, túlu̯à, pádu̯à, dîəu̯am;*

łú > *u̯ú* > *ú-: húχ* < *gluχ, łuč* > *úč, łúna* > *úna, łúžà* > *úžà: kou̯ú* < *kolo.*

lu, la, lo: lọ́dn̥, láiχtàŕ, ŕǭtlau̯f, forêla, zažlâifatə: kītla, šnàicla, šuílà, plúčè, calák, mróu̯là, ndę́la, u̯ǫ́la; klapátà < *klepati, klapù, laméžà.*

Velarni zapornik *g* je razen v poziciji pred pavzo, kjer je zastopan s *-χ*, prešel v grlov nezveneči pripornik *h*, ki je nato v določeni poziciji sploh onemel. V takem primeru za nekdanji *g* ni nobenega glasu več.

Pred sprednjimi vokali *(e, iə, i)* pa so velarni konzonanti *k, g, χ* doživeli slovensko dialektično palatalizacijo in prešli v *č, j, š*. Tako so nastale konzonantične alternacije: *k — č, h — j* in *χ — š*.

Vendarle kostanjški govor pozna tudi *g*, ki pa je razmeroma redek in ga govore zlasti v mlajših izposojenkah iz nemščine:

hu̯áu̯à, na hu̯álè, hərn̥ò, u hərlè, hlàd, stahnò < *stegnò, hŕoɔ̄, hamnò* < *gumnò, hrédà, jəhú, hŕàχ, žâhatə, húχ* < *gluh, hnúi* < *gnoj, hníazdò háŕjè, uzíhnàm, hospodáŕ, hu̯ó5ò̀k, hau̯óɔ̄, u̯ohĩn, ukróhu̯o, həŕmí, hóɔ̄àc, hŕém, u̯əhátà; sníəχ, jàχ, ŕúəχ, ɓúəχ; ŕóče, ŕočé, ščíŕà, χíūšče, smrîəče, čę́, móščà, su̯ínščà, líəšn̥čà, štóčà* (pl.); *nóiè, nóiə̀, dóiè* < *doge, štîəie; šíšà, šíšà, múšè, bou̯šé; gemâi̯nda, hàužinga, píŕgamastàŕ, pŕàikling, hárling, glòcna.*

V gen. sg. m. n. pridevniške in zaimenske sklanjatve je *h* < *g* onemel: *šəšá* < *suhêgà, uàsočā* < *visokêga, tačá* < *takêgà, dŕèi̯á* < *drugêga, həšá* < **gluhêgà, moiá* < **mojêgà, toiá* < **tvojêga, ńá* < *ńêgà.*

b in *d* sta se v kostanjškem govoru spirantizirala v *ɓ, ð*, *d* in sta tudi pred pavzo podobno kot spiranta *z, ž* ostala zveneča: *kŕíž, dàž, hu̯àž, nòž, fárož; doɔ̄, ɓoɓ, hŕoɓ, sósàd, žau̯ód, mu̯ád.*

Na Kostanjah govore uvularni *ŕ* kot drugod v Rožu: *kŕàχ, hospodáŕ, šŕían, hŕáɓən, ŕèp, oŕàχ, sàŕ, uŕías, ŕísl̥, hŕàχ, komáŕ.*

Od palatalnih konzonantov so ohranili *ń*, medtem ko je *ľ* prešel v srednji *l* in se zlil s starim *l* v poziciji pred sprednjimi vokali. Ker je *l* v poziciji pred zadnjimi vokali in *ə* prešel v *u̯*, v fleksiji pogosto naletimo na konzonantsko alternacijo *u̯* — *l*:

Kostáńè, hospodíńà, kọ́nà, su̯íńa, čŕ̥ệšńa, mŕou̯lîńak, žẹ́hnańe, v̆ečelîńak, kọ́reńè, kámińè; kèχińà; plúčè, klúč, s klúčàm, mẹ́làm, zamẹ́là, u̯ôhle, ndẹ́la, klẹ́plàm, mŕóu̯là, smọ́lè; hu̯áu̯à: na huálè, čau̯ò: na čalè; kou̯ú: kulésà, ži u̯à: žílè, skáu̯à: skálè.

i̯ se pred *a* in *u* rad asimilira: *áb̆əkò, úžnà.*

Pred *o* se razvije protetični *u̯*: *u̯ôhlè, u̯ọ́knò*, pl. *u̯ọ́knè, u̯ọ́kn̥, u̯ọ́iṇcè.*

Konzonantne skupine *šč, čr* in *žr* so ohranjene:

pəščè, tàšč, káščà, kúščár, təščí, klíəščè, tiščáu̯ò, íščàš, kúščàŕ; čŕ̥ệšńa, žrab̆è.

Skupina *šč* se je celo pomnožila zaradi palatalizacije *k* > *č*: *móščà* < *moški, χrûšče* < *hruške, su̯ínščà* < *svinjski.*

Kostanjški govor ima torej tale sistem konzonantov:

p	b̆			u̯		m
		f				
t	d̆	s	z	c	l	n
		š	ž	č		
				i̯		ń
k	(g)	χ				
		h				ŕ

MORFOLOGIJA

Kostanjški govor je v singularu ohranil vse tri spole, medtem ko so se nevtra v pluralu feminizirala. Od treh števil je dual ohranjen samo v nom. — acc., druge sklone pa so izpodrinile pluralne oblike.

Akcent v flektivnih besedah je ustaljen bodisi na osnovi bodisi na obrazilu ali pa je premičen. Glede tega je kostanjški govor podoben drugim govorom rožanskega narečja. Če pa ga primerjamo s slovenskim knjižnim jezikom, vidimo, da je v kostanjškem govoru več besed in oblik poudarjenih na obrazilu.

Za nominalno fleksijo je zlasti značilno to, da se je v *dat., lok.* in *instr. pl.* pri samostalnikih s stalnim poudarkom skoraj popolnoma uveljavil en sam tip obrazil, namreč *-am, -aχ* in *-amə.*

Obrazili *-íəχ* < *-êh* in *-mi* sta se ohranili pri samostalnikih s premičnim poudarkom, pa še tu sta na umiku: *u̯asíəχ, dníəχ, kostíəχ, pestíəχ, rečíəχ; z u̯asmí, s kostmí, nočmí,* vendar tudi že *kostâmə.*

Obrazila *-am, -aχ, -amə* se uveljavljajo celo pri samostalnikih ženskega spola na konzonant s stalnim poudarkom na osnovi: *nítaχ, míšaχ, pə̑rsaχ, k u̯íənaχtam, s pə̑rsamə* itd.

1. Ženski samostalniki z obrazilom *-a* imajo tale obrazila:

Sg.	Du.	Pl.
-a	-ə < -i	-e
-e		-
-ə < -i		-am
-o		-e
-ə < i/-e < ê		-aχ
-o		-amə < -ami

V lok. sg. se poleg obrazila *-ə* pogosto sliši tudi *-e.* Rastoče poudarjeni samostalniki v instrumentalu sg. spremene intonacijo v padajočo: *kráu̯à : s krâu̯o, šíša : s šíšo.* Isto se pogosto, nikakor pa ne dosledno dogaja tudi v nom. acc. pl. Ta poslednji pojav poznajo tudi drugod po Rožu. Moje mnenje je, da gre v takih primerih za vpliv nevtralnih samostalnikov, ki v pluralu akut redno spremene v cirkumfleks: *smŕ̥ka : smŕ̥čе* kot *lę́tò : lîəte, mę́stò : mîəste, hníəzdò : hnîəzde, polę́no : polîəne.*

Da cirkumfleks v *smrê̥čе* ni star, dokazuje tudi *ę,* ki bi sicer moral preiti v *iə.*

Po tem tipu se sklanjajo npr. tile kostanjški samostalniki:

b̥rádà, šíšà, smŕ̥ká, v̄redeu̯ícà, su̯ámà, žlícà, šív̄ra, pšenícà, pę́kà, hâdra, cǫ́tà, šíu̯ancà, káščà, su̯ę́čn̥cà, mę́šà, príəd̥əhà, ndę́là, nau̯ę́stà, kótərcà, ročícà, plę́u̯à, otâu̯à, ščírà, lę́sà, prę́jà, krá̯u̯à, kúrà, rácà, máčkà, v̄évarcà, ləsícà, króta, ríbà, káčà, u̯ərv̄à, črę̂šńa, hóbà, répà, v̄účà, v̄rézà, tráu̯à, rána, úžnà, zímà, srîəda, tǫ́čа, úra, žu̯áχtà, srę́čà, pę́nà, škǫ́da, nǫ́ša, u̯ǫ́là, χǫ́jà, úža itd.

Samostalniki, ki imajo pred obrazilom *-a* velarne konzonante *k, h, χ,* te pred obraziloma *e* in *ə* naravno spremene v *č, j, š.* Vendar glede tega popolne doslednosti ni: *múχà : múšè, smŕ̥ka : smŕ̥čè / smrê̥čе, χrûška : χrûščе.*

Nekateri samostalniki, ki imajo pred obrazilom *-a, u̯,* pa pred *-e* in *-ə, u̯,* spremene v *l: hu̯áu̯à : hu̯álè, hu̯álə; sku̯áu̯à : sku̯álè,* vendar: *tráu̯a, tráu̯è, plę́u̯à : plę́u̯è* itd.

Nekateri samostalniki z obrazilom *-a* akcentsko mesto v sklanjatvi spreminjajo: v ednini je poudarek razen v dat., lok. in instrumentalu navadno na osnovi, v pluralu pa razen dat. in lokala na obrazilu:

sg. *u̯ó̩sà, -e, -à, -o, -ȁ, -ó;*

pl. *u̯osé, u̯ó̩sàm, u̯osé, u̯ó̩sàɣ, u̯osámà.*

Tako se npr. sklanjajo tudi *bóu̯χà, sóu̯zà, ŕókà* in druge. Seveda se tudi tu velari pred obraziloma *-e* in *-ə* spremene v *č/j/š (ŕókà, -če;* pl. *ročé, ȟou̯šé).*

Pred obrazilom *-ə k* včasih alternira s *c (ŕócà).*

Nekateri samostalniki z obrazilom *-a* imajo poudarek vedno na obrazilu: *žanà, -è, -à, -ò, -ȁ, -ó.*

Tako se npr. sklanjajo tudi *kosà, sastŕà, kozà, u̯əcà, scəzdà.*

V nom. acc. pl. se tu končni vokal podaljša v *-e: kozé,* v gen. pl. pa se *o/e* rada spremenita v *úə/íə: kúəs, síəstəŕ.*

2. Samostalniki ženskega spola brez obrazila imajo lahko stalni poudarek na osnovi ali pa premični poudarek.

a) Samostalniki s stalnim poudarkom se sklanjajo takole:

Sg.	Du.	Pl.
1. *màš*	*míšə*	*míšə*
2. *míšə*		*míšə*
3. *míšə*		*míšàm*
4. *màš*		*míšə*
5. *míšə*		*míšaχ*
6. *z mîšjo*		*z mîšamə*

Tako se sklanjajo npr. tudi *smə̀rt, pŕápŕàt, u̯əhŕéd, jesíən, bínkəštə̀, u̯íənaχtə̀, piə̀rnaχtə̀* itd.

V sg. je fleksija normalna, upoštevati je potrebno samo kostanjško fonetiko. V pl. pa so se v stranskih sklonih uveljavila obrazila *a*-jevske sklanjatve.

b) Samostalniki, pri katerih se v fleksiji akcentsko mesto spreminja, imajo deloma drugačno fleksijo. Zlasti v pluralu se tu drže starejša akcentuirana obrazila:

Sg. *kúəst, kostí, kó̩stà, kúəst, kó̩stà, s kostjó;*

Du. pl. *kostí, kostí, kostíəm, kostí, kostíəχ, kostâmə/kostmí.*

Tako se sklanjajo tudi *pést, stə̀rd, hós, núəč, ríəč, saní* in druge.

Vpliv a-jevske fleksije se je tu omejil v glavnem na instr. pl., vendar se stara oblika tudi še drži.

Samostalnik *krí* se sklanja takole:

kŕí, kŕíi̯ə, u kŕíi̯ə, s kərṵi̯ó. V akcentuacijskem pogledu torej gre deloma po tipu s stalnim, deloma pa po tipu s premičnim poudarkom.

3. Samostalniki moškega spola imajo kot v knjižnem jeziku vse tri možne poudarke.

Tisti s stalnim poudarkom se sklanjajo takole:

	Sg.	Du.	Pl.
1.	*sín*	*sîna*	*sînə*
2.	*sîna*		*sînoṵ*
3.	*sînə*		*sînam*
4.	*sîna*		*sîne*
5.	*sînə*		*sînaχ*
6.	*sînam*		*sînamə*

V lok. sg. se poleg obrazila *-ə* <*-u* pogosto sliši tudi *-e* < *-ê: u pîskŕe, u kûətle.* Obrazilo instr. sg. in dat. pl. *-am* je po mojem mnenje nastalo po akanju v poakcentskih zaprtih zlogih. Obrazilo lok. pl. *-aχ* je fonetično razvito iz *-êh.* Ko sta se na ta način *dat.* in *lok. pl.* izenačila z *dat.* in *lok. pl.* ženskih *a*-jevskih samostalnikov, se je analogično prenesla iz *a*-jevskih k moškim samostalnikom še instrumentalna končnica *-amə*, pri čemer je nedvomno sodeloval tudi plural nekdanjih srednjih samostalnikov, ki se je feminiziral tudi v nom. — acc.

Tisti moški samostalniki, ki imajo v osnovi rastoči poudarek, ta akut v lok sg. in instr. pl. radi spremene v cirkumfleks: *na stŕǫ̑pə, na jezîkə, z ǒŕâtŕamə.*

Po zgornjem vzorcu se sklanja mnogo samostalnikov, med njimi tudi taki, ki akcentsko mesto spreminjajo na osnovi: *jézə̀k, jezíka.*

Samostalniki, ki se v nom. sg. končujejo na *l̥*, v ostalih sklonih razširijo osnovo z *n: ǒ́adl̥, ǒadl̥na; čṵəŕčl̥, -na; čúəŕčl̥, -na, hájzl̥, -na, hákl̥, -na, háŕtl̥, -na; káncl̥, kŕáncl̥, kŕémpl̥, púšl̥, ŕísl̥.*

Samostalniki, ki imajo v nom. sg. pred končnim konzonantom *ə*, v drugih sklonih ta *ə* izgube: *capə̀c, capcà, hóǒə̀c, hôǒca, χṵâpəc, χṵâpca, kámə̀n, kámnà.*

Samostalniki, ki se v nom. sg. končujejo na *-u*, v drugih sklonih ta *u* spremene v *u̯*, pred sprednjimi vokali pa pogosto v *l*: *cîəhu, cîəhu̯a, cîəhlə; čəŕu, čəŕu̯a, kotú, kótu̯à, u kûətle, žnáðu, žnáũ̯ə̯; žnáðlə̀.*

Nekateri samostalniki, ki se v nom. sg. končujejo na poln vokal + *r*, v drugih sklonih osnovo razširijo z *i̯*: *cehái̯naŕ, -i̯à, dəχúŕ, -i̯à, hospodáŕ, -i̯à, močîlaŕ, -i̯à.*

Nekateri samostalniki, ki imajo pred končnim konzonantom kratek poudarjen ali nepoudarjen vokal *a*, imajo v ostalih sklonih namesto njega ozek dolg *ẹ*: *čou̯àk, čou̯ẹ́ka, χŕàn, χŕẹ́na, oŕàχ, oŕẹ́χa, sọ́sàd, sosẹ́da.*

Samostalniki, ki imajo pred končnim konzonantom poudarjen ali nepoudarjen *ə*, imajo v ostalih sklonih deloma *í*, deloma pa *ú*: *də̀ž, dížà, sə̀r, síŕà, məŕlə̀č, məŕlíčà, mu̯atə̀č, -íčà, hlə̀d, hlídà; kŕə̀χ, kŕúχà, jə̀χ, júhà, kọ́žə̀χ, kožúχà, ku̯ọ́ũ̯ək, ku̯oðúkà.*

Nekateri samostalniki s kratkim poudarjenim *a* ali *o* pred končnim konzonantom imajo v drugih sklonih dolg poudarjen *a* oziroma *ọ*: *hŕàχ, hŕáhà, hu̯àž, hu̯ážà, χŕàm, χŕámà kostài̯ń, kostáńà, šài̯t, šái̯tà; hŕòũ̯, hŕóba, knòf, pòst, pohŕòũ̯, kòi̯ń, kòš, mòšt.*

Samostalniki, ki se končujejo na velarne konzonante, izkazujejo pred obrazili s sprednjimi vokali tele alternacije: *k* : *č*, *χ* : *š*: *štòk, stóčə̀* itd.

V ilustracijo navajam nekaj samostalnikov, ki se ravnajo v sklanjatvi po zgoraj prikazanem obrazcu:

adu̯ẹ́nt, ũ̯ádl̥, ðečelíńak, ðídəŕ, ũ̯íŕtàχ -a; ũ̯òð, ũ̯ŕátàŕ, ðratránc, ũ̯ŕitof, calák, capə̀c, cîəhu, cəhái̯nàr, čatəŕtə̀k, čeũ̯ú, čík̩l̥, čou̯àk, čəŕu, čŕẹ̄u̯ə̯l̥, čúəŕčl̥, čuẹ́špl̥, dóð, dəχúəŕ, də̀ž, fàimoštəŕ, fáròž, háizl̥, hákl̥, hámər, hártl̥, hau̯óũ̯, hín »inje«, *hlə̀d, hóðə̀c, hospodáŕ, hŕàχ, hŕòũ̯, hu̯àž, χlíəu̯, χŕàm, χŕàn, χu̯âpəc, jáčmàn, jáŕmaŕk, jáŕou̯c* »javor«, *jesẹ́nu̯ə̯c* »jesen«, *jopə̀č, júnc, jə̀χ, káiž̩nèk, kámən, káncl̥, kášl̥, klúč, kník* »tilnik«, *knòf, kọ́bu̯àχ, kóčìč, kòi̯ń, kọ́mət, kọ̄rat* »kolovrat«, *kórp, kostài̯ń, kòš, kót, kotù, kŕòp, kọ́təŕč* »boter«, *kou̯áč, kọ́žə̀χ, kŕáncl̥, kŕẹ́mpl̥, kŕíž, kŕə̀χ, kəŕst, kúščaŕ, ku̯ọ́ũ̯ək* »klobuk«, *laðûəzaŕ* »sveder, *lẹ́dəŕ, líəšnə̀k, lọ́dn, mẹ́žnàŕ, míəχ, mîəsnc, míŕ* »zunanji zid hiše«, *mlín, mọ́ntl̥, močîlaŕ* »močerad«, *mòšt, mŕáčnə̀k* »netopir«, *mŕou̯líńak* »mravljišče«, *məŕlə̀č, mu̯atə̀č, məŕjásə̀c, níədəŕ, nòž, nọ́hə̀t, oŕàχ, oŕáu̯nek* »lemež«, *otŕọ́k, páiə̀k, patŕón, pâu̯ə̯c, páu̯əŕ, pəčə̀k* »objedek od sadja«, *péln, pétə̀k, peŕnàχtl̥* »parkelj«, *petèl̥u̯, píhl̥* »hrib«, *piskəŕ, podẹ́lək, pọ́dn, pohŕòũ̯* »pogreb«, *pòp* »popek«, *pópəŕ, pòst, pọ́tàk, potkòu̯, potpu̯àt, póuχ, póuštəŕ, pŕài̯kling* »butara«, *pšeníčnek, púχ* »plug«, *púnčə̀χ, púšl̥, pəŕjátòu̯, púəð, púət* < *plot, púst, pəŕst, ŕísl̥, seńàm, sẹ́u̯əŕ, síŕk, skédeń,*

sọ́sàd, sọ́tl, sŕíən, stòu̯, stŕíc, stŕòp, stúdanc, sàr, šàịt, ščemîəu̯ »čmrlj«; *škòf, štòk, štŕẹ́mfl̥, štàmf, šûəstəŕ, šəŕšàn, téŕc, topóŕ, tóŕk, tŕáu̯nàk, túəŕ, təŕkl̥, u̯ríəs, utáŕ, uadíŕ, u̯ečéŕ, u̯étəŕ, uohìń, u̯òu̯, u̯ô̯zeị* »voziček«, *u̯əŕχ, uəŕtàč, u̯àsək* »vosek«, *u̯àz* »voz«, *zéc, zẹ́klnà, zọ́c, žau̯ód, žẹ́hàn, žẹ́nàn, žnáb̆ù, žnîdaŕ, žŕáv̆l̥.*

Moški samostalniki s premičnim poudarkom imajo v pluralu deloma drugačna obrazila. Proti *-am, -aχ, -amə* tu govore *-íəm, -íəχ, -mí; u̯asíəm* < *lasem, u̯asíəχ, u̯asmí.* V gen. sg. se akcent navadno premakne na obrazila: *u̯ás : u̯asá; u̯əz : u̯ozá, hnúị : hnoịá, búəχ : bohá; dén : dnú; móž : možá; zó̆v̆ : zob̆á.*

Akcent se premakne tudi v vseh oblikah plurala razen v genetivu: *zob̆í, zób, zob̆é, zob̆íəχ, zob̆mí.* V instr. se poleg obrazila *-mí* uveljavlja tudi konkurenčno obrazilo *-amə (zob̆ámə).*

Samostalnikov s stalnim poudarkom na obrazilu je malo. Sklanjatvena obrazila so razen v genet. in instr. pl. povsod kratkopoudarjena:

sg.: *pàs, psà, psə̀, psà, psə̀, s psàm;*

du.: *psà;* pl.: *psə̀, psóu̯, psàm, psè, psàχ, psámə.*

4. Tudi samostalniki srednjega spola imajo lahko trojen poudarek. Največ je takih s stalnim akcentom na osnovi. Ti se v nom. sg. končujejo na *-o* ali *-e.* V sg. se sklanjajo tako kot enako poudarjeni moški samostalniki. V lok. sg. je tudi tu pogosto obrazilo *-e* < *-ê.*

V pluralu so nevtra feminizirana. Zato so vsa obrazila taka kot pri ženskih *a*-jevskih samostalnikih:

sg.: *hníəzdò, -a, -ə, -o, -e, -am;*

pl.: *hnîəzde, -, -am, -e, -aχ, -amə.*

V dualu je v nom. — acc. obrazilo *-ə* < *-i:*

áb̆əkò, áịcè, hníəzdò, hlíətò, jútrò, kolẹ́no, koŕíto, kadíu̯ò, kámiń̆e, kọ́ŕèńè, mẹ́stò, oŕáu̯ò, polẹ́no, pûəle, péŕịè, sàtuịè, sẹ́mè, smọ́lè, stopáu̯ò, sûnce, šíu̯ò, tŕúpuò, u̯ínò, u̯óhlè, známiń̆e, žíto, želézò, žẹ́hnań̆e.

Samostalniki z obrazilom *-o*, ki imajo v osnovi rastoči *ẹ*, imajo v pluralu navadno na istem mestu diftong *iə* in padajočo intonacijo: *kolẹ́nò : kolîəne, méstò : mîəste, polẹ́nò : polîəne.*

Samostalniki z dolgim padajočim poudarkom na obrazilu se končujejo večinoma na *-ú*, izjemoma tudi na *-í* ali *é: kou̯ú : səŕcí, imé.* Nekateri od njih v drugih sklonih spremene osnovo in eventualno pomaknejo akcent nazaj: *čəŕu̯ú, čŕẹ́u̯asà, u čŕẹ́u̯asè, niб̆ú: na nîəv̆ase.*

Samostalnik *səŕcí* ima v dat., lok. in v instrumentalu poudarek na osnovi: *səŕcí, səŕcá, sə̑ŕcə, na sə̑ŕcə, s sə̑ŕcam.*

Samostalniki na *-é* v ostalih sklonih podaljšujejo osnovo z *n: imé, iména.*

Samostalniki *sẹ́me* pa se sklanja kot *pûəle: sẹ́ma, sẹ́màm.*

Stalni poudarek imajo tudi tisti samostalniki, ki se v nom. sg. končujejo na *-è*, pa v ostalih sklonih podaljšujejo osnovo s *t: daklè : daklétà; pəščè, pəščétà, parè, parétà, talè, talétà, ušè, ušétà, žrabè, žrabéta.* Razen podaljšanja osnove s *t* se tu pojavlja tudi podaljšava vokala *è* > *é*, v pluralu pa večinoma tudi sprememba intonacije.

Vrsta srednjih samostalnikov ima stalni poudarek na obrazilu: *čauò, hamnò, hərụ̑ò, pəšanò, žanstụ̑ò.* Če ima taka beseda tudi plural, se tu akcent pomakne na osnovo: *ụ̑oknò : ụ̑ókne, na ụ̑óknaχ.*

Pluralia tantum imajo večinoma stalni poudarek na osnovi: *čŕẹ́ụ̑è, na čŕẹ́ụ̑aχ, jétŕe, na jétŕaχ, plúčè, na plúčàχ, ústè.* V lok. in instr. rastoči poudarek navadno spremene v padajočega.

PRIDEVNIK, SVOJILNI IN KAZALNI ZAIMKI

Pridevniki in svojilni ter kazalni zaimki imajo v rožanskem narečju in tudi v kostanjškem govoru enako fleksijo, ki je po svojem izvoru *trda* pronominalna. Če upoštevamo rožanske glagoslovne zakonitosti, zlasti pa onemitev medvokalnega *(g* > *h* > *o)*, in prehod nepoudarjenega in kratko poudarjenega *ê* v *à*, nam je fleksija, ki je takale, takoj razumljiva:

sg.:	*dóbàŕ*	*dọ́ŕò*	*dọ́ŕà*
	doŕá		*dọ́ŕè*
	dọ́ŕomə		*dọ́ŕì*
	doŕá		*dọ́ŕò*
	dọ́ŕàm		*dọ́ŕì*
	z dọ́ŕị̑àm		*z doŕó*
pl.:	*dọ́ŕə*		*dọ́ŕè*
		dọ́ŕàχ	
		dọ́ŕàm	
		dọ́ŕè	
		dọ́ŕàχ	
		z dọ́ŕị̑èmə	

Obrazilo gen. sg. m. n. *-a*, ki je pri nekaterih pridevnikih in zaimkih poudarjeno, pri drugih pa nepoudarjeno, v vsakem primeru pa dolgo, je nastalo iz *-êga*, pri čemer je *ê* > *a*, *g* pa je preko *h* onemel, nato pa se je *aà* skrčilo v *-á*.

Obrazilo dat. sg. m. n. *-omə* je nastalo iz *-êmu*, ki je najprej dalo *-amə*, nato pa po asimilaciji *a* > *o* na *m -omə*.

Lok. sg. m. n. na *-am* je jasen in je nastal iz *-êm*, medtem ko je instrumentalno obrazilo treba izvajati iz dolgega poudarjenega *-êm*, ki se je diftongiral v *-iəm*, nato pa po eventualnem premiku akcenta prešel v *i̯əm*.

Pri ženskih oblikah je treba v sg. pojasniti samo dat./lok., ki se končuje na *-ì*. To obrazilo ni iz *-i*, kajti to bi v kostanjškem govoru prešlo v *-ə*, temveč iz starejšega *-êi*, ki je po asimilaciji dalo *-i*.

Pluralne oblike so jasne, če upoštevamo, da so se tudi tu uveljavila trda pronominalna obrazila *(-êh, -êm, -êmi!)* in seveda kostanjško-rožansko fonetiko *(ê* > *a*, dolgi *ê* > *iə!)*.

Pri tistih pridevnikih, katerih osnova se končuje na velarni konzonant, je seveda pred *ê* prišlo do sekundarne koroške palatalizacije: *k* > *č*, *g* > *j*, *χ* > *š*. Tako je nastalo rožansko-kostanjško razmerje med *nom. sg. f.* in *gen. sg. m. n.*

taškà : taščá < *težkêga; súχà : sášá; u̯əχkà : u̯ášč́á; su̯atkà : su̯adč́á; dr̂ûha : dr̂èi̯á; tákà : tač́á; húχà : hášá* < *gluhêga; u̯əsokà : u̯àsoč́á.*

Oblike gen. sg. m. n. se tako ločijo od nom. sg. f. po treh elementih: po drugačni kvantiteti končnega *a (á : a)*, po drugačnem konzonantu pred tem *a* in eventualno tudi po drugačni akcentuaciji. Končna poudarjena ali tudi nepoudarjena dolžina *(á)* je vsekakor najvažnejši distinktivni znak, ki loči gen. sg. m. n. od nom. sg. f. Zato je razumljivo, da se je ohranila tudi v poakcentski poziciji. Da bi se razlika med nom. sg. f. in gen. sg. m. n. še bolj povečala, večkrat prihaja v gen. sg. m. n. do premika akcenta na osnovo *(u̯àsoč́á)*, ki se nato lahko v nekaterih besedah celo posploši v druge sklone: *u̯əsòk, -à : u̯àsoča, -e, -am, -e, -e, -aχ, -amè.*

Tako kot pridevniki se torej sklanjajo tudi zaimki razen osebnih. Pri svojilnih zaimkih samo instr. sg. m. n. kaže na to, da se je tu ohranilo staro obrazilo *-im* > *əm: mój, moi̯á, moi̯omà, pər moi̯omà, z moi̯àm;* pl. *moi̯à, moi̯àχ, moi̯àm, z moi̯omà.*

Kazalni zaimek *té* se sklanja takole:

sg. *té, tá, tomà, tá, tomà, tíəm;*

pl. *tí/té, tàχ, tàm, té, tàχ, s tíəmə.*

Tako kot pridevniki se sklanjajo seveda tudi zaimek *tíəřə*, številnik *adən, anà* ter številniki od 4 dalje: *štiřiə̯* — *štířə, štířəχ, -àm, štířiə̯mə*, medtem ko ima sklanjatev številnika *dva* in *tri* nekaj posebnosti.

Vprašalni zaimek *χtú* se sklanja takole: *kohá, komú, pəř komú, s kúəm*. Oblika *s kúəm* je tudi instrumental od zaimka *kái*.

Nedoločni zaimek *nobédən* pa ima genetiv *kóhařjà*. Zaimek *vsak* se uporablja samo v določni obliki *u̯sáčə̀* in se sklanja kot pridevniki.

OSEBNI ZAIMKI

Osebni zaimki imajo normalno fleksijo, če upoštewamo opisane glasoslovne zakonitosti: *jès, manà, manà, manà, manà, z mənó; ti, taβà... s təβó; òn, ńá, ńomà, ž ńàn*. Instr. je brez končnega *-i̯*. Dual in plural nimata nobenih posebnosti.

ŠTEVNIK

Glede številnika bi dodal samo še to, da se od *40* do *90* tvorijo kot povsod na Koroškem z *-řęd* in ne z *-deset*, torej: *štířadə̀, pétřéd, šíəstřéd ... dau̯étřéd*.

Številniki od 11 do 19 se tvorijo s sufiksom *-nest* < *-najst;* za 20 in 30 pa pravijo *dβáistà, třístà*.

GLAGOL

Kot druga koroška narečja pozna tudi kostanjški govor samo dolgo infinitivno obliko, ki se končuje večinoma na *-tə*, v znanem obsegu pa na *-čə: umříətà, otpříətà, přítà, přéstà, uzétà, začétà, nę́stà, upítà, stéhn̥tà, uzàhn̥tà, mlę́tà, žəu̯ę́tà, tərpę́tà, zu̯onîtə, cíəpətà, dúščətà, kropîtə, mu̯átətà, səšîtə, nosîtə, dəšîtə, kúpətà, túlətà, klapátà, žəbřátà, dəkátà, u̯əhátà se, u̯ézatà, hlédatə, šíu̯atà, u̯àdatà* < *vędêti, u̯ədatà* < *vidêti, slíəčtə; síəčà*.

Dual je ohranjen in ima v sedanjiku običajna obrazila *-u̯a, -ta, -ta: klę́plau̯à, -tà; mę́lau̯a, -ta* .

Zaradi prehoda *e* > *a* so se v kostanjškem govoru sedanjiška obrazila *-em, -eš, -e ...* in *-jem, -ješ, -je ...* izenačila z obrazili *-am, -aš, -e ...:*

uzîhnam, -aš, klẹ́plam, -aš, u̯ẹ́žam, -aš, umərjam, -aš, síəčam, -aš, umī̯am, -aš, obřežû̯am, -aš, kupû̯am, -aš, nasàm, -àš.

Pri tistih glagolih I. in III. vrste, ki imajo sedanjiško obrazilo poudarjeno, so v 3. pl. kratke oblike na *-o* še povsem naravne, čeprav se tu in tam slišijo tudi daljše oblike: *nasó, pladó, račó, pačó, v̄oló, žəu̯ó, təŕpó.*

Končno poudarjanje v sg. prezenta glagolov I. vrste, npr. *nasàm, -àš, -à,* je edino v rabi, medtem ko je v dualu in pluralu akcent prenesen na osnovni vokal: *nàsau̯à, -tà, nàsamò, -te, nàsai̯ò.*

Tudi pri glagolskih oblikah je vokalno — harmonično menjavanje med *e* in *a* navadno: *nasàm : nestà, nesə̀, nesítà.*

Nekateri glagoli II., III. in V. vrste z dolgim prvotnim akcentom na osnovi so v infinitivu in v ženski ter pluralnih oblikah participa na *-l* doživeli zanimiv akcentski razvoj. Zdi se, da je v takih primerih prišlo v nekem času do prenosa akcenta na končni zlog, zaradi česar se je osnovni vokal skrajšal in doživel navadno rožansko redukcijo. Nato pa je akcent spet prešel na osnovni vokal, ki pa je bil seveda že spremenjen in prizadet od redukcije:

vidêti > videtì > u̯ədatə̀ > uə̀datə̀;
vêdeti > vedetì > u̯adtə̀ > uə̀datə̀;
dêlati > delatì > dau̯atə̀ > də̀u̯atə̀;
rêzati > rezatì > ŕazatə̀ > ŕə̀zatə̀;
uzdígniti > uzigniti > uzəhəntə̀ > uzə̀həntə̀;
vidêla > videlà > u̯ədau̯à > uə̀dau̯à;
vêdêla > vedelà > u̯adau̯à > u̯ə̀dau̯à;
dêlala > delalà > dau̯au̯à > də̀u̯u̯à;
dêlali > delalì > dau̯alə̀ > də̀u̯alə̀.

Glagoli VI. vrste so infinitivno pripono *-ou̯a-* spremenili v *-u̯a-: obřežu̯átə̀, kupu̯átə̀.*

Zanimiva je stava refleksiva *se* pri glagolih: *òn u̯əhá se,* v čemer vidim vpliv nemškega jezika.

Za zaključek navajam samo še nekaj značilnih kostanjških adverbov:

nàs; nọ́i̯cə̀ »nocoj«, *zi̯útŕà, snûəčə̀, zu̯əčírà, dŕî̯əu̯a, đopôu̯na, podẹ́nə̀, u̯əhŕẹ́đəč* »spomladi«, *pozíme; hórtà, tọ́rə̀* »gori«, *dọ́tà* »dol«, *tọ́n* »ven«, *tọ́nà* »zunaj«, *nótŕà, čẹ́* »kje«, *móu̯* »domov«, *dàlč.*

XIII

VOKALIZEM MORAVŠKEGA GOVORA

O govoru Moravške doline je bilo doslej razmeroma malo znanega. Nekaj najvažnejših njegovih posebnosti je omenil že F. Ramovš v Hist. gram. VII, str. 114—121. Tam pravi, da se na vzhodu, v moravški kotlini izgubi razlikovanje med intonacijami, da se diftong u̯o̯ skrajša v u̯ə, da se za sekundarno poudarjena *e* in *o* govorita i̯ę̯ in u̯o̯, da poznajo disimilacijo u̯o- > u̯a-, da se ob južnovzhodni meji gorenjskega dialekta meša gorenjsko *wa* z medijskim *la*, da se za psl. *ń* govori *in*/*n*, da se je *r̥* pod poudarkom razvil v *ar*, sicer pa v *ər* in da se za *g* govori glas z rahlo zaporo ali že celo spirant *γ*. To pa je tudi vse, kar je bilo doslej znanega o govorici Moravške kotline.

Ko sem se po vojni (1951) nekaj dni mudil v Moravčah, da bi govor zapisal za Slovenski lingvistični atlas, sem hitro uvidel, da Ramovš ni izčrpal vseh posebnosti, ki ta govor ločijo od drugih gorenjskih govorov. Pri mojem delu sta mi prijazno pomagali domačinki tov. *Viktorija Berlotova* in njena sestra *Marija Trampuževa*, ki sta na vsa moja vprašanja potrpežljivo in zanesljivo odgovarjali. Moja prijetna dolžnost je, da se jima tudi na tem mestu iskreno zahvalim za njuno dragoceno pomoč. Če bo moravška govorica poslej kaj bolj znana in razjasnjena, je bolj njuna kot moja zasluga. Precej dragocenega gradiva sem zapisal tudi iz ust šolarjev iz različnih vasi Moravške kotline. Tudi tem mojim dragim informatorjem za pomoč lepa hvala!

Moravška govorica se na zahodu začenja približno na črti *Dob—Ihan*, na vzhodu pa sega nekako do črte *Tlačnica—Pretrž—Peče—Selišče—Dešen*, do koder sega švapanje. Seveda se tudi onstran omenjene črte vrsta značilnih moravških pojavov nadaljuje in prehaja pri Vačah v medijski dialekt.

Približno na črti *Dob—Ihan* oziroma tam, kjer prehaja gorenjska ravnina v hribovje, se zgosti vrsta važnih izoglos, ki ločijo osrednji gorenjski govor od moravške variante gorenjščine. Seveda se kot povsod tudi tod niti dve izoglosi popolnoma ne krijeta. Nekako na tej črti se gorenjska dolga rastoča in dolga padajoča intonacija zlijeta v eno samo ravno. S tem v zvezi se seveda bistveno spremeni akustična podoba moravškega gorenjskega govora. Nič manj pomemben ni pojav vrste diftongov, ki jih drugod po Gorenjskem ni, saj je navadni gorenjski vokalizem monoftongičen kot vokalizem knjižnega jezika. Tu pa se go-

vorita kar dva para diftongov, namreč *iẹ̯, uọ̯* in *i̯ẹ̯, ʊọ̯/ʊə̯*. Približno na isti črti se pojavi tudi akcentuacija *mə̀gla* in *bə̀zəg*, za kar drugi Gorenjci navadno govore *məglə̀* in *bəzə̀g*. In končno naj omenim še eno izogloso, ki poteka v glavnem v isti smeri, namreč zastopstvo psl. *ń*, za katerega drugod po Gorenjskem govore večinoma *n*, tu pa *i̯n*, v začetku besede in za konzonanti pa *n*.

Na drugi strani pa je seveda tudi vrsta gorenjskih dialektičnih posebnosti, ki se širijo preko zgoraj imenovane črte še daleč na vzhod (švapanje, *tk* > *χk* itd.).

V razpravi o vokalizmu moravškega govora se opiram na gradivo, zbrano v teh vaseh Moravške kotline: Moravče, Vrhpolje, Javorščica, Selo, Gorica, Krasce, Katarija, Hrib, Spodnji Prekar, Dešen, Češnjice, Imenje, Limbarska gora, Mošenik, Zgornje Koseze, Negastern in Peče.

1. DOLGI VOKALIZEM

Moravški govor ima naslednji sistem dolgih vokalov:

i	u
iẹ	uọ
ẹ	ọ
[iẹ	wa]
ę	ǫ
a	

V primeri z navadnim gorenjskim sistemom se tod govorita dva para diftongov več: *iẹ̯, uọ̯* in *i̯ẹ̯, ʊọ̯*.

Fonema *i* in *u* zastopata iste psl. vokale in se govorita v glavnem na istih mestih kot drugod po Gorenjskem in v knjižnem jeziku. Zato gradiva zanju ne bom navajal. Poudaril bi samo to, da sta se po Moravškem *i* in *u* v poziciji pred izstozložnim *r* razširila v *e* in *o* in doživela tak nadaljnji razvoj kot prvotni *e* in novoakutirani *o* (*iẹ, uọ*): *pastiẹ̯r, tχuọ̯r)*.

Fonema *iẹ* in *uọ* predstavljata psl. padajoči in novoakutirani *e*, nosnik *ę* ter novoakutirani *o* in nosnik *ǫ*. Nekaj gradiva naj to ilustrira: *šiẹ̯st, miẹ̯t, čebiẹla, kuliẹsa, sərciẹ, rebriẹsa, pu niẹp, periẹsa, ušiẹsa; žiẹγən, kliẹplem, kriẹmpəl, ziẹle, riẹbrəχ, siẹdəm, žiẹnən, pu zubiẹχ; rukiẹ, petiẹ, γriẹm, teliẹta, riẹp, piẹtk, piẹt, diviẹt, sriẹča, suziẹ; kuọ̯ža, skuọ̯rja, puọ̯stla; puọ̯pk, zuọ̯f, utruọ̯p, puruọ̯ka, sobuọ̯ta, muọ̯š, žinuọ̯, nuγuọ̯*.

Fonema *ẹ* in *ọ* zastopata psl. *ê* v dolgih zlogih in padajoči *o*. *ẹ* se je razen tega razvil tudi iz diftonga *êi̯* po asimilaciji *(jei̯ > jẹ̄, jệte)*. Vokalna kvaliteta je zlasti pri *ẹ* širša kot pri gorenjskem in knjižnem *ẹ*. To in pa dejstvo, da se je moravški *ẹ* razvil tudi iz *ê* + *i̯*, pojasnjuje način postanka današnjih moravških *ẹ* in *ọ*. Mnenja sem, da sta se oba razvila iz starejših diftongov *ei̯* in *ou̯*, saj se je v *ọ* monoftongiziral tudi *ou̯*, ki je nastal iz vokaličnega *ł* v dolgih zlogih *(wouk > wọ̄k!)*, kot mnogo pozneje tudi še tisti diftong *ou̯*, ki je nastal zaradi onemitve kratkega nenaglašenega *ê*. Tu imam v mislih take primere, kot sta *χ spọ̑t < k spovêdi* in *čwọ̑k < čwou̯k < človêk*. Ti primeri kažejo, da je v moravškem govoru bila monoftongizacija diftonga *ou̯ > o* stalno delujoč proces. Edino diftong *ou̯*, ki je nastal po asimilaciji kratko poudarjenih vokalov *a, ê, ə* v poziciji pred *u̯ < l/u̯*, se do sedaj še ni monoftongiziral: *tkọ̑u̯, smlọ̑u̯, šọ̑u̯*. Prav tako pa se ni monoftongiziral diftong *ei̯*, ki je v moravščini nastal zaradi razvoja *i̯n < ń: kurêi̯ne*. Zdi se, da je bil proces monoftongizacije *ei̯ > e* v tem času že zaključen.

Gradivo: *trẹ̑bəχ, kulẹ̑n, svẹ̑ča, drẹ̑ta, stẹ̑na, klẹ̑še, strẹ̑χa, želẹ̑s, svẹ̑šənca, nevẹ̑sta, vẹ̑rca, smarẹ̑ka, čẹ̑šna, čẹ̑špla, brẹ̑za, lẹ̑šənk, γnẹ̑st, mẹ̑sc, pulẹ̑n, žẹ̑pc, drẹ̑u̯, čuvẹ̑šk, dẹ̑wat, terpẹ̑t, vẹ̑do, jẹ̑do; uχọ̑, nọ̑s, rebrọ̑, kolọ̑, wọ̑s, sọ̑ra, dərwọ̑, nọ̑č, mọ̑st, stọ̑, mesọ̑, γdọ̑, zwọ̑n; pọ̑n, mọ̑st < molsti, wọ̑k, dọ̑ba < dolbe*.

Fonema *ẹ* in *ọ* sta v moravški govorici očitno mlajša in se šele pred našimi očmi vključujeta v sistem dolgega vokalizma. Največkrat ju slišimo v končnih poudarjenih zlogih, kjer se drugod po Gorenjskem govore večinoma kratki poudarjeni *e* in *o*. Nastala sta torej po podaljšanju kratkih poudarjenih zadnjih zlogov: *kmẹ̑t, advẹ̑nt; nọ̑χt, γrọ̑p, knọ̑f, strọ̑p, pọ̑t, štọ̑k, stọ̑rš, pọ̑st, škọ̑f, kọ̑š, kọ̑in, šrọ̑k, u̯sọ̑k, γubọ̑k, utrọ̑k*.

V drugačnih pozicijah sta *ẹ* in *ọ* v moravškem govoru redka. Omenil bi samo glagolske oblike tipa *tərpẹ̑wa, tərpẹ̑mo, tərpẹ̑te*, ki jih imam za prevzete iz sosednjega domžalskega govora. Tudi vsi drugi redki primeri z *ẹ* ali *ọ* v predzadnjem zlogu *(pẹ̑təχ, γrẹ̑wa, γrẹ̑sta, mọ̑dras, sọ̑set)* so svoj monoftongični vokalizem verjetno dobili iz sosednjih gorenjskih govorov z monoftongičnim vokalnim sistemom. Tak prevzem je bil mogoč zato, ker je moravški govor s podaljšanjem končnih poudarjenih *e* in *o* ta dva fonema že poznal, le da pozicijsko vezana na zadnja besedna zloga. Z izposojenkami iz sosednjih gorenjskih govorov se tako polagoma širi njuna frekvenca pa tudi distribucija.

Diftonga *i̯ę̯* in *ʊ̯â* sta v moravški govorici zelo pogostna, saj zastopata nekdanje predakcentske *e* in *o*. Poleg dolgih realizacij se pogosto slišita tudi kratka *i̯ę̯* in *ʊ̯ă/ʊ̯ą̆*. Moje mnenje je, da gre tu sedaj že za diftonga z dvofonemsko vrednostjo, torej za: *i̯* + *ę̯ (ę̂)* in *ʊ̯* + *ă/ą̆ (â)*. Prav zaradi dvofonemske vrednosti se mi zdi, da je realizacija lahko sedaj dolga, sedaj kratka, saj govor pozna tako fonema *ę̯* in *ă (ą̆)* kot tudi fonema *ę̂* in *â*: *čį̯ę̯u̯, stį̯ę̯yən, pį̯ę̯ta, stədį̯ę̯nc, lį̯ę̯meš, tį̯ę̯le, sį̯ę̯do, žį̯ę̯ʊ̯at, bri̯ę̯me, pį̯ę̯lən, čį̯ę̯sən, u̯ri̯ę̯me, žį̯ę̯na, tį̯ę̯ta, kli̯ę̯pat, di̯ę̯bo, užį̯ę̯no se i̯ę̯; ʊ̯ărχ, kʊ̯ârc, mʊ̯âzo, dʊ̯ą̆ins, tʊ̯ârk, γʊ̯âra, utrʊ̯âc, pʊ̯âso, rʊ̯âka, nʊ̯âγa, nʊ̯âγaχ, u kʊ̯âst, pukʊ̯âpat, kʊ̯âžəχ, pʊ̯âχko, ʊ̯ăkna, kʊ̯âto, kʊ̯ăsa, kʊ̯ą̆ina, kʊ̯ą̆inəχ, pʊ̯âpər, γʊ̯âra, dʊ̯âl, utʊ̯âno, usʊ̯âka, γubʊ̯âka.*

Vokal *a* ima moravška govorica na tistih mestih kot knjižna slovenščina in zastopa torej stari *a* in slov. *ə* v dolgih zlogih.

2. KRATKOAKCENTUIRANI VOKALIZEM

Kratko akcentuirani vokali so možni v zadnjih in predzadnjih besednih zlogih; le izjemoma jih nahajamo tudi drugod. V teh zadnjih primerih gre vedno za njihovo pozicijsko vezanost (za *ʊ* in *i̯*). V predzadnjih besednih zlogih pa nahajamo kratke poudarjene vokale praviloma takrat, kadar gre za starejša oksitona in je torej akcent prešel nanje z zadnjega besednega zloga.

Moravški kratko poudarjeni vokali so tile:

a/ą̆ /e/ ə o

Fonetično je *e* širok, *o* pa ozek, *a* pa ima varianto *ą̆*. *e* je razmeroma redek in lahko zastopa *e* in *ę* pod kratkim naglasom, vendar *se* je mnogo takih *ę* že podaljšalo in prešlo v sistem dolgih vokalov; *ə* predstavlja stare kratkopoudarjene *i, ê, ə* in *u*; *a/ą̆* pa zastopa stari kratkopoudarjeni *a*; *o*, ki se fonetično realizira kot ozek *o*, je mogoč samo v poziciji pred istozložnim *u̯ (< ł, u̯)* in predstavlja v taki poziciji katerikoli psl. vokal pod kratkim naglasom: *pugrę̯p, psə̆, γlə̆t, uχprə̆, zau̯rə̆, zə̆t < zid, mə̆š, γrə̆č, z nə̆m; srə̆n, sə̆m, χrə̆n, tlə̆χ; rə̆š, pə̆s, də̆š, tə̆š, və̆n, bə̆k; štə̆mf, γrə̆nt, kə̆p, jə̆χ; dę̯kle, stə̆za, mə̆gla, sə̆mən, mə̆ne, stə̆bər, sə̆tie; zrə̆u̯, tkə̆u̯, šə̆u̯, smlə̆u̯; tʊ̯ă, šʊ̯ă, bʊ̯ă.*

V moravškem govoru sta se zvezi *ɯ* + *ō* in *i̯* + *ē* skrajšali v *ɯ* + *ə* in *i̯* + *ə*. Tako je del prvotnih dolgih vokalov prešel v sistem kratkopoudarjenega vokalizma: *ɯ̀əle, ɯ̀əχka* < *otika, ɯ̀əsunk, ɯ̀əčəm, ɯ̀əχ* < *log, ɯ̀əla* < *volja, ɯ̀əži* < *ožji, ɯ̀əsəm* < *osem; jə̀zən, jə̀tka.*

3. PREDAKCENTSKI VOKALI

V predakcentskih zlogih se v moravški govorici pojavljajo tile vokali:

a ẹ/i ə u/ọ

Popolnoma stabilna sta v predakcentskih pozicijah samo *a* in *ə*, medtem ko se ostala dva realizirata največkrat kot *u* in *ẹ*, v nekaterih moravških vaseh in v posameznih besedah pa kot *ọ* in *i*.

Kaj predstavljajo ti moravški predakcentski vokali: *u* oziroma *ọ* predstavljata večino starih *o* (< *o, ọ*) in začetni: *u-:* le izjemoma je tu zastopnik *a*, ki je nastal iz starega *o* zaradi disimilacije in še v nekaterih do sedaj še ne dovolj pojasnjenih situacijah: *ɯadenîca, zɯanî, matupîr, krampîr, mačarà̂t, satiêska, pandệlk, snažệt, damâ; e* < *o* je nastal izjemoma zaradi delovanja pred njim stoječega *r*, *a* predstavlja praviloma stari *a* in v nekaterih redkih primerih stari *o*, kot sem pravkar povedal.

Predakcentski *ə* je redek in predstavlja stari *ə* in v določenih besedah stare *i, u* in *ê*, ki so v takih pozicijah praviloma onemeli, če je bila beseda kljub temu razumljiva in izgovorljiva; če pa taka ne bi bila, je redukcija ostala na stopnji *i, u, ê* > *ə*. *ẹ* predstavlja večino starih *e* < *e, ẹ*, ki so v nekaterih redkih besedah po asimilaciji prešli najprej v *i*. Zato je v moravški govorici predtonični *i* razmeroma redek, medtem ko je v sosednji tuhinjski že normalen in regularen, kajti tam je vsak prednaglasni *e* prešel v *i*.

Gradivo: *kazâu̯c, zaɣnîda, bradavîca; putîca, kulîne, uštarîi̯a, uɣrâi̯a, kurît, puχpɯ̀ât, puχkuɯ̀ât, puɣrẽp, kubûk, cupâta, ubə̀ro, stupâu̯, kustî, kustệχ, nuɣiệ, ubâi̯na, nusnîca, zubjə̀, rukiệ, rukâm, kumûc, krupît, utruộp, kuɯ̀âč, porộka, utâr, spudnîca, ručîca, ručnîk, utâɯa, utộu̯č, kusît, kukûš, ɣusiệnca, kumâr, pudɣâna, kupît, pustə̀ro,, kusîu̯, rusî, ubu̯âčən, ɣubộk, utrộk, užiệno, ubệdən, kurêi̯ne, čuvệka, mulît, mužɣân, čuvệšk, kuliệsa, rukâla, učî, učệχ, urât.*

ə: pəzdẹ̑t; šəšît, stədi̯ẹ̑nc, məχîr;

i- > -: snọ̑č, snọ̑wa, žwât, uχâr, usọ̑k, tχuọ̑r, šrọ̑k, əlsîca;

ê- > -: žbîčk, skîra, snîca < stênica, mzîne < mêzine »močviren svet«; *dərwọ̑, snažẹ̑t;*

u > -: dəržîca, dəržîna, pstît, χpûi̯em;

e, ẹ- > ẹ-: nebọ̑, perîše, rebrọ̑, ledice, trepâvənce, petiẹ̑, čebiẹ̑la, želẹ̑s, nevẹ̑sta, predi̯ẹ̑, teli̯ẹ̑ta, čebûla, tesât, wadenîca, perọ̑, nesîte, zvečîr;

e- > i-: disi̯ẹ̑t, divi̯ẹ̑t, pu nibi̯ẹ̑s, piti̯ẹ̑lən;

u^ > u^: uχọ̑, ulnâk.

V nekaterih moravških vaseh, kjer je predtonični *o* zastopan z ozkim *o* in ne z *u*, je tudi začetni nenaglašeni *u-* prešel v *o-*. Še več: z istim refleksom podajajo tudi nekdanji začetni *u̯:*

oχọ̑, ori̯ẹ̑me, orâpc, odọ̑wa, orâna, ošnîca, ošîẹ̑n < u̯šen(o) < pšen(o).

4. POAKCENTSKI VOKALI

a) *Zaprti končni zlogi*

V poakcentskih zaprtih končnih zlogih se pojavljajo tile vokali:

a e i ə o

a zastopa nekdanji *a* in *o < o, ọ*, ki je po akanju prešel v *a; e* zastopa starejša *e* in *ẹ* in včasih *o/a*, *ə* pa je nastal iz nekdanjih *i, u, ê*, ki so največkrat sploh onemeli, v nekaterih primerih pa je njihova redukcija ostala na stopnji *ə: dẹ̑wat, mẹ̑šat, ličkat, žâγat, kli̯ẹ̑pat, i̯âwar, brâmar, ži̯ẹ̑wat; pâmet; čẹ̑wəχ, pẹ̑təχ, snọ̑vəχ, plûčəχ, pi̯ẹ̑lən, rẹ̑brəχ, mwâtəč, trẹ̑bəχ, kwâžəχ, vîdət.*

Primeri za popolno onemitev *i* in *ê: lẹ̑šəγk, bwâšč, pri̯ẹ̑šč, wârχ, čwọ̑k < člověk, spọ̑t < spov(ê)d.*

Postt. *ə* je vedno onemel: *puọ̑pk, cẹ̑pc, χwə̃pc, pîšk, žẹ̑pc, twârk, pi̯ẹ̑tk, pandẹ̑lk, martînčk, pâu̯c, mazînc, kwə̃nc, wə̑χk, nọ̑χt.*

Vsi poakcentski vokali pred končnim *u̯ < u, l* so se asimilirali z *u̯*, česar skupni rezultat je sedaj *-o*, torej odprt zlog. Fonetična realizacija tega *o* je ozka:

^il, ^al, ^el, ^əl, ^əu̯, ^êl in *^ou̯ > ^o:*

nwâso kûpo, χwâdo utwânо; žâγo, sti̯ẹ̑so kwə̃po, zvə̑γo; di̯ẹ̑bo; ni̯ẹ̑so krâdo, zγrîzo pərjâto, pwâso, plîto, cẹ̑rko, nâi̯do kwâto, pwəχko, bûko,

riẹ̑χko, jẹ̑do, jə̑mo, tə̑rpo, vîdo, vẹ̑do; sẹ̑to, brîto, brẹ̑sko, kliẹ̑to, ženîto, mʋâzo, urẹ̑χo (gen. pl.).

Poakcentski *a* in *o* pred istozložnim *i* sta se asimilirala v *-i*, ponekod pa v *-e*: *ziû̯tri, dẹ̑vi* < *delaj, zûni, tûki; skʋâre, spʋâde, zγʋâre, očiẹ̑re, zûne, z mâni, s tâbi* < *-oi*.

Skupina *-ɾu̯* se je razvila v *-ə̀ro*:

čmə̀ro, pužə̀ro, pustə̀ro, ubə̀ro, də̀ro, umə̀ro.

b) *Neakcentuirani odprti končni zlogi*

V neakcentuiranih končnih besednih zlogih so ostali neprizadeti: *-a, e* < *-e, -ẹ* in *-o* < *-ọ, -u*, medtem ko je obrazilo *-o* nevtralnih samostalnikov in pridevnikov zaradi maskulinizacije bilo eliminirano. Ohranilo se je samo tedaj, kadar je rezultat asimilacije *ʋo* < *lo, ʋo* v poziciji za konzonantom: *kʋâdo, siẹ̑do, čerẹ̑so* < *črêslo, γə̀ro* < *grlo.*

Vokali *-i, -ê* in *-u* so v moravškem govoru normalno onemeli; kadar pa so se zaradi pritiska morfološkega sistema ohranili, tedaj je *-i* ostal nespremenjen, *-u* pa je prešel v *-o*, ki se fonetično realizira kot ožina:

-i > *-*: *na ru̯âk, u cẹ̑rkəl, utrʋâc, čuvẹ̑šk, stârš, mužγân, na γʋə̂l, na nʋâχ, žiẹ̑n, χ spọ̑t* < *k spovêdi, utruọ̑p;* inf. *upît, ubît, ukâzat, mulît, tkât, cʋọ̑st, tesât, γrîst, səšît, kusît, kliẹ̑pat, mʋatît, viẹ̑t, zau̯rẹ̑t, mlẹ̑t, uχprẹ̑t, zʋanît, kʋât, smərdẹ̑t, krupît.*

-u > *-*: *brât* < *bratu, učîẹ̑t, blîs, χ puγriẹ̑p, pu niẹ̑p.*

-ê > *-*: *dau̯, drẹ̑u̯.*

V nenaglašenih odprtih končnih zlogih v moravškem govoru nahajamo torej tele kratke vokale:

a e i o.

Gradivo: *ʋâtuca* < *latvica, patpâistχa, prîžənca, svẹ̑šənca, nedẹ̑la, puruọ̑ka, bûtara, sọ̑ra; tiẹ̑me, lîce, vəγle, və̀le, puturîše, tiẹ̑le, brîne, ziẹ̑le, kurẹ̑ine, kâmne, sẹ̑me, briẹ̑me; klẹ̑še, vîlce, bûrkle, kulîne, dûše;*

npl. *brâti, pîrχi, stə̀bri; jẹ̑nmo, nə̀mo, mʋâimo, tə̀mo, kẹ̑rmo.*

5. NEAKCENTUIRANI VOKALI SREDI BESEDE

Redukcija neakcentuiranih vokalov sredi besede je kot v vseh drugih govorih tudi v moravškem najpogostejša v poziciji za sonorniki, vendar jo nahajamo tudi drugod. Tudi tu so bili vokali *i, ê* in *u* najbolj prizadeti

in so onemeli; ker moravški govor ne pozna vokaličnih sonornikov, je razumljivo, da se je v takih primerih v poziciji za nesonornim in pred sonornim konzonantom razvil sekundarni *ə: punǫ̑čənca, svẹ̑šənca, prîžənca, mâlənca, vẹ̑vənca, sǫ̑nčənca, lẹ̑šənk; vîlce, vẹ̑rca* < *veverica; drûzya, sûzya, tȃzya/tâkya, kẹ̑rya; kẹ̑rmo.*

Резюме

В статье *»Говор местности Костанье над Врбским озером«* автор более подробно описывает особенно ударение, вокализм и консонантизм, а морфологию затрагивает лишь попутно. Костаньский говор является одним из самых северных словенских говоров в Австрии (Köstenberg/Velden), но который, к сожалению, сильно вымирает. Он входит в рожанский диалект, хотя не проявляет всех типичных рожанских особенностей. Акутированный *ê* и новоакутированные *è* и *ò* представлены здесь лишь одним рефлексом, в то время как в других местах Рожа говорят еще по два, широкие и узкие *e* и *o*, в зависимости от окружающих их согласных и от природы последующего слога. Здесь говорят еще *k*, но *g* уже перешло в *h*. Звонкие *b* и *d* стали спирантами как в Зильской долине.

В статье *»Вокализм говора Моравче«* автор освещает вокализм того говора гореньского диалекта, который до сих пор был очень поверхностно исследован. Определив рамки говора Моравче с учетом некоторых важнейших изоглосс, автор последовательно развивает систему долгих, кратких ударяемых, предударных и послеударных гласных. $\bar{e} < \hat{e}$ и $\bar{o} < o$ говора Моравче явно появились после монофтонгизации более древних дифтонгов *ei* и *ou*, именно такое же развитие имели также этимологические *ei* и *ou*. Дифтонги *ie* и *ua* из бывших предударних *e* и *o*, по мнению автора, являются дифтонгами с двухфонемным качеством.

Dušan Pirjevec

VPRAŠANJE O MURNOVI LIRIKI

Vprašanje o Murnovi liriki se utemeljuje v njeni vprašljivosti, ki se odkriva skozi nekatere ocene, ki jih je o njej izrekla naša literarna zgodovina. Na začetku literarnozgodovinskih analiz Murnove poezije stoji znani Prijateljev uvodni esej v *Pesmi in romance*, in že tam beremo:

Samo skrivnosti forme, svoje, nove forme še ni bil obvladal; topil se je še v njej, pogrezal se je vanjo, boril se ž njo. Iskal je novo pesniško besedo, hoteč se kolikor mogoče otresti stare, v sto letih našega pesniškega jezika že neštetokrat rabljene in zato že gluhe in plehke... Se vé, da tega dela — dela za celo življenje, ne za par let — ni dovršil. In zato se še preveč pozna vsem njegovim besednim zvezam, kako je delal na njih. Preveč ima še v ospredju besedje, da bi mu misli, čustva, predstave lile v plastične in jasne slike... Tudi mere še nima popolnoma v oblasti, posebno v prirodi ljubi vsako mično neznatnost. Njemu je vse važno in vse imenuje, vse omenja, vse poudarja. Vsled tega zanemarja perspektivo. V nekateri njegovi pesmi bi bilo treba mnogo črtati, da bi se razločilo ospredje od ozadja, važno od nebistvenega...

Ivan Prijatelj ne govori le o manj pomembnih formalnih pomanjkljivostih, marveč o nedovršenosti celotne lirske strukture — in če dodamo še tisto njegovo ugotovitev, ki pravi, da je bil Aleksandrov rojen lirik — lahko trdimo, da se je Ivanu Prijatelju kazala Murnova poezija predvsem kot problematična, nedovršena lirika, kar je še posebej jasno poudaril tudi Oton Župančič, ko je o Murnovi zbirki napisal: »Kajti ta knjiga je obet, velik obet, ki ga nam ne izpolni nikdar oni, ki ga je dal.«

Sčasoma sta se obseg in ostrina kritičnih opažanj močno zmanjšala in Anton Slodnjak je prvi literarni zgodovinar, ki je v svojem *Pregledu slovenskega slovstva* skoraj docela ukinil Prijateljeve pomisleke, čeprav je kasneje v svoji *Geschichte der slovenischen Literatur* opozoril na »eine nervöse und zerrissene Diktion mit einer mitunter ganz eigenwilligen Behandlung des Verses beziehungsweise des Satzes«. Precej odločnejši pa je že spet Joža Mahnič v svoji monografiji o slovenski moderni, ki je izšla kot peti zvezek Matičine *Zgodovine slovenskega slovstva*, saj pravi: »Škoda, da nekatere njegove pesmi s prikrojenimi besedami, nenavadnimi naglasi, eliptičnimi stavki, z vsebinsko nejasnimi mesti in ohlapno kompozicijo zbujajo vtis nedognane improvizacije.« K temu je treba

dodati še, da je Mahnič vse takoimenovane razmišljajoče Murnove pesmi izločil iz tistega, kar naj bi pomenilo najdragocenejši del njegove poezije, saj pravi o njih, da so »napisane brez izrazite težnje po umetniškem posredovanju lastnih misli, bolj kot nekakšne glose za pesnikov zasebni dnevnik«, in to očitno zadeva kar precej pesmi iz *Pesmi in romanc*. Vse torej kaže, da Slodnjakova intervencija v njegovem *Pregledu* vprašanja ni do kraja razrešila. Zato lahko še vedno govorimo o problematičnih lastnostih Murnove lirike, čeprav ta problematičnost danes nima več takšnih razsežnosti kot na začetku stoletja. To problematičnost je možno razlagati na več načinov, zlasti pa tako, da ji najdemo izvor v pesnikovi mladosti, kakor sta to storila že Prijatelj in Župančič. Če pa bi bilo možno s tem res vse razložiti, bi bilo vprašanje že razrešeno, in ga ne bi bilo treba obnavljati; zato sprejema pričujoča študija za svoje izhodišče čisto drugo domnevo: da so namreč problematične lastnosti Murnove lirike plod istega izvornega »načela«, iz katerega se je porajala tudi njegova »dobra« lirika, in ki je omogočalo tiste lastnosti njegovega dela, zaradi katerih zavzema Murn, kot pravi Mahnič, »v razvoju celotne slovenske poezije še danes eno najodličnejših mest«. S to izhodiščno domnevo pa je zastavljeno predvsem vprašanje o izvoru in temelju Murnove lirike — poiskati ta izvor in temelj je prvi namen pričujočega razmišljanja. Pri tem je potrebno najprej razumeti ravno sámo vprašanje o temelju in izvoru lirike. To vprašanje sprašuje o temelju in izvoru lirike kot posebne a hkrati tudi čisto konkretne »dejavnosti« živega, zgodovinskega človeka v konkretnem zgodovinskem svetu, kar pomeni, da sprašuje o človeku v svetu, iz česar sledi, da se sprašuje pravzaprav o takšnih »zadevah«, ki so glavni »predmet« slehernega pesniškega in tudi lirskega oblikovanja. Zato je očitno, da je treba odgovor na vprašanje o izvoru in temelju lirike iskati v liriki sami, v njeni vsebini in obliki. Vprašanje o temelju in izvoru Murnove lirike nas torej pošilja k vprašanju o njeni vsebini in obliki, a to vprašanje se za nas razkriva predvsem v tem, kar je literarna zgodovina že ugotovila o tej poeziji. Kaj torej misli literarna zgodovina o Murnu? Odgovor na to vprašanje se bo opiral na že omenjeno Mahničevo razpravo, a to zlasti zaradi tega, ker je ta razprava po eni strani logični sklep tiste tradicije, ki jo je s svojim esejem zasnoval Ivan Prijatelj, na drugi strani pa dovolj smotrno povzema, kar je bilo povedano po Prijatelju.*

* Pričujoče razmišljanje ne upošteva Snojeve razprave o Murnu (»Problemi« št. 49, 50, 51), ker je bilo napisano pred zaključkom Snojeve razprave.

Mahnič razdeli celotno Murnovo poezijo na pet sklopov: ljubezensko, kmečko, razpoloženjsko, razmišljajočo in pripovedno, vendar pa mu za najdragocenejše veljata predvsem razpoloženjska in tako imenovana kmečka lirika, ki ju tudi podrobneje opredeljuje.

O kmečki liriki pravi med drugim tole:

Na podeželju se je pesnik željno predajal vtisom v naravi, opazoval ljudstvo pri delu in praznovanju, se utapljal v njegove pesmi... V pravcatih slikarskih impresijah, polnih sončnih barv in toplih vonjev nam čara podobe slovenske zemlje... Ob prihodu na podeželje se spoji z zemljo in kmetom in spomladi odhaja z njim vred rano zjutraj orat spočito zemljo...

O razpoloženjski liriki pa beremo:

Zavest brezdomstva in razočaranje nad mestom in ljudmi sta pesnika gnala v zavetje velike in žive narave. V njej pa se je počutil zadovoljnega in srečnega le toliko časa, dokler je spojen s kmečko srenjo in zagledan v folkloro, pozabljal nase. Kmečko podeželje je pomenilo zanj, zamišljenega izobraženca, nekakšno svetlo omamo, ki je nehala delovati, brž ko se je spet zavedel osebne tragike. Tedaj je narava... zaživela v svojih kozmičnih razsežnostih, pesnik pa se je znašel sam sred nje s svojo ubogo človeško usodo.

Že površen pregled navedenih opredelitev pokaže, da imata oba sklopa marsikaj skupnega, in to skupno je predvsem svojevrsten odnos do narave, kar ponazarjajo formulacije kot: *željno predajanje vtisom, spojiti se s kmetom in zemljo, zavetje velike in žive narave, spojen s kmečko srenjo, kmečko podeželje je pomenilo nekakšno svetlo omamo.* Naravnost ali narava kot prostor človekove sreče je to, kar druži oba sklopa.

Druži ju tudi isti izvor, saj vemo, da sta gnala pesnika v naravo »zavest brezdomstva in razočaranje nad mestom in ljudmi«. Beremo pa tudi: »Po teh bridkih doživetjih je pesnik iskal notranjega pomirjenja, zdravja in moči v begu od osovraženega mesta in visokega dekleta na podeželje med kmečke ljudi, v spokojno in pristno naravo.« Tako se svojevrstnemu odnosu do narave pridružujejo kot izvor tega odnosa brezdomstvo, razočaranje, bridka doživetja itd.

Oba sklopa pa druži še to, da samo njima pripada najvišja estetska vrednost, ki jo določajo naslednje opredelitve: »Aleksandrov je med slovenskimi pesniki najbolj čustvena narava«, »Aleksandrov spada med naše najbolj čiste in prvinske lirike, saj ga je samo čustvo«. Gre torej za posebno estetsko kvaliteto, ki se imenuje čista lirika, in ki ima svoj izvor

v izredni čustvenosti. A tudi ta čustvenost ni kar sama iz sebe, saj pravi avtor, da je bil Murn »družbeno spodrezan človek, ki sta ga sama čustvenost in hrepenenje«. Družbena spodrezanost ne more biti drugega kot to, čemur pravi avtor brezdomstvo, tako da je brezdomstvo na eni strani vir posebnega razmerja do narave, na drugi strani pa temelj čustveno lirske moči in silovitosti. Temeljni položaj, ki po Mahničevem mnenju označuje Murnovo poezijo, je brezdomstvo, ali z modernejšim izrazom odtujenost oziroma alieniranost — le-ta pa je vir tudi obeh drugih značilnosti: posebnega odnosa do narave, tj. posebnega mesta, ki ga ima narava in vse naravno v Murnovi poeziji, in posebne čustveno lirske moči te poezije.

O Murnovem brezdomstvu je pisal že Prijatelj, Murn sam pa je v pismu Šorliju povedal o sebi: »Prepričan sem, da bi jaz lahko mnogo dosegel, da bi imel dom in svojce. Tako me pa preganja čut osamelosti in mi izpodjeda vse.« Razen tega je motiv brezdomstva in odtujenosti v Murnovih verzih samih zelo močno poudarjen. Opozorim naj samo na nekaj dejstev. Že v zgodnji pesmi *Na peronu* piše:

> On je, ah, brez domovine...
> On brez drugov je vdanih,
> skoro vsakdo mu je tuj.

V znani pesmi *Ko dobrave se mrače,* sta tudi stiha: *Glas vpijočega v puščavi / trs samotni to sem jaz.* V pesmi *Prišla je jesenska noč* se pesnik opredeljuje z besedami: *Jaz sem topol samujoč, / ki ne seje in ne žanje.* V pesmi *Semenj* vidi samega sebe takole: *I jaz sem med ljudstvom, a tih in neznan... / pa ah, na nesrečni, nepravi dan / zablodil po svetu sem belem.* V pesmi *Dolga, dolga je zimska noč* primerja sebe z vetrom, češ: *Enaka sva veter! Kot tebe tako / življenje drvi me brez meje / vsake dveri zaprte, nanje trkam s prošnjò, / nikjer se srce ne ogreje.*

Glede temeljnega položaja res ne more biti dvoma: središče je velika osamljenost, ki se razume kot brezdomstvo, brezdomovinskost in odtujenost, in zato se lirski subjekt konstituira kot glas vpijočega v puščavi, trs samotni in topol samujoč, ki ne seje in ne žanje. Manj jasne pa so posledice, ki naj bi iz tega položaja izvirale. Zakaj se mora iz njega poroditi ravno tisti svojevrstni odnos do narave, ki označuje Murnovo poezijo, ko pa hkrati vemo, da je po svojem temeljnem položaju Murnu enak tudi Prešeren, saj je pel: *življenje ječa, čas v nji rabelj hudi,* pa vendar narava v njegovem delu nima takšnega pomena kot v Murnovi liriki. Ne samo Prešeren, tudi Cankar je bil tujec, popotnik brez doma,

a vendar zaradi tega ni ostal čisti lirik, saj je obvladal tudi izrazito nelirske forme, čeprav jih je hkrati liriziral. Prešernovo in Cankarjevo delo tedaj priča, da iz same odtujenosti še ni mogoče brez dodatnih pojasnil izvajati niti posebnega pomena narave niti ne svojevrstne in izjemne čustveno lirične kvalitete. Prav zato je potrebno podrobneje premisliti sam temeljni položaj, se pravi opisati glavne razsežnosti Murnove odtujenosti. V ta namen je potrebno navesti najprej pesem *Sneg*. Glasi se:

Brez konca padaš, drobni sneg,
na tihi gozd in na poljano,
nekje kraguljčki, hitri beg,
spet molk za mano in pred mano.

Kaj moč mi, čas, kaj si mi dan?
Kar bilo — kot v sneg zakopano!
Kar bode — kot ta tiha plan
brez konca širi se pred mano.

Te pesmi ne gre razumeti niti kot preprost impresionistični »opis« narave niti ne kot preprost paralelizem med dogajanjem v naravi in v človeku. Ta neskončna in hladna, zaradi nenehoma naletavajočega snega docela gluha in nepregledna pokrajina govori o življenju, družbi in zgodovini, skratka o človekovem socialno zgodovinskem svetu. V tem svetu pa je človek to, kar ponazarjata zadnja dva verza prve kitice: bežni glas kraguljčkov, ki v hipu spet utone v vsesplošni gluhoti sveta. Človek je samo bežen zvok, samotna lirska beseda, obsojena na »smrt« v nepredirnem molku. Temu docela ustrezajo tudi že navedene metafore: *glas vpijočega v puščavi, trs samotni, topol samujoč*. Podobno temeljno situacijo razkriva med mnogimi drugimi pesmimi tudi *Trenutek:* vse, kar je za človeka vrednega in pomembnega, se mu prikazuje le v kratkih, bežnih in neulovljivih trenutkih. V tem svetu je človek le hitri beg, nekaj bežnega, ki se nikjer ne more zasidrati in ki mu je v tem svetu določeno le to, da se v njem izgubi, zamre, umre, ali kakor pravi pesem *Pa ne pojdem prek poljan: Ah, v tujini bodem pal, vran oči mi izkljuval, / krakal bo, ne žaloval.* Svet je tu izrecno imenovan kot tujina, in v tej tujini je človeku namenjena le smrt, a še ta smrt ostane brez spomina, je torej docela neherojska in nepomembna, tako da od človeka zares nič ne ostane v svetu.

Vendar pa človek v pesmi *Sneg* ni samo samotna in v vsesplošnem molku na smrt obsojena lirska beseda, marveč ima še druga določila, ki

odkrivajo ravno izvor te besede in tega zvoka. Ta določila so imenovana v prvem verzu druge kitice, ki se je v svoji prvotni obliki glasil: *Kaj moč mi! Čas, kaj si mi dan?* Po svojem prvotnem določilu je človek očitno moč, ki ji je dan na razpolago čas, a ta čas tukaj ne more pomeniti drugega kot v času potekajoče dogajanje socialno zgodovinskega sveta, kjer naj bi se ta moč sproščala, tvorno posegala v dogajanje, zapuščala v njem svoje sledove, ga torej preoblikovala po svoji podobi, tako da za padlim človekom vran ne bi več samo krakal, marveč tudi žaloval.

Človek kot moč je podrobneje določen v pesmi *Sam*, ki se glasi:

Še brezmejna sila
v ognju iz srca —
kam in kod bi sila,
kamor pot ti da.

Čez vso božjo zemljo
brez ljudi in brez okov.
Rosi name in na zemljo
večni blagoslov.

Moč je tu sila, ki je zakoreninjena v ognju srca, se pravi v samem središču človeka in je zato njegovo pravo bistvo, zares njegovo prvotno določilo. Ta sila pa je hkrati brezmejna in zato ji pripada tudi brezmejni prostor, saj se hoče razprostreti čez vso božjo zemljo, čemur se pridružuje še »brez okov«, kar vse pomeni popolno svobodo. Človek kot moč je brezmejna in svobodna moč, namen te moči je razprostreti se preko vse zemlje in doživeti v tem tisto popolno soskladje sveta in človeka, o katerem govorita zadnja dva verza.

Vsebina človeka kot svobodne moči je podrobneje določena v naslednjih verzih iz pesmi *Ko dobrave se mračе:*

Pridite nevihte ve,
pridi burno ti življenje,
pridi šumno koprnenje
in prevpijte mi srce!
Jasnih, jasnih sončnih dni,
polnih borb, polnih ječanja!

Podobnih verzov je v Murnovi poeziji še precej; tu naj navedem samo iz pesmi *Še minulost pred meno* dve vrstici: *Le bodočnost v prsih spi / kakor v nožnici meč brušen.* Konkretna človeška vsebina moči, ozi-

roma to, po čemer hrepeni osamljeni in odtujeni človek, ni nikakšna milobna idila, marveč življenje, polno borb in tveganja, je skratka heroično življenje. Temeljno določilo človeka je heroični subjekt. In ravno ta subjekt se ne more uresničiti, ne more posegati v življenje, ne more ga preoblikovati: sneg zamete vse, preteklost, sedanjost in prihodnost. Človek kot tujec je tedaj zatirana oziroma blokirana moč, je jalova moč: topol samujoč, ki ne seje in ne žanje. Lirika je krik v jalovost obsojene moči.

Brezdomstvo ali odtujenost pomeni tedaj blokiranost ali zatrtost moči, nemožnost tvornega poseganja v realno socialno zgodovinsko dogajanje, pri čemer se ta nemožnost ne kaže samo kot nekakšna ovira, ki bi jo bilo mogoče premagati, marveč je nekaj nepreklicnega in hkrati neopredeljivega. Ta nemožnost ni neka čisto konkretna in otipljiva sila, ki bi jo bilo mogoče identificirati in se nato z njo spopasti, zato je Murn uporabil prav prispodobo nenehno padajočega snega in brezoblične, nepregledne zimske pokrajine. Ali z drugimi besedami: konkretno socialno zgodovinsko dogajanje kot tako je blokiranje moči. *Čez vso božjo zemljo, brez ljudi in brez okov* si želi moč, kot pravi pesem *Sam*, kar pomeni: ljudje so okovi, družba in zgodovina sta ječa, sta meja brezmejne in svobodne moči. Odtujenost kot temeljna in izvorna situacija Murnovega lirskega subjekta ni tradicionalni konflikt med posameznikom in družbo, marveč pomeni popolno zanikanje, popolno blokado človeka kot svobodne in tvorne moči. Ničesar ni v družbi in zgodovini, kar bi omogočalo realizacijo človeka kot moči. V tem trenutku pa se seveda odpre vprašanje o utemeljenosti takšnega subjekta. Temelj subjekta kot moči se razkriva že v pesmi *Sam:* iz nje je namreč razvidno, da se človek kot moč lahko sebi ustrezno uveljavlja le v takšnem prostoru, ki ga opisujejo besede *brez okov in brez ljudi.* Ta izjemni prostor more biti samo nekje docela zunaj družbe in zgodovine, torej v naravi. Samo v naravi je človek lahko to, kar po svojem prvotnem določilu je, samo v naravi je lahko identičen sam s seboj, medtem ko v družbi takšne identitete ne more doseči in je zato sam s seboj sprt. O tem, da je narava edini prostor človekove identitete, govori dolga vrsta Murnovih pesmi, tu naj navedem samo prvo in tretjo kitico pesmi *Svoboda:*

> Od ljudi sem šel daleč okrog,
> zableščala nad mano svoboda,
> tako jutranja zarja čez log
> od vzhoda se pne do zahoda.

Kako mi sonce vzblešči, celi svet razgori,
kak v nevihti molčijo livade —
pa naj sonce blešči, jeza božja buči,
srce se odzove, ne pade!

Razmerje med naravo in človekom je tu dovolj jasno podano, v pesmi *Že nikdar več* pa je dobilo čisto deklarativno obliko: *Nazaj jaz pojdem v one tihe kraje, / kjer zemlja moč, življenje daje, / ki domovina moja prava so.* Narava je edino prava domovina človeka, od nje prejema moč in življenje, zato čaka človeka, ki je moč, samo v naravi edino pravo življenje, ki je v svobodnem sproščanju moči. Narava kot edino prava domovina človeka se pojavlja zlasti v tistih Murnovih pesmih, za katere ponavadi pravijo, da se v njih pesnik docela »zlije« z naravo. Takšna je med mnogimi drugimi tudi pesem *Ob Rabeljskem jezeru*, ki se glasi:

Glej, tiho, mirno in pokojno
pred mano jezero leži,
trepečejo le drobni valčki,
kot da srebrni dež rosi.

Nebo prečisto je in jasno
in od toplote mi zveni —
v srcu mojem vsa bližina,
daljava vsa spet v srcu zablešči.

Prva kitica vzklicuje naravo v njeni popolni skladnosti, v njeni srečni identiteti. Ta srečna narava zveni od toplote, in to je tista toplota, ki jo pesnikovo srce zaman išče, da bi se ob njej ogrelo; najde jo šele v naravi. Srce je našlo dom, soskladje med človekom in svetom je popolno, tako da ni več razlike med blizu in daleč: diferenca sicer je, a ta diferenca ni več tudi razkol.

Če pa je narava prava domovina človeka, potem mora biti med njim in naravo neka sorodnost. O tem zelo jasno govori pesem *Slovaška*, kjer so tudi tile verzi: *Vsa živa mi neživa bitja / zde takrat srcu se sorodna, / le človek ne — ... In boljši vetri so po polji, / in boljši breze na pomolji.* Narava je lirskemu subjektu bolj sorodna kot ljudje. Organ tega sorodstva je srce — in srce pri Murnu ne pomeni samo ljubezni, marveč je domovanje tistega ognja, iz katerega se rodi brezmejna sila. Že iz tega pa sledi, da je narava samo zato prava domovina človeka, ker je njeno srce isto, ali vsaj podobno srcu človeka. O tem govorijo naslednji trije verzi iz *Pomladanske romance:*

Sveti Jurij ta pa ni le cvetni maj,
Sveti Jurij je božja svoboda
in življenje in moč in priroda.

Beseda *narava* oziroma *priroda* se tu druži z besedami: *svoboda, moč* in *življenje*, to pa so natanko tisti »pojmi«, ki v Murnovi poeziji opredeljujejo tudi človeka: človek je *moč*, ki ji pripada brezmejna *svoboda* in samo *svobodno* se sproščajoča *moč* je pravo *življenje*. Človek je po svojem izvornem pomenu tedaj isto kot narava, je potemtakem ravno tako nekaj neukinljivega, silnega in elementarnega kot narava. Vse svoje lastnosti prejema od narave, saj smo že brali o tistih krajih, *kjer zemlja moč, življenje daje.*

Konkretno človeški pomen takšne utemeljenosti lirskega subjekta je zelo jasno razviden iz cele vrste Murnovih pesmi. Tu naj navedem najprej pesem *Enaka*, ki se glasi:

Kadar pomlad v deželo hodi,
posestrima se ji rodi,
kot dobri Bog mi v dušo vodi
vesele, jasne, mlade dni.

To je moj pir, pir hrepenenja
in polna duša prekipi,
in prostor ves, ves lik življenja
zrcali v njej se in gubi.

Naravni pojavi določajo potek človekovega življenja: vzgibi človekove notranjosti, njegove potrebe, težnje, stremljenja, želje, nagnjenja, strasti itd. so samo *posestrima* naravnih pojavov, so njihova docela zakonita reprodukcija. Vse, kar se godi v naravi, se zrcali tudi v človeku, a ne samo zrcali: v človekovi duši se gubi *prostor ves* in ves *lik življenja*, v prekipevajoči duši se vse to, kar je naravno, gubi, lahko bi rekli, da se dovršuje. Zato je kipenje duše dovršitev naravnega dogajanja in je kot takšno seveda do kraja utemeljeno. Podobnih pesmi je napisal Murn precej, omeniti je treba vsaj *Golobčka dva, Romanca* (Semeniščnik . . .), *Srpan, V vesni, Kostanji šumijo.*

Ker pa je sleherni vzgib človeka utemeljen v naravi, je hkrati sámo po sebi umevno, da ne more biti zaman: dozoreti mora do svoje dovršitve in polnosti, kakor se tudi v naravi vse vedno dovrši. Ta misel je npr. čisto deklarativno izpovedana v pesmi *Spet zelene nam vrbe*, ki se pri-

čenja z »ugotovitvijo«, da se je pomlad spet vrnila, in ta vrnitev je rodila »posestrimo«: ljubezensko koprnenje, o katerem govori konec pesmi takole:

> Nemirno kri mi že po žilah gre.
> Čemu? Zakaj? Zaman zares v srce
> prišla ljubezen ni brez konca in brez kraja.

Ljubezensko hrepenenje kot »posestrima« vsesplošne pomladanske prebuditve je torej že od vsega začetka namenjeno svoji tako rekoč že zagotovljeni dovršitvi oziroma izpolnitvi.

Vse opisano gradivo dovolj razločno kaže, do kakšne mere se lirski subjekt utemeljuje v naravi. Narava je v Murnovi poeziji nekaj temeljnega in izvornega, ima zato pomen biti bivajočega, čeprav je sama nekaj bivajočega. Narava kot bit bivajočega seveda ni Murnova »iznajdba«, saj ima kot temeljna kategorija skoz vso zgodovino Evrope od renesanse dalje izredno velik pomen tako za filozofijo kakor za umetnost, čeprav se je njena vsebina nenehoma spreminjala. Na katere konkretne evropske miselne in umetnostne tokove veže Murna njegova narava, bi bilo šele treba ugotoviti. Na tem mestu je možno reči samo to, da njegova narava ni isto kot Zolajeva narava, pač pa je bližja naravi, kakor so jo razumeli mladi nemški naturalisti, ko so se kritično distancirali do Zolaja — in možno je, da so v Murnovi naravi tudi takšne sestavine, ki spominjajo na nekatere Nietzschejeve misli. Za nas je v tem trenutku pomembno le, da je narava za Murna bit bivajočega in zato tudi bit človeka. Ta človek pa je hkrati osamljeni, odtujeni, iz konkretnega dogajanja iztisnjeni človek. Vendar pa njegova odtujenost ni posledica njegove notranje nezadostnosti, saj je utemeljen v biti sami, marveč je posledica posebnega ustroja zgodovine in družbe. »Napaka« ni v subjektu, »napaka« je v socialno zgodovinskem svetu, kar pomeni, da sta zgodovina in svet nekaj nenaravnega in nebitnega, ali kakor pravi Murn v *Slovaški* o človeku nasploh: *Razum ima pač, prosto ima voljo / a srca ne* ... Konkretnemu zgodovinsko socialnemu človeku, človeku v svetu, manjka torej srce, srce pa je organ sorodnosti med človekom in naravo, kar pomeni, da ta človek nima več zveze z bitjo.

Vprašanje je, kaj pomeni, da je bit človeka in bivajočega sploh postala ravno narava? Že na prvi pogled je očitno, da je takšen pomen biti možno razumeti, če je odtujenost lirskega subjekta postala tako totalna, da se ne more utemeljevati v ničemer, kar ima družbeni ali zgodovinski značaj. Prav tu tiči razlika, ki loči Murna od Prešerna. Prešernu je bilo

življenje res ječa in srečen je bil zanj lahko le tisti, ki hrani v prsih up sreče onstran groba. Kljub temu pa je bil prepričan v orfično poslanstvo pesnika, ki bo zedinil rod slovenšne cele, verjel je, da vremena Kranjcem bodo se zjasnile in da:

> Der Mensch muss untergehen;
> die Menschheit bleibt, fortan
> wird mit ihr das bestehen,
> was er für sie getan!

Prešeren torej socialno vendar ni bil docela izločen in odtujen, pripadal je na eni strani neki abstraktni človeški skupnosti, na drugi strani pa odrešeni, se pravi idealni nacionalni skupnosti prihodnosti, oziroma: ta idealna nacionalna skupnost prihodnosti je bila utemeljena v tistem pravičnem poteku zgodovine, ki pravi, da bo od človeka ostalo to, kar je storil za človeštvo.

Nekaj podobnega je bilo s Cankarjem. Res je, da je bil tujec, romar, popotnik, toda rekel je svojim bratom, da ve za domovino. Tudi ta domovina je idealna skupnost prihodnosti, je prihodnost nacionalnega in socialnega odrešenja, utemeljena v prav tako apriorno pravičnem poteku zgodovine: »Kazal mu je znamenja, ki oznanjajo boljše čase in so glasniki tistega velikega preobrata, ki polagoma že nastopa in se izvrši čisto gotovo, četudi počasi in v nedoglednem času, čisto gotovo, ker tako ne zahteva samo pravica, ki je v naravi, temveč tudi zgodovina in razvoj človeštva.« (*Tujci*, CZS IV, 251.) Prihodnost je zagotovljena najprej po naravi, hkrati pa tudi po zgodovini in razvoju človeštva, tako da med naravo — naturo in zgodovino ni razlike kakor pri Murnu.

Tako Prešeren kakor Cankar sta svojo odtujenost presegala z vero v prihodnost, vsak s svojo posebno eshatologijo. Murnu ta možnost ni bila dana, njegov trenutek je bil očitno trenutek odsotnosti sleherne integracijske matrice, ko se je tista vera v prihodnost, ki jo je bil zasnoval Prešeren, že izrabila, in ko nove, Cankarjeve vere še ni bilo. Prav zato ne Cankar in ne Prešeren nista bila čista lirika v tistem pomenu, v kakršnem rabimo to besedo, kadar gre za Murna.

Na podlagi tega je zdaj možno natančneje definirati tudi Murnovo čisto liriko. Ta lirika je beseda skrajne dezintegracije in skrajne odtujenosti. Tej skrajni dezintegraciji pa pripada tudi do skrajnosti potencirani subjekt, ki je po svojem temeljnem določilu svobodna in brezmejna moč, tako da med njegovimi konstitutivnimi sestavinami ni več socialno zgodovinske zavezanosti, saj se utemeljuje samo še v naravi. Lirskemu sub-

jektu kot središču in izvoru lirike ne pripada samo popolna odtujenost in izločenost, marveč tudi posebni vir njegove subjektnosti, in ta je v našem primeru narava. Subjekt ohranja svojo subjektnost samo toliko časa, dokler ohranja svojo zvezo z naravo, se pravi, dokler je naravi zvest. Zato lirska beseda ni samo glas vpijočega v puščavi, marveč je hkrati tudi glas zvestobe, tako da je možna le toliko časa, dokler ostane ta zvestoba neokrnjena. Vprašanje o Murnovi liriki je vprašanje o tem, ali in doklej je lahko narava kot bit bivajočega vir človekove subjektnosti.

O vsem tem sprašujemo seveda Murnovo liriko sámo. V njej pa razmerje med človekom in naravo nima vseskozi značaja trdne, neporušljive in že na prvi pogled ugotovljive zveze med subjektom in virom njegove subjektnosti. Za primer nam je lahko kar pesem *Urok*, ki se glasi:

Jezero molči. Na tihem, daljnem svodu
ščip samotni bledi mi gori,
in kipe pod njim pogorja in slemena,
in meglà vrh njih svetlà leži.

Molk je to v vsem božjem nebesnem prostranstvu,
skoro duša v njem se izgubi,
skoro čuti tek svetov je in vesoljstva,
tajno govorico vse dehti.

Jaz jo čul sem; divna, bajna je, brezglasna ...
a od takrat v srcu mi težko,
zapustilo me je verno dekle moje,
in nesreča nekšna gre z menó!

Prva kitica vzklicuje naravo v vsej njeni polnosti, notranji skladnosti, svobodnosti, samoumevnosti in môči. Ta narava je hkrati tudi edino prava in varna domovina človeka, ga vsega vzame k sebi in vase, da se njegova duša v njej »skoro izgubi«, doživi nekakšno posebno ekstazo, uide svoji družbeno zgodovinski opredeljenosti in hkrati zasliši tajno govorico, tek vesoljstva, tj. tisti divni, bajni in brezglasni glas, ki ne more biti drugega kot glas biti same: človek je dosegel svojo popolnost, identiteto, je v središču resnice, vrnil se je k biti. Vendar pa je ta trenutek povratka k biti tudi trenutek bolečine: v neposrednem stiku z naravo-bitjo si odtujeni subjekt ne okrepi samo svoje subjektnosti, marveč se mu hkrati razodene tudi, da gre z njim »nesreča nekšna«. Kljub temu, da se mu je duša skoro izgubila, se izpraznjeni subjekt ni

znova »napolnil«, ostal je nesrečen, v sebi razklan in nepopoln. To pomeni na eni strani, da se je narava-bit kot vir subjektove polnosti začela nekako umikati, na drugi strani pa iz tega sledi, da se človek ne more več docela združiti z naravo, da ostaja drugačen od narave in da zato v njenem »zavetju« ne more več doseči sreče identitete.

Podobno vsebino ima cela vrsta Murnovih pesmi. Najprej nam je omeniti tisti tip pesmi, kakršnega predstavlja pesem *Ne vem, kdo bolj je tožen* in ki se glasi:

Ne vem, kdo bolj je tožen,
škrjanček ali jaz,
oh njemu kakor meni
tesno je isti čas.

Škrjančku več leteti,
več peti ni mu moč,
ker zemljo mrak objema,
ker nanjo pada noč.

Veselo z vami peti
i meni noč ne da,
a noč to bolj je huda,
to noč je v dnu srca.

Temelj pesmi je paralelizem, utemeljen v tistem posebnem razmerju med človekom in naravo, po katerem so vzgibi človekove notranjosti »posestrima« naravnih »dogodkov«. Pesem pa pripoveduje, da tudi v naravi pravzaprav ni vse popolno: tudi v naravi ni samo sonce, ni samo skladje. Po menjavi položajev je življenje v naravi enako človekovemu življenju, hkrati pa je od njega tudi bistveno različno: tista noč, ki ne dá peti škrjančku, je mnogo manj usodna od noči, ki jemlje besedo pesniku: *to noč je v dnu srca*. Človek je prizadet v svojem srcu, v svojem bistvu, se pravi tam, kjer bi morala biti ogenj, sila, moč, svoboda. Človek je bolan v svojem središču, je torej bolna narava in zaradi te »bolezni« bistveno različen od narave. Kot bolna narava pa se človek odkriva ravno v stiku z naravo — tako vsaj kaže pesem *Urok* — a iz tega sledi najprej, da v naravi človek ne doživlja samo srečnih trenutkov identitete in povratka k biti, tako da nastajajo tudi drugačne situacije. Vseh seveda ni mogoče opisati, omeniti pa je treba vsaj pesem *Nageljne poljske:* pesnik v svoji nesreči beži ven *v polje samotno,* pa *še in še daleč naprej.* Vendar se svoje nesreče ne znebi, ne odreši se je, kajti: *samega sebe tam slušam, sebe in žalost brez mej.* V naravi ni srečnega in odrešujočega stika z na-

ravo, človek ostane sam, sam v nesreči. Podoben je tudi položaj, ki ga ponazarja pesem *Ko dobrave se mrače:* v bleščeči noči, tako rekoč na klic narave, se je v človeku prebudila njegova naravnost, ki se izpove kot hrepenenje po tistem naravnem, se pravi šumnem, sončnem in bojevitem življenju. Vendar se narava človeku ne odzove, njegovo hrepenenje, njegova vizija boljšega življenja ne dobi od narave nikakršnega potrdila, saj se pesem zaključuje z verzoma: *tiho, tiho dalje sanja / noč z bleščečimi očmi.* Narava je človeku sicer pokazala cilj, potisnila ga je na čisto določeno pot, a ko je nanjo stopil, ga je zapustila.

»Umikanje« narave je še posebej očitno v pesmi *Tam zunaj:*

Tam zunaj že tulpe žarijo,
prsteni nad poljem gre vzduh,
vse bilke od sonca bleščijo
in sveti od sonca se plug.

Ni mi dobro. Jaz venem in hiram
in moč ni iz tvojih bližin;
živim, ah, in zraven umiram
po blesku gora in dolin.

Narava je tu še vedno navzoča, še vedno je polna privlačne moči ter hkrati prispodoba in vir edino pravega življenja v môči, svobodi in zdravju. Vendar pa je hkrati očitno že preslabotna, da bi bolnega človeka »pritegnila« k sebi in ga odrešila. Njena moč nad človekom je nekako ugasnila, lirski subjekt nima moči, da bi šel stran, zato hkrati živi in umira, visi med življenjem in smrtjo, ni ne živ in ne mrtev, je samo še trpljenje. Ponovila se je tista temeljna situacija, ki se je odkrila že v pesmi *Sneg:* ne tam in ne tu ni človek drugega kot trpljenje, tako rekoč nič. Sredi narave in sredi zgodovine je človek isto: je in ni. To pa že kaže, da z načelom narave ni mogoče presegati odtujenosti in alieniranosti.

Še bolj določna je pesem *Akordi,* ki se glasi:

Kdo, ah, zre
onega, ki trpi?

Kdo otme
dušo v uri težki,
nerazjasnjeni —?

Sonce opoldne ne blešči,
zvezda ne sveti opolnoči
v njegov temni hram
kot on sam.

Ni mogoče živeti mu,
ne umret!
V duši prekleti mu
blodi se svet.

Sonce in zvezde so ugasnile, ni več ne sončnega dne ne bleščeče noči. Človek je do kraja sam in zapuščen, to pa v trenutku, ko je najbolj potreben pomoči: *v uri težki, nerazjasnjeni.* Ta ura ne more biti drugega kot trenutek najtrše blokiranosti, ko je človek do kraja onemogočen, ko je torej narava v njem do kraja zatrta. Ravno v tem trenutku pa »odpove« tudi narava sama, ni več trdni temelj in zanesljivi, čisti vir subjektove subjektnosti in ravno zato človek ne more ne živeti in ne umreti. Subjekt še vedno je, sicer bi tudi pesmi ne bilo, vendar pa je ugasnil vir njegove subjektnosti: to je podirajoči se subjekt, ki z muko trga iz sebe svoje zadnje besede — in ta mučni napor izgovarjanja zadnjih besed je dovolj očiten v sami jezikovno formalni strukturi pesmi *Akordi.*

V tej pesmi pa je še nekaj drugega: v njej je trenutek, ko se narava docela »umakne«, tudi podrobneje določen z zadnjima dvema verzoma: *V duši prekleti mu / blodi se svet.* Ta svet, ki se zdaj blodi človeku v njegovi prekleti duši, je znamenje, da se je povrnila tista družbeno zgodovinska opredeljenost in zakoreninjenost človeka, o kateri se je zdelo v pesmi *Urok,* da ji je že ušel, ko se je v posebni ekstazi »zlil« z naravo. Enak pomen ima tudi pesem *Tam zunaj:* pesnik ne more pretrgati vezi z družbo, oziroma ne more iz »njene« bližine, ne more stran od dekleta, ki ne vrača ljubezni. Zato je pesem *Tam zunaj* nasprotje pesmi *Od Save mrzel veter je zavel:*

Od Save mrzel veter že zavel je,
poslovil sem se in odšel,
predobro v duši mi bilo je mladi,
da še ostal bi in sedel.

Izmučilo si me oholo dekle,
in več ko prej ni moj obraz —
le zbudil ponos v njem se, orel stari,
in sram me je za prošli čas...

Prešla slabost, bremen odpadlo breme,
hej, vriskal bi, ko veter vel;
tako pozabi, glej, tako dviguje
v prostost se zopet ptič vesel!

Kakor v pesmi *Tam zunaj* je tudi tu središčni motiv muka neuslišane ljubezni. Toda, ko zaveje veter od Save, se nesrečni subjekt odtrga od ljudi: na klic narave raztrga družbene vezi, spremeni se tako rekoč v naravni pojav, postane veter in ptič vesel. Tu je torej še »moč iz njenih bližin«, tu stik med človekom in njegovo bitjo še ni pretrgan tako kakor v pesmih *Tam zunaj* in *Akordi*.

V zvezi s tem je potrebno navesti še pesem *Zvezde*. Glasi se:

Poglejte mi kvišku,
kak zvezda kraj zvezdè gori
in bolj žari in blešči
čim bližji čas je polnoči.
To oči jasne so noči
in te so vrh neba —
pod njimi pa nam pot leži,
pol mračna, pol svetlà.

Zvezdno nebo res osvetljuje človekova pota, narava je njegova vodnica in če hoče najti pravo smer, se mora ravnati po zemljevidu, ki mu ga je zarisala narava sama. Izhodiščni položaj je tak, da spominja na znano Kantovo vizijo o zvezdnem nebu nad človekom in o moralnem imperativu v njem. Vendar pa v navedenih Murnovih verzih nebesni zemljevid ni več zares zanesljiv. Luč nebeških ognjev je preslabotna in zato so človekova pota le na pol osvetljena, na pol pa potopljena v temo, tako da je človek izgubljen in brez varnih enosmiselnih znamenj na svoji poti. Zato je pesem *Zvezde* nasprotje pesmi *Zvečer*, ki se glasi:

Že iz daljave mrak prihaja
in prva zvezda že gori,
zagrinjajo vasi se, polja,
zatiska dnevu sen oči.

Senožeti in dobrave,
bujne trate, postelj zdaj ste ve,
postelj dolga in široka,
v baldahinu zvezde vam žare.

Razlike, ki ločijo *Zvečer* od *Zvezd* so očitne že na prvi pogled in jih ni treba posebej določati. Za nas je pomembno le, da ima narava v Murnovi poeziji dva obraza: je varni dom in zanesljiva vodnica, a je tudi brezčutna noč tako rekoč izdajalka. Murnova narava kot bit bivajočega in izvir subjektnosti lirskega subjekta je torej nekaj protislovnega in zato tudi nekaj nezanesljivega.

Iz te misli o notranji protislovnosti in nezanesljivosti narave kot biti bivajočega izvirata predvsem dva sklepa, ki opredeljujeta vse nadaljnje razpravljanje o Murnu. Prvič, ker pomeni narava kot bit tudi izvor in temelj lirskega subjekta, se mora njena protislovnost na poseben način kazati tudi v ustroju lirskega subjekta in mora določati tudi njegovo razmerje oziroma njegov položaj v konkretnem socialno zgodovinskem svetu. Drugič, ker smo ugotovili, da je čista lirika možna le iz zvestobe naravi, je očitno, da mora notranja protislovnost narave tako ali drugače prizadevati sam vir lirike pa tudi njeno čistost. Opisati je torej treba posledice te temeljne protislovnosti v vsebini in obliki Murnove lirike.

Med bistvene lastnosti lirskega subjekta, ki se utemeljuje v naravi, smo morali prišteti tisto njegovo lastnost, zaradi katere je sleherni vzgib človekove notranjosti reprodukcija naravnega dogajanja in zato zanesljivo utemeljen ter namenjen ustrezni dovršitvi. Vprašanje je, kakšna je ta dovršitev. O tem marsikaj pove že *Pesem*, ki se glasi:

Kakor roža na poljani
vsa mi v svatovskem bleščiš,
ali greš mi v svate, dekle,
ali sama se možiš?

Oj, ti dekle, dekle moje,
nagelj poljski že cvete,
rastejo že rdeče rože,
od želja srce mi mre.

Oj, ti dekle, dekle moje,
pojdi, pojdi za menoj,
kakor veter z drobno travo
jaz igral bi se s teboj.

Pesem vzklicuje najprej določene naravne pojave: rožo, ki je postavljena sredi poljane, nageljne poljske in rdeče rože, ki že cveto. V naravi se je nekaj dopolnilo, vse se je razkrilo, vse je postavljeno v luč sveta in pripravljeno za zadnje dejanje: snubljenje in hrepenenje je

doseglo vrhunec, razkrito je, »priznano«, in zdaj se mora dopolniti. Zato tudi pesnikovo hrepenenje ni več goli pomladanski vzgib, marveč: *od željá srce mi mre.* Prav tako tudi dekle ni več tako kakor v *Pomladanski slutnji* samo devica, ki cvete tam za logom, še skrita in dostopna samo slutnji, pač pa je že vsa v svatovskem, vsa bleščeča v svetlobi sveta. Vse je torej skrojeno po meri naravnega dogajanja in zato mora imeti tudi dopolnitev značaj in razsežnosti naravnega »dejanja« — in to je: *kakor veter z drobno travo / jaz igral bi se s teboj.* Dovršitev v naravi utemeljenega in po naravi priklicanega človekovega vzgiba je podana v obliki personificiranih naravnih pojavov, vendar pa ima ta dovršitev vsebino igre: *jaz igral bi se s teboj.* To dovršitev naravne pobude v igri je potrebno razumeti v neposredni zvezi z načelom narave, ki ji pripadajo moč, svoboda, elementarnost itd. Zato smemo reči, da je dovršitev glede na izhodiščno načelo nekaj igrivega, poljubnega, neobveznega. V njej ni ničesar usodnega, nikakršne moči ni v njej, nobenega ognja iz srca. Nobenega sledu ni o tistem šumnem, sončnem življenju, polnem borb in ječanja, tako da ni čudno, če se citirana pesem konča s skromnim želelnim pogojnikom, v katerem se elementarnost, neudržnost in silovitost naravnega docela porazgubljajo. Vse, kar je ostalo od naravne prvinskosti, je igriva čutnost, ki se že preveša v esteticizem in ki se je poslovila od usodne strastnosti. Podobnih — predvsem ljubezenskih pesmi — je Murn napisal več: *Marica; Notranjska; Oj dobro jutro, Marica, Tinka; Oj dobro jutro, hišna mati; Petnajst let; Na holmcu.*

Takšna igrivost se pojavlja celo v resnejših življenjskih položajih, kot je to primer s pesmijo *Kdo bila je mati tvoja:* pred pesnikom je *odprta cesta,* da bi se napotil v življenje in svet. Vendar še vedno stoji na začetku poti in premišlja, ker si želi na pot *druga vernega roke.* Ta verni drug naj bi bilo dekle, ki se nanjo pesnik obrača s prošnjo: *Pridi dekle, in če hočeš, / spremljaj me na potu tem.* Nikakršne obveznosti ali usodnosti ni, tako da je navsezadnje docela vseeno, kako se bo dekle odločilo. Spričo tega je naravno, da tudi odklonjena ali celo prevarana ljubezen ne more pomeniti pravzaprav nič katastrofalnega, ne more biti tragično usodni pretres. To je razvidno že iz pesmi *Vitki hmelj na polju raste,* kjer odklonjeni ljubimec takole opravi s svojo nesrečo:

Lice tvoje — cvetje v polju,
stas tvoj — jela ni tak tenka,
srce pa — ne ljubiš ti me,
in — le to zanič, mladenka!

Še bolj zgovorna je pesem *In čarovnica*, ki prav tako govori o nezvestem dekletu. Na začetku je bila prava, strastna in usodna ljubezen: dekle je bila prava čarovnica, ljubezen ima tu značaj magične moči, ki je z *radostjo* in *tugo plamen netila srca*. Kljub temu pa dejstvo, da je ta čarovnica tistega, ki mu je netila plamen srca, zapustila, in se odločila za drugega, ne more dobiti nikakršne usodnejše razsežnosti. O tej nezvestobi je možno reči samo to, kar pripoveduje igrivi sklep pesmi:

Videl sem jo še, nezvesto,
ko po balo so prišli;
lepi konji, lepi svatje —
pojdite mi k vragu vsi.

Ta pesem pa razkriva tudi tako rekoč sam vir vse te igrivosti in neobveznosti. Dekletovo nezvestobo pojasnjujejo namreč naslednji verzi:

Ah, bila je kakor ptica,
ki se dviga pod nebo,
in veselo kakor ptica
me pustila je — takó.

Tudi nezvestoba je nekaj, kar je podobno naravnemu pojavu. Vsakdo ravna pač v skladu s svojimi naravnimi nagnjenji, le-ta pa so nekaj tako neogibnega, nedotakljivega in navsezadnje tudi neobvladljivega kot narava sama v svoji prvinski moči. Obsojati tuja naravna nagnjenja bi pomenilo obsojati naravo samo, načelo brezmejne svobode in tako uničiti svoj lastni temelj. Ravno načelo brezmejne svobode in naravnosti onemogoča tedaj sleherno večjo mero obveznosti, prizadetosti ali tragičnosti. Moč in sila se v svobodi nekako razpustita in presahneta. Kakor uresničenje naravnega vzgiba ne more prinesti nič usodnega in elementarnega, tako tudi neuresničenost tega vzgiba ni nič tragičnega. Vse, kar je možno reči, je samo še: *me pustila je — takó* in ta lahkotno igriva resignacija je isto kot: *pójdite mi k vragu vsi*. Oba ta dva vzklika pa retroaktivno osmišljata sam prvotni vzgib: čeravno je ta vzgib nekaj naravnega, pa vendar ni tudi nekaj usodnega, kar je gotovo znamenje določene notranje nezanesljivosti, oziroma neobveznosti.

Podobne sestavine se odkrivajo tudi v tako imenovanih kmečkih pesmih. Tudi do teh pesmi vodi temeljno načelo narave in so načeloma opevanje naravnega življenja, oziroma tistih redkih trenutkov, ko živi pesnik sredi narave zazrt in potopljen v življenje kmečke srenje — in

ki so torej trenutki identitete. Zato bi morala biti situacija teh pesmi ista ali vsaj podobna začetni situaciji v pesmi *Urok* oziroma pesmim *Ob Rabeljskem jezeru, Zvečer* itd. To bi morala biti situacija zmagoslavja svobodne in naravne moči. Vendar temu ni tako. Za primer naj bo *Kmečka pesem:*

Prelepa vaša hiša, oj,
prelep je res vaš dvor
in lepa bela miza mi,
nad njo sv. Izidor.

Alenčica, Alenčica,
naj sveti Izidor
varuje lepo hišo ti,
varuje lepi dvor!

Iz hrama ajda naj diši,
naj očka ti živi,
štej doto, ne preštej je ti
tri dni in tri noči!

Že na prvi pogled je očitno, da ti verzi ne vzpostavljajo tistega šumnega, sončnega in bojevitega življenja, po kakršnem hrepeni subjekt pesmi *Ko dobrave se mrače,* in zato se v njih tudi ne dovršuje tista ekstaza, v kakršni se je subjekt v začetnih verzih pesmi *Urok* vrnil k svoji biti. Vse je nekam varno, mirno, brez elementarne moči pa tudi brez monumentalnosti, zlasti še ko zadnji dve vrstici: *štej doto, ne preštej je ti / tri dni in tri noči* zaradi svoje hiperboličnosti potiskata celotno podobo v območje čiste idile. To je lahkotna idila, tako lahkotna in tako idilična, kakor da bi sama zase vedela, da je zgolj idila. Ta svet je pesniku pravzaprav nedostopen, ker je neresničen. Vse kar je resničnega, je nekakšno zastrto dvorjenje Alenčici, a to dvorjenje je močno podobno tisti igrivi, estetizirani čutnosti, ki smo jo našli že v ljubezenskih pesmih.

To estetizirano čutnost kot edino razsežnost resničnosti je možno nekoliko jasneje zaznati zlasti v *Ženitovanjski pesmi,* ki prav tako sodi med tako imenovane kmečke pesmi. Glasi se:

Jate splašenih golobov
čez ravno poljé letijo,
hitri svatovski vozovi
mimo polja pa drčijo.

V soncu bliskajo peruti
mi golobov, golobic se,
oj, kako blešči s komatov
svetli, médeni nakit se!

V soncu bliskajo peruti
mi golobov, golobic se,
oj, kako blešče tam v grivi
traki mi izpod cvetlic se!

Lepi, lepi so drugovi,
lepše mi družice,
ali ženin in nevesta
sta najlepša v pas in lice!

To je prizor iz kmečkega življenja in ni mogoče reči, da lirski subjekt ni obstal ves zavzet ob tem prizoru: pomešal se je med te svate, drugove in družice, giblje se sredi teh golobov, konj, svatovskih vozov, polj, trakov, cvetlic itd. Vendar njegova zavzetost in njegov način biti-v-tem-svetu nikakor ne dosegata tistih razsežnosti, ki označujejo npr. pesem *Nebo, nebo:*

Nebo, nebo
in neskončna brezmejna ravan!

Pijano oko
žari in iskri
in vpija ta svet prostran.

Tu ni samo zavzetost nad naravo, marveč popolno »zlitje« z naravo, in to »zlitje« prinaša s seboj posebno, zares elementarno čustveno silovitost, strastnost, usodnost, nepreklicnost. V *Ženitovanjski pesmi* pa je razločno čutiti neko distanco med lirskim subjektom in tem, kar ga obdaja. To distanco vzpostavlja besedno stilna struktura posameznih verzov, kot npr.: *oj, kako blešči s komatov; oj, kako blešče tam v grivi.* Blesk komatov, blesk trakov ni podan neposredno, kakor sta docela neposredno podana v pesmi *Nebo, nebo* nebo in brezmejna ravan, tako neposredno, da sta prva dva verza sploh brez glagola. V *Ženitovanjski pesmi* je predmet vzhičenja podan posredno in podan je kot predmet vzhičenja, odtod ravno ta *oj* in zato ravno tisti *mi* v verzih: *bliskajo peroti mi golobov, golobic se; blešče tam v grivi traki mi izpod svetlic se; lepše mi družice.* Pojav sam ohranja svojo avtonomnost in subjektu se razkriva samo njegova dražeče svetla površina. Ta površina je sicer

svetla, pisana, bleščeča, vendar pesnika ne upijanja, njegovo oko ne vpija tega sveta, samo vzhičen je nad njim, vanj vtopiti pa se ne more. Lepota sveta ni nekaj usodnega, pretresljivega, marveč je takšna, da vzbuja samo nekoliko srhljivo vzklikanje: *oj, oj.* Svet in človek se dotikata samo na površinah, človek doživlja svet samo preko dražljaja na epidermi. Človekovo razmerje do sveta je na meji med čutnostjo in golim esteticizmom, ima torej res značaj igrive čutnosti in senzualiziranega esteticizma.

Druga plat resnice pesnikovega razmerja do kmečkega življenja se kaže v pesmi *Tašča s kupico v rokah pozdravlja snaho.* Pesem ima podnaslov *Ženitovanjski običaj* in prav gotovo sodi v sklop kmečkih pesmi. Glasi se:

Kam svatje vi,
ker vseh vas ne poznam?
Ah, meni vse se zdi,
z nevesto greste k nam.
Pa ktera mi nevesta je?
Gotovo, ki najbolj cvetè!

S tem vincem si napij,
bog daj nam srečnih dni —
odprli hišo smo ti in kleti.

In pili so in veseli bili
tri dni in tri noči.

Ali je v teh verzih kaj elementarnega in usodnega? Gotovo je, da vzklicuje verz *odprli hišo smo ti in kleti* nekakšno patriarhalno monumentalnost in prinaša s seboj patino starodavne, obredne, premišljene in zanesljive kretnje. Vendar pa je vse to blokirano; blokado pomenita zadnja dva verza: *In pili so in veseli bili / tri dni in tri noči.* Hiperboličnost teh dveh verzov vnaša v pesem pravljičnost in idiličnost, vsemu obredno monumentalnemu pa odjemlje njegovo usodnost in ga prevaja v igrivost: pozornost ni več na zanesljivosti obreda, ki ohranja in obnavlja svet, saj se ta obred izteče ravno v tiste tri dni in tri noči veselja in pitja. Po teh lastnostih je ta pesem zelo blizu *Kmečki pesmi* o Alenčiči in sv. Izidorju. Vendar se od nje tudi razlikuje. Zlasti prva kitica ima v resnici značaj čisto neprizadetega, tako rekoč faktografsko natančnega opisa nekega konkretnega ženitovanjskega običaja, tako da imajo ti verzi že epsko-opisni značaj. Misel o epsko opisnem elementu pa vodi do tistih

Murnovih kmečkih pesmi, v katerih epika že prevladuje. Takšna je npr. *Zima*, iz katere naj citiram najprej nekaj uvodnih verzov:

Prešla pomlad, po bliskovo prešlo poletje
in sveti Mihael.
Po polju so pospravljeni sadovi,
listje je požoltelo, trava porjavela,
po brdih breze žalostno blešče.
Višje nad njimi bori in smreke

To je opis narave; zdaj še nekaj verzov, ki opisujejo to, čemur pravimo kmečko življenje:

Tod hodimo vrhovci. Tiho vse življenje
in tih naš običaj. Pride poletje, žge in peče,
pride jesen, zapre čebele, in pride zima,
oddahne si in zapre duri naše.
Tam v zgornjici odpre si skrinjo.
Poišče sukna si in kril volnenih
in plavih toplih rut in nogavic;

Gotovo ni pretirano, če trdimo, da to ni več lirika, marveč že dovolj izrazita opisna epika. Epske sestavine pa se uveljavljajo skoraj v vseh kmečkih pesmih, in botrovale so tudi nastanku *Kmečke pesmi* o Alenčici, saj je iz njenih variant razvidno, kako se je hotel prvotni motiv razviti v daljšo pesem z izrazito epskim značajem (glej ZD I, 407—409).

O teh epskih sestavinah je bilo treba posebej spregovoriti, ker po svoje razkrivajo, kakšen je resnični odnos med pesnikom in kmečkim življenjem in tako kažejo, kakšen pomen ima to življenje. Očitno je, da je med lirskim subjektom in tem življenjem neka distanca, tista distanca, ki šele omogoča epiko. Ta distanca pa pomeni predvsem, da je začela presihati lirsko čustvena zagnanost, kar uvidimo brž, ko še enkrat preberemo citirane verze iz pesmi *Zima*. To gotovo niso lirski verzi.

Vendar pa distanca kot znamenje presihanja lirsko čustvene kvalitete nima samo oblike epskih sestavin. To, kar se razodeva v epičnosti, se uveljavlja tudi v idiličnosti, igrivosti in lahkotnosti — kakor je to pokazala naša analiza *Kmečke pesmi* in *Ženitovanjske pesmi*. Eno in drugo: epičnost pa tudi idiličnost, igrivost in lahkotnost kot znamenja presihanja lirike pomenijo isto: odsotnost zavezujočnosti, usodnosti in elementarnosti, skratka »odsotnost« ali »umik« narave in naravnosti. Zato je možno trditi, da kmečke pesmi, ki imajo pravkar opisane lastnosti, niso

nastale v območju pravega utelešenja tistega načela, ki je skrito v takšnem pojmovanju človeka, po katerem je človek brezmejna moč, utemeljena v naravi. Ne more biti odveč, če na tem mestu citiram to, kar je o kmečkih pesmih zapisal Anton Slodnjak že leta 1934:

> Narava se mu je razodela kot neskončno duhovno bitje. V nji je izginila tudi pesnikova duša, oziroma naravo je Murn dojel, kot bi bila psihični izraz njegovega na smrt obsojenega telesa. Vse se je zlilo v enoto... Iz te osebnosti so se porajale Murnu pesmi, prve čiste impresije v našem pesništvu. To je poglavitna cena njegove pesmi. Med tem ko je Murnova kmečka pesem, ki velja za njegovo največjo vrednoto, samo nečist izraz prav le-te enotnosti, tu je ostal pesnik na polovici pota,... Murn kmečkega življenja ni poznal. Zato ga tudi ne moremo imenovati kmečkega pesnika.

V nasprotju s Prijateljem je Slodnjak govoril o problematičnosti Murnovih kmečkih pesmi, a to problematičnost opredeljuje kot nečisti izraz temelja Murnove lirike, kot nečisti izraz enotnosti lirskega subjekta in narave, ali z drugimi besedami: temelj Murnove lirike se je v njegovi kmečki pesmi uveljavljal na ne-čisti način.

Za nas ta ne-čistost ne more biti naključje, tako ali drugače mora biti v zvezi s samim temeljnim načelom, zlasti še ko te ne-čistosti nismo odkrili samo v kmečkih pesmih. V teh pesmih se ta ne-čistost kaže kot epska distanca ali pa kot igrivost, idiličnost, lahkotnost, poljubnost. Lahkotnost, igrivost in poljubnost pa smo našli tudi v nekaterih Murnovih ljubezenskih pesmih — in pomenile so nam, da se prvotni vzgib, ki je po svojem določilu nekaj naravnega in elementarnega, ne more realizirati na sebi ustrezen način. Odstonost ustrezne realizacije prvotnega vzgiba je značilna tudi za kmečke pesmi. Vir te neustreznosti pa je gotovo skrit v prvotnem vzgibu samem, kar pomeni, da je ta prvotni vzgib sam nekaj nezanesljivega, oziroma: lirski subjekt je sam v sebi nezanesljiv. Vprašanje torej je, ali se nezanesljivost subjekta kaže v Murnovih pesmih še kako drugače. Naj navedem najprej pesem *Usoda*, ki se glasi:

Oj usoda,
ti trdi kmet,
in jaz nesrečni tvoj
mladi zet!

Pa odtodi grem
jaz po svetu k ljudem,
tam vdovo z denarji dobim
in z njo zaživim...

Pikapolonca, ho,
zleti na Šmarno goro
in prinesi denarja mi
polno mošnjo!

Začetna situacija pesmi je nesrečno, neustrezno življenje. Rešitev iz te nesreče je nakazana v verzih: *Pa odtodi grem / jaz po svetu.* To je ista pot, o kateri pojejo vse Murnove pesmi, ki govorijo o svobodi in o raztrganju dosedanjih vezi. Zato govori v teh dveh verzih, čeprav se drugi končuje z *k ljudem*, isti temeljni vzgib moči in sile iz srca, ki se hoče razprostreti čez vso božjo zemljo. Vendar pa rezultat tega vzgiba ni ustrezen vzgibu samemu: vsa ta igra z bogato vdovo in s pikapolonco učinkuje kot ironizacija samega sebe, a ta ironizacija ne more biti drugega kot zavest o lastni neustreznosti. Opozoriti je treba tudi na pesem *Hrepenenje*, ki se začenja z verzi:

Pa te zapustim, devica,
pojdem na planjavo,
na prosto polje,
v široko daljavo.

Kakor prej *trdega kmeta* hoče pesnik zdaj zapustiti *devico*, da bi prišel v pokrajine svobode, kjer se lahko uresničuje naravna moč. Uresničenje tega napona pa ni nič bolj vzpodbudna kot sklep pesmi *Usoda:* hrepenenje se namreč konča v zelo banalni resničnosti: *in prepiram se, pogajam / z doktorji in kmeti.* Uresničenje prvotnega impulza je nekaj degradiranega, oziroma uresničenje je avtodegradacija prvotnega impulza in lirskega subjekta sploh. Ta avtodegradacija seveda ne more pomeniti drugega kot nezanesljivost istega subjekta, zato ni naključje, če se nezanesljivost subjekta v Murnovi poeziji pojavlja večkrat v zelo plastični in jasni obliki. O tem priča že pesem *V mraku*, ki jo je Murn postavil na peto mesto v svoji zbirki. Pesem govori o divjih goseh, ki so priplule po jezeru v jeseni in v megli. In v tej jesenski megleni in nepregledni sivini se ne dogodi nič, razen da: *gosjak samo tam včasih / obupno zakriči.* Pesem se končuje s kitico:

Ko njemu se mi toži,
na srcu jad leži;
no, bogzna al za mračne,
al za jasne moje dni...

Temeljni ustroj pesmi je enak ustroju pesmi *Ne vem, kdo bolj je tožen,* ki poje o škrjančku in pesniku. Vendar je med njima tudi razlika. V pesmi o škrjančku je pesnik lahko natančno povedal, kaj je z njim, kaj je njegova nesreča: *to noč je v dnu srca.* Pesem *V mraku* pa ne more več identificirati pesnikove nesreče. V pesniku je *jad,* toži se mu, vendar ne ve po čem: *no, bogzna al za mračne, / al za jasne moje dni...* V pesmi o škrjančku je bil subjekt samega sebe gotov: je bolna narava. Zdaj ne ve več, kaj je in za kaj mu sploh gre. Prej je bil cilj jasen: izginiti mora noč iz dna srca; zdaj cilja ni več mogoče imenovati. Podobno temeljno nejasnost in nezanesljivost razkrivajo še naslednji verzi: *čudno, ah, življenje moje, — / všeč Bogu ni, ne ljudem!* (ZD I, 26); *Prihajajo, žalujejo / vse misli v duši tej — / za kom, zakaj žalujejo? / Ti čula, noč, si, v nič razvej* / (ZD I, 107); *Kako naj svet le celi / pomiri mu srce, / ko češče vzroka boli / dobiti sam ne ve.* (ZD I, 220); *Sam v življenje češ novò, / padeš v staro spet* — (ZD I, 225). Med vsemi pa je gotovo najdoločnejše besedilo *Epitafa:*

> Življenje celo sprt, nestalen,
> miru resnice, sreče je iskal —;
> njegov bil smoter temen, daljen,
> umel ga ni, zato je pal.

Ti verzi na eni strani retroaktivno potrjujejo to, kar je bilo že povedano o notranji nezanesljivosti lirskega subjekta, hkrati pa odpirajo še nove vidike. Človeka razumejo ti verzi kot bitje, ki ne išče samo neke egoistične in zgolj privatne sreče in miru, saj je vse njegovo iskanje v znamenju resnice, ki ima pomen splošne vrednote ali nečesa absolutnega. Človekovo iskanje je znamenje zvestobe absolutnemu. Tej zvestobi pa pripadata tudi sprtost in nestalnost, ki imata svoj vir v nasprotju med človekom in svetom, a to nasprotje ne more biti nič drugega kot tisti temeljni položaj, ki ga razkriva pesem *Sneg* in ki ga označujemo z izrazi: brezdomstvo, odtujenost, alienacija, blokiranost itd. Vendar ta absolutum po vsem videzu ni pravi človekov cilj, saj beremo, da je njegov resnični smoter temen in daljen, po vrhu vsega pa še tak, da ga človek ne doume in zato propade. Človek se v teh verzih kaže kot izrazito problematično bitje, a temeljna lastnost tega problematičnega bitja je zvestoba absolutnemu, ali z drugimi besedami: to problematično bitje je v Absolutu utemeljeni subjekt, ki je ravno zato, ker je nosilec absolutnega, v sporu s svetom. To pa pomeni, da gre pri tem ravno za spornost subjekta kot nosilca absolutnosti; sporna in nestalna je subjektnost subjekta, tista

subjektnost, ki se napaja v absolutnem. Nezanesljivost subjekta je torej v *Epitafu* docela deklarativno izpovedana. Vprašanje je, če jo Murnova poezija še podrobneje opredeljuje. Na to vprašanje odgovarja že prva kitica pesmi *Letski motiv II*, ki se glasi:

> Ne potožil bi, pa moram,
> mogel ne bi, da je lažje —
> hej, za vse je poskrbljeno,
> zame najbolj vražje!

Človeku je hudo in zato toži, se pravi, da biva na način tožbe, in tožba je tu gotovo lirska beseda, glas vpijočega v puščavi itd. Vendar pa tožbe, tj. lirske besede in lirskega subjekta ne bi bilo, ko bi bilo lažje — zato ni mogoče hoteti, da bi bilo bolje. Tožba zaradi hudega ne sme pomeniti želje, naj bi bilo bolje — pa vendar je izvor tožbe ravno v viziji boljšega, lažjega, v prividu svobodnega sproščanja tvorne moči, v idealih miru, resnice, sreče, skratka v nečem absolutnem. Tožba v resnici toži zato, ker vrednote niso uresničene; za tožbo so vrednote nekaj, kar bi že moralo biti uresničeno. Ko pa bi se vrednote in ideali uresničili, bi ne bilo več hudo, in ko ne bi bilo več hudo, tudi tožbe ne bi bilo, ne bi bilo lirike in z njo bi izginil tudi lirski subjekt. Ideali in vrednote morajo biti zato po svojem temeljnem ustroju nekaj ne-uresničljivega. Lirski subjekt je možen samo, dokler je to, kar noče biti: glas vpijočega, trs samotni, topol samujoč, ki ne seje in ne žanje. Temeljni ustroj lirskega subjekta je protislovnost, kar velja tudi za naravo, za tisti absolutum, v katerem se ta subjekt utemeljuje.

Tako *Letski* motiv kakor *Epitaf* govorita čisto neposredno o notranji nezanesljivosti in protislovnosti lirskega subjekta. Vendar pa kaže naša analiza, da sta protislovnost in nezanesljivost prisotna tudi v drugih sestavinah Murnove lirike in da tvorita tako rekoč eno od temeljnih razsežnosti njegove poezije. Zato je docela naravno, da se je tej poeziji na novo odprlo tudi vprašanje o razmerju med osamljenim ‚posameznikom in nenaravnim, nebitnim socialno zgodovinskim dogajanjem. Ta posameznik zdaj namreč ne more več zanesljivo stati v svoji osamljenosti in utemeljevati to osamljenost kot posledico krive zgodovine in družbe: zdaj namreč postaja očitno, da »krivda« za njegovo osamljenost ni samo v družbi, marveč tudi v njem samem, tako da izgubi osamljenost pomen čiste, neomadeževane zvestobe.

V zvezi s temi novimi vprašanji naj navedem najprej pesem *Pelin:*

Pa pesem hočemo na čast
pelinu to zapeti,
poživi bog njegovo rast,
in sonce nanj naj sveti!

Kaj nagelj nam in roža sta,
marjetica v livadi?
Le pelin pili smo z vrta,
ko bili smo še mladi!

In zrasli smo in vse lahko
nam hodi zdaj po sveti —
in v čast pelinu pesem to
spet s konca dajmo peti!

Pelin je simbol grenkobe, grenkoba je okus osamljenosti, razočaranja itd. Vendar pa pesem pravi, da se človek pelina privadi, privadi se samoti, razočaranju itd. Pesem izgovarja nekakšno resignacijo, kakršna je zbrana tudi v znani Prešernovi prispodobi o tnalu neobčutljivem. Vendar je med Prešernovo in Murnovo resignacijo ogromna razlika. Prešernov sonet je poln tragičnega patosa, medtem ko se je Murnova resignacija izpovedala v lahkotno igrivem skorajda plesnem ritmu, ki odjemlje tej resignaciji njeno usodnost zlasti pa njeno nepreklicnost. Odsotnost teh sestavin je značilna še za druge Murnove pesmi s podobno tematiko, med drugimi tudi za *Trenutek*, ki govori o tem, da je človeku dana sreča le v bežnih, skorajda neulovljivih trenutkih, ki zbežijo takoj, ko so se pojavili, in so torej kot tisti zvok kraguljčkov, ki zamira v vsesplošnem molku sveta. Vendar pa se zaradi tega pesem *Trenutek* ne more povzpeti do tragičnega patosa, in o lepem trenutku izvemo, da ne vemo »kam, kje se zbudi še kedaj«. Nikjer ni rečeno, da se lepi trenutek ne bi mogel povrniti, vendar pa hkrati ni rečeno, da se bo in da se mora povrniti: lahko se povrne, lahko pa tudi ne. Nič manj značilni niso sklepni štirje verzi *Pesmi:*

Brez ljubezni hodim jaz
in brez nad po sveti —
lahek bo poslednji čas,
lahko mi umreti.

Tudi ti verzi so resignacija in nas prav tako postavljajo v bližino Prešerna, saj nas spominjajo na zadnje tri kitice soneta *Življenje ječa?*,

čas v nji rabelj hudi. Kakor pri Prešernu tako se je tudi v Murnovih verzih prikazala smrt kot edina resnica človeka, ki je zvest absolutnemu. Vendar se je ta resnica prikazala le bežno in se v sami pesmi ne more pojaviti z vso svojo, se pravi z vso prešernovsko lirsko in čustveno silovitostjo. Murnova pesem je vse preveč lahkotna, igriva in ritmično plesna; vse je povedano le mimogrede in nič ni zatrdno, jasno in nepreklicno. Murnova pesem je nekako dvosmiselna in njena nenavadnost je v tem, da govori tragično resnico človeka tako tiho, da jo izgovarja mimogrede, igrivo, tako rekoč s plesnim, nekoliko spogledljivim korakom. Pesem je presunljiva in učinkovita, ker v nji tragična resnica izgublja svojo monumentalnost, svojo tragičnost in izjemnost. Smrt ni več nadomestilo za izgubljeno heroično življenje in zato sama po sebi ni več heroična. Postala je nekaj vsakdanjega: želeti si smrti, ni nič patetično tragičnega več, ni več Dejanje; biti brez nad in ljubezni ni nič več tako strahotnega — vse to pa seveda hkrati pomeni še, da tega življenja, kjer človek ne more najti ne nad in ne ljubezni, ni več mogoče obsojati s takšno lirsko čustveno zanesljivostjo, in iz tega sledi, da se je spremenil tudi sam odnos do realnega življenja. In res: pesem *Umrl je*, se namreč glasi:

Umrl je... Kdo spozna skrivnost življenja?
Umrl težko, strt od življenja
in nerad.

V trenutku zadnjem imel največ nad,
potlej v solzah se vdal je usodi...
tako umrje zadnji v sveti.

Človeka življenje torej stre, saj je ta, ki umira, *strt od življenja*. Vendar zaradi tega še ni rečeno, da je umreti lahko. Kljub temu, da je življenje težko, kljub temu da sta zgodovina in družba nekaj nenaravnega in nebitnega, kljub temu da odjemljeta subjektu možnost ustrezne realizacije, človek vendar nerad umre. Iz tega sledi, da njegova osamljenost in izločenost vendarle nista totalni in da nista vsa njegova resnica, in zato je jasno, da tudi nenaravnost ni edina resnica sveta: življenja ni mogoče enkrat za vselej in dokončno opredeliti kot nekaj docela negativnega ter do kraja zavrženega. Socialno zgodovinski svet očitno niso samo okovi, življenje ni samo ječa in čas ni samo rabelj hudi. Zato je življenje skrivnost.

S tem pa se približuje odgovor na temeljno vprašanje, ki je skrito v *Epitafu* in ki ga je možno takole definirati: kaj je pravzaprav tisti

temni in daljni smoter, ki ga človek, zvest absolutnemu, ne doume in zato propade? Ta smoter ne more biti v zvezi z absolutnim, je lahko samo v zvezi s tem, kar je v pesmi *Umrl je* nakazano v verzu: *Umrl je ... Kdo spozna skrivnost življenja?* Spoznati je treba skrivnost življenja, ta skrivnost pa je v tem, da življenje človeka sicer stre, pa kljub temu o njem ni mogoče reči, da je nekaj docela negativnega, zavrženega, nebitnega. Smoter, ki ga absolutnemu zvesti subjekt ni doumel, je torej: odprtost za življenje, za zgodovino — tako vsaj vse kaže.

Ta smoter: odprtost za realni socialno zgodovinski svet — sicer ne temelji na predpostavki, da je zdaj življenje kar naenkrat lepo, polno smisla in vse nabreklo od lepše in svetle prihodnosti. Ne: življenje človeka še vedno stre. Ni torej ne sončno, pa tudi ni potopljeno v mrzlo, sovražno temo — samó sivo je, približno takšno, kakor se kaže v *Vlahih*, kjer ni nobenih barv, ne svetlih in ne temnih.

Najbrž ni odveč, če se ob tej pesmi zaustavimo nekoliko dalj, saj ima za našo literarno zgodovino prav posebno ceno. Že Ivan Prijatelj je o njej napisal: »Tako kakor ti Vlahi ‚gredo', niso še šli ti markantni obiskovalci naših vasi skozi slovensko slovstvo. Ti Vlahi so vredni Trubeckega skulpture.« Ceno pesmi so dvignila tudi poročila o njenem nastanku: Murn jo je napisal v Podragi na Vipavskem, ko je prejel odklonilno oceno svoje zbirke, v kateri je Funtek zapisal, kot poroča Žgur, »da gredo vsi njegovi verzi preko pesniškega merila in so brez asonanc«. Z *Vlahi* je pesnik menda hotel dokazati, da vendar obvlada metrično muzikalne zakonitosti verza. Ravno zaradi tega poudarja naša literarna zgodovina predvsem metrično muzikalne odlike pesmi o Vlahih. O sami vsebini pa je še največ povedal Mahnič: »Trda socialna stvarnost, ki jo je Aleksandrov neprimerno bolj doživljal kot opeval, zazveni zlasti iz *Vlahov*, siromašnih istrskih godcev, ki se pomikajo skozi vipavsko vas; sloke postave potujočih godcev so pesnikova podzavestna projekcija lastne bede in brezdomstva in prav zato sugestivno delujejo na nas.« Vlahi so res godci in prišli so kdo ve od kod v neki tuji svet, zaigrali v njem svojo žalostno pesem, nato pa spet odšli. Kljub temu je težko trditi, da so utelešenje brezdomstva. Gotovo je, da ni na njih ničesar, kar bi bilo isto kot glas vpijočega v puščavi, ali trs samotni. Njihova melodija je res žalostna, a ko se poslavljajo, Murn za njihovo poslovilno pesem ne pravi več, da je žalostna, ampak samo: *in zapiskajo še v slovo, / da nikoli tako!.* V teh visokih postavah, odetih v dolge suknene plašče, v teh žalostnih godcih, ki imajo globoko sklonjeno glavo in ki *naprej gredo in nazaj*

gredo, ni prav nič tistega hrepenenja, ki je sredi noči prebudilo pesnika v pesmi *Ko dobrave se mrače*. Najbrž ima prav Prijatelj, ko govori o markantnosti teh godcev, saj se res premikajo, kakor da bi opravljali neki starodavni obred. Vendar ta starodavni obred ne more razodeti svojega smisla, izvršen je bil v tujem svetu, tako da se njegov pomen ne more uveljaviti. A čeprav se ne uveljavi, se obred sam še vedno dogaja. Obred in svet ostajata vrednostno neopredeljena. V skladu s tem je tudi dejstvo, da *Vlahi* niso prava lirska pesem, marveč so že bližje epskemu opisu. Edina čustvena razsežnost, ki preprečuje, da bi bila pesem zares prava epika, je melanholija, ki pa ni drugega kot posledica dejstva, da se je med lirskim subjektom in njegovim idealom naselila epska distanca, a ta distanca je, kakor že vemo, znamenje nezanesljivosti ideala, absoluta in biti.

Preko *Vlahov* smo prišli med drugim tudi do vprašanja o Murnovi melanholiji, ki jo vsi dosedanji raziskovalci posebej poudarjajo. Zdi se, da lahko pomen te melanholije zdaj tudi nekoliko natančneje določimo. Melanholija je očitno znamenje, da se lirski subjekt ne more več z vso silo zaganjati k trdno določenemu, jasnemu in svetlemu cilju. Hkrati pa je tudi znamenje, da ne stoji več na trdnem, nepremičnem temelju. Obvisel je v zraku: ostal pa je spomin na nekdanjo trdnost in nekdanji jasni cilj. Ta spomin je melanholija. Bit se je umaknila in izmaknila, živi samo še kot otožni spomin.

Vse kaže, da govori o podobni situaciji tudi Murnova življenjska pot in pa tudi to, kar literarni zgodovinarji razumejo pod pesnikovim značajem. Ni potrebno, da navajamo vse, kar je bilo doslej o tem napisanega. Dovolj je že Mahničeva trditev o Murnovi šibki volji in nestalnosti v značaju. Tega pa se je Murn sam zavedal, ko je v svojem predzadnjem pismu Ivanu Prijatelju pisal takole:

> Ne bodeva si menda dopisovala več. Jaz sem jako slab in najbrž me vzame že mesec maj... naposled pa se čutim tudi sam popolnoma bankerot. Ne dela me to vznemirjenega, pač pa sem se začutil nekam lahkega, kot bi bil hipoma odrešen velicega bremena. Veš, kadar sem mislil na svojo bodočnost, nisem bil nikdar vesel. Kanclija, in nič druzega!... Jaz bi moral biti kmet in čisto nič druzega — Tako pa umrem in v resnici mi ni žal zato.

Teh biografskih podrobnosti ne navajam iz prepričanja, da je možno umetniško delo izvajati naravnost in samo iz avtorjevega življenja, marveč zato, ker se v njih razodeva ista temeljna struktura kot v avtorjevem literarnem delu. Ne raste namreč literarno delo iz biografije, pač

pa »rasteta« tako biografija kot literarno delo iz istega, iz neke temeljne strukture.

Po vsem tem preostaja še vprašanje, kaj je zdaj s tistim človekom, ki se je v Murnovi poeziji konstituiral kot v naravi utemeljena moč? Kaj je torej z močjo? Po vsem videzu odgovarja na to vprašanje zlasti pesem *Verzi*, ki jo je potrebno navesti v celoti. Glasi se:

Če tepe te usoda, skloni tilnik više!
Ne beži ko deseti brat od rojstne hiše,
obup, brezdelica in mrak s teboj —
a sam najhujši si sovražnik svoj.
Trpi le, kdor se sam uslužno klanja,
volka od staje pa pastir naj si odganja!
In brez moči je, kdor od prošlosti živi,
nikdar ne oni, ki kljubuje in stoji.
Res ljubil molk bi in življenje mirno
in ljubil bi naravo širno —
no drag mi tudi je obup in boj,
vihar in blisk in tema nad menoj!

Človek je tu še vedno moč. Toda to zdaj ne pomeni več, da se ta moč lahko uveljavlja samo v naravi, o kateri posebej govorita ravno verza: *res ljubil molk bi in življenje mirno / in ljubil bi naravo širno.* Moč pomeni predvsem nekaj drugega: kljubovati in stati, se pravi: obstati in ostati v domu, tam kjer si, čeravno je ta dom to, kar je povedano v prvi polovici prvega verza: *Če tepe te usoda.* Tam, kjer človek je, je deležen udarcev usode, vendar je ta prostor, kjer ga tepe usoda, hkrati tudi edini dom. Zdaj torej ni več res, da je narava edina prava domovina, ravno nasprotno: bežati v naravo pomeni postati »deseti brat«, tujec.

»Udarci usode« pa v skladu z vsem, kar smo že ugotovili, ponazarjajo zatrtost ali blokiranost moči. Prenesti udarce usode, pomeni: imeti moč za nemoč, oziroma moč je moč, če je moč za nemoč. Ta nemoč je nemoč moči kot reprodukcije narave; vzdržati nemoč pomeni tedaj vzdržati nemoč narave, nemoč biti, nemoč absolutnega. Nemoč narave, biti in absolutuma se je razodela tako, da se je narava umaknila in izmaknila: vzdržati nemoč pomeni vzdržati »zaton« biti. »Zaton« biti pa je, kot kaže pesem *Verzi* prihod usode. O tej usodi govori pesem *Letski motiv I* takole:

Ah, usoda moja zlobna,
tej usodi je ime prekletstvo;
dve sto jader ne odpelje,
tisoč konj ne prehiti je.

Usodo kot prekletstvo je treba nedvomno razumeti v skladu z že citiranimi verzi iz pesmi *Akordi: V duši prekleti mu, blodi se svet.* Duša je prekleta, ker je takšna, da se ji sploh lahko blodi svet, da se torej odpira svetu. Prekletstvo vodi torej h konkretni socialno zgodovinski »naravi« človeka in zato tega prekletstva ne more odpeljati ne dvesto jader, ne tisoč konj — to je »zadeva«, s katero lahko opravi le človek sam v svoji socialno zgodovinski eksistenci, kakršna pač je.

Dejstvo, da govorijo vsi ti verzi o socialno zgodovinskem svetu kot o prekletstvu, seveda pomeni, da človek še ni pozabil na svojo nekdanjo bit-naturo, kar se docela strinja z vsem, kar je bilo povedano o melanholiji, kot o spominu na bit. Čim bolj je živ ta spomin, tem več moči je potrebno.

Zaton biti pa seveda pomeni tudi zaton tradicionalne transcendence, tiste transcendence, ki je skrita v Prešernovi misli, češ da posameznik sicer umre, človeštvo pa ostane in z njim to, kar je človek storil za ljudi. Ker te transcendence ni več, se mora odpreti vprašanje človekove končnosti — in gotovo je s tem v zvezi tista lastnost Murnove poezije, ki jo literarna zgodovina označuje z izrazom: slutnja smrti. Zato pomeni moč hkrati tudi moč za smrt. O tem nas prepričuje že pesem *Na brinju jagoda:*

Na brinju jagoda vse čustvovanje
bilo je tvoje in za kratek čas —
kot hrast vejevje svoje sanje
množil sem in razprezal jaz.

Sto let hrast raste in sto let se širi,
na brinju s snegom jagoda sčrni —
zdravstvuj, samoten raste hrast, se umiri
tam v gori in — odzeleni.

Človek je v tej pesmi še vedno nekaj naravnega in elementarnega. Vendar ta naravnost tu ne stoji več samo kot golo in očitajoče nasprotje nenaravni zgodovini in družbi, marveč tudi kot izvor možnosti, da človek vzdrži naravni tok svojega življenja, da se umiri in slednjič tudi umre. Podobno vsebino imajo še druge pesmi kot npr. *Bor* in *Smreka.*

Človek je še vedno moč, vendar pa ni več utemeljen v naravi, zato dobiva moč tudi druga imena, do katerih vodi že prvi verz pesmi *Verzi: Če tepe te usoda, skloni tilnik više!* Ta vzdignjeni tilnik je prispodoba ponosa in poguma — in res je, da se v Murnovi poeziji zelo pogosto pojavljata tudi ta dva pojma, razen tega pa govori o ponosu pesem *Orel,*

ki stoji kot nekakšen programatični zaključek na koncu prvega cikla *Pesmi in romanc.*

Ponos in pogum gotovo nista docela isto kot naravni pojav; že po svoji vsebini sta mnogo bližja stvarnim človeškim zadevam, zato hkrati z vsemi drugimi ugotovitvami opravičujeta trditev, da se je v Murnovi poeziji dogodil nek pomemben preokret, zaradi katerega ni zdaj nič več odvisno od narave, marveč vse samo še od človeka. To je skoraj čisto deklarativno izpovedano v pesmi *Usoda*, ki se glasi:

Na zemlji noč leži,
v vrhovih hrast ježi,
razbij se, noč, gozd, daj poti,
na poti popotnik stoji! . . .

Čudež se ne zgodi,
čudež sam — to si ti!
Pride žalost pa se ji odkrij,
obup pride — hej, na upanje pij!

V prvih dveh verzih se pojavlja narava kot v toliko drugih Murnovih pesmih. Pred njo stoji popotnik — tujec — in jo zaklinja, naj se mu odpre, naj ga torej sprejme vase, v svoje varno zavetje. Vendar se čudež ne zgodi. Ni čudeža Šentjanževe kresne noči in ni čudeža svetega Jurija. Čudež je človek, in sicer tedaj, če zna vzeti nase tudi žalost in obup. Človek je čudež, če je moč za nemoč.

Čudež pa je nekaj skrivnostnega, zato ni neutemeljeno, če nas skrivnostnost čudeža vodi do tiste skrivnosti življenja, o kateri je govorila pesem *Umrl je.* Ali je potemtakem človek kot čudež in kot moč za nemoč ravno tisti temni in daljni smoter, ki je odprtost za svet? Murn je v *Epitafu* zapisal, da človek tega daljnega smotra ne doume in propade — zato smemo na naše vprašanje odgovoriti samo s: skoraj gotovo. Skoraj gotovo je človek kot čudež in kot moč za nemoč drugo določilo tistega daljnega in temnega smotra. Gotovo pa je, da ta človek ni glas vpijočega v puščavi niti ne trs samotni, ki ne seje in ne žanje. Je še vedno v puščavi, le da njegov glas ne vpije več, je še vedno topol samujoč, vendar seje in žanje, čeravno setev in žetev nimata več tistega pomena in smisla, ki sta še govorila v Prešernovem napisu na grobu Emila Korytka. Vse to seveda pomeni, da med subjektom in zgodovino ni več nepremostljivega prepada, čeprav tudi identitete ni. Življenja ni mogoče ne samo hvaliti in ne samo preklinjati. V takšni situaciji pa mora presahniti tudi lirsko

čustvena silovitost, ki se je hranila ravno iz nepremostljivega prepada. To presihanje ima, kot smo videli, v Murnovem delu različne razsežnosti od igrivosti do uveljavljanja epskih značilnosti in celo do skoraj popolnega porušenja lirske strukture, kakor je to značilno za pesem *Umrl je* in kakor se dovolj jasno kaže tudi v njegovi zadnji pesmi, v sloviti *Baladi*. Pesem govori o nekem tragičnem dogodku: o umiranju dveh ljudi. Vendar skoraj nobena beseda nima posebne lirsko čustvene sile, zlasti pa nima tragičnega patosa, ki bi bil primeren samemu dogodku. Bolj je podobna mirnemu ugotavljanju, hkrati pa tudi nekam okorna, kar je čutil celo pesnik sam, ko je v svojem zadnjem dopisu Ivanu Prijatelju govoril o njej v zvezi z nepopravljenimi tehničnimi in slovničnimi napakami ter o metrično ritmični neuravnovešenosti.

Razkrajanje lirske strukture je razkrajanje njenega nosilca, tj. lirskega subjekta samega. Utemeljeno je v njegovi notranji protislovnosti, ki je samó reprodukcija protislovnosti njegovega temelja: narave kot biti bivajočega. Gre torej za razkritje protislovnosti biti. To razkritje je »potekalo« tako, da se je narava kazala najprej kot varna domovina, nato pa kot brezčutna noč in izdajalka. To pomeni, da se v Murnovi poeziji dovršuje obrat v pomenu biti. Ta obrat v pomenu biti je tudi obrat v liriki kot konec določenega tipa lirike. Ti sklepi pa odpirajo naslednja vprašanja: kaj pomeni ta obrat v pomenu biti nasploh, kaj pomeni za našo slovensko zgodovino in za našo literaturo kot obliko udeležbe na tej zgodovini in kot izrekanja resnice te zgodovine. To so vprašanja, ki ne sodijo več v okvir pričujoče razprave.

Summary

The poet Josip Murn is for the Slovenian aesthetic conscience first of all the purist Slovenian lyric poet although at the same time we cannot pass the fact that his lyrics is burdened with a set of elements of lesser value. Murn's lyrics is a pure lyrics but at the same time incomplete as well as problematic. The question is what is the origin and what is the significance of the aesthetic lesser-valued elements of this pure lyrics. Slovenian literary' criticism drew them from the poet's youth, immaturity, unexperience, shortly, from concrete psychophysical nature of his personality. But in fact, they should be drawn from the same basis which enabled his good lyrics also. At the same time, lyrics cannot bi drawn from biography but both, literary work and biography, should be drawn from something third. Uncertinity and incompleteness are implicated in the basis of Murn's lyrics already. Uncertinity of lyrics cannot be something else as uncertinity of lyrical subject, and this uncertinity can be

defined only on the basis of analysis. This analysis shows how in Murn's lyrics a lyrical subject is constituted and it shows as well from where it gets its subjectity. Lyrical subject is founded in Murn's lyrics in the notion of nature. The nature has for Murn the notion of primary origin of everything and it is, in its structure, exclusively methaphysical category. This metaphysical category on one hand, enables the lyrical subject and this lyrical subject is the reproduction of a nature which is the origin of everything. However, Murn's poetry shows on the other hand that the nature also renders impossible the subject, and that the subject is too weakly related to the nature to remain stable and invulnerable in itself. With this the contradiction of metaphysics is revealed. In Murn's lyrics this contradiction attains such an intensity that the nature ceases to be the sense of the subjectity of subject. Therefore the lyrical subject begins to decompose and with it decomposes the lyrical structure as well; and epic and prosing elements begin to break in it, or respectively, such properties wich destroy aesthetic harmony. The more the inner contradiction of methaphysics is manifested in Murn's poetry, the larger dimensions gets also the decomposition of lyrical structure. Decomposition of lyrical structure is revealing of the truth of the subject founded in the nature which has the content and structure of methaphysical category.

Jože Toporišič

POJMOVANJE TONEMIČNOSTI SLOVENSKEGA JEZIKA*

Dobro znano je, da ima slovenski jezik (njega del seveda) tonemsko nasprotje, npr. *lípo* (Asg) — *lîpo* (Isg) besede *lípa* (Nsg). Čeprav sta ta dva naglasna načina — prvega bomo imenovali akutiranega, drugega cirkumflektiranega — bila ugotovljena že pred več kot 130 leti[1] in njih distribucija natančno določena,[2] je treba vendarle reči, da v svojem jedru vse do danes fonetično nista zadovoljivo pojasnjena. To kljub temu, da ni malo število tistih, ki so to tako ali drugače poizkušali storiti. Razloge za ta neuspeh moramo gotovo iskati v težavnosti take naloge: v bežnih slušnih vtisih je zadevne relevantne kategorije sicer mogoče razločevati, če se — seveda z dobrim posluhom za take stvari[3] — za to potrudimo, toda ta vtis določiti natančno, se zdi na podlagi poslušanja skoraj ne-

* Monografija o tonemičnosti slovenskega jezika, katere prvi del je pričujoča razprava, je bila zasnovana, ko sem se v šolskem letu 1962/63 kot štipendist Ustanove Alexandra von Humboldta specializiral v Fonetičnem institutu Univerze v Hamburgu pri prof. Ottu von Essnu. Akustični posnetki, s katerih so prerisani tonski poteki in intenzitetna razmerja, so bili napravljani na podlagi magnetofonskih zapisov v Inštitutu za raziskovanje komunikacij v Braunschweigu. — Vsem tem ustanovam, posebno tudi Fil. fakulteti v Zagrebu, katere član sem bil ob tem času, se zahvaljujem za velike usluge, brez katerih tega dela ne bi bilo.

[1] Prim. V. Vodnik, Pismenost ali Gramatika za Perve Šole, V' Lublani 1811, str. 4.

[2] M. Valjavec, Prinos k naglasu u (novo)slovenskom jeziku, Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti 1878—1895, knjige 43—48, 56—57, 60, 67—68, 71, 73—74, 76—77, 93—94, 102, 105, 110, 118—119, 121; Glavne točke o naglasu književne slovenštine, Rad 132/1897, str. 116—213. — S. Škrabec, O glasu in naglasu knjižnega jezika v izreki in pisavi, Programm des k. k. Gymnasiums zu Rudolfswerth, 1870, 3—42, ponatisnjeno v P. S. Škrabca Jezikovnih spisih I, 1916, str. 1—59; Nekoliko slovnice za poskušnjo, Cvetje z vertov sv. Frančiška (dalje Cvetje), Gorica, XII/1893—XIII/1894, XIV/1895 1, 3—5 (približno 48 str.); Valjavčev »Prinos k naglasu u (novo)slovenskom jeziku« in prihodnja slovenska slovnica, Cvetje XIV/1895 7—10, 12, XV/1896 1; Napake v izreki in naglaševanju naše knjižne slovenščine, Cvetje X/1890 1—12, XI/1892 5, 7. — M. Pleteršnik, Slovensko-nemški slovar, Ljubljana 1894—1895.

[3] Olaf Broch, Slavische Phonetik, Heidelberg 1911, str. 325.

mogoče. Z druge strani se raziskovalci slovenske tonemike doslej niso mogli dovolj posluževati modernejših aparatov za registriranje in analizo tonskih potekov, hkrati pa so — kolikor so le uporabljali eksperimentalnofonetične metode — zanemarili stavčnofonetična dejstva, ki odločilno vplivajo na tonsko podobo slovenskih tonemov.

Zaradi vsega tega je nastala ta razprava, ki hoče prikazati pojmovanja slovenske tonemičnosti, kot uvod v kompleksno reševanje tega zapletenega pojava. V dolgem času več kot 150 let se je namreč nabralo toliko izjav o slovenski tonemiki, da je čeznje nujno napraviti pregled, ločiti pleve od zrnja ter tudi tako rešiti pozitivne ugotovitve preteklosti sodobni lingvistični zavesti.

*

O naravi slovenskih tonemov je prvi podrobneje spregovoril Luka Svetec.[4] Akutirano naglaševanje mu je mehko, cirkumflektirano — (enako mu je nemškemu naglaševanju) — ostro. Pri akutu se mu je glede na jakost zdela močneje izgovorjena druga, pri cirkumfleksu pa prva polovica naglašenega samoglasnika. Mehko naglaševanje istih besed v nekaterih slovenskih narečjih nasproti trdemu v drugih si pri enozložnicah pojasnjuje s formulo *poót — pòót*, pri dvozložnicah z *glávà — glàáva* in pri večzložnicah s *petîcà — petî-ica — (pètîca)*.

Če ne upoštevamo nastavka *pètîca*, ki ga je Svetec izpeljal iz ne čisto jasnega pravila o trohejskem ritmu v naglaševanju, spoznamo v Svetčevem »ritmičnem priglasku« — tako ga namreč imenuje — pravzaprav dvozložno realizacijo akuta. Zanimivo je tudi ugotoviti, da je Svetcu naglašeni zlog dvomoren, kot bi se izrazili sedaj; pojmovanje, ki se ga je držal, kot bomo še videli, tudi Škrabec, pozneje pa Jakobson. Danes prav tako zbuja pozornost Svetčevo mnenje, da razlika med obema deloma pri enozložnicah in obema zlogoma pri večzložnicah ni tonska, temveč intenzitetna.

Na to razmišljanje Luke Svetca se je po treh letih odzval S. Škrabec.[5] Tudi on je bil mnenja, da se pri akutu naglašuje druga, pri cirkumfleksu pa prva polovica naglašenega samoglasnika. Da je Škrabcu naglas inten-

[4] O slovenskem naglasku ali akcentu. Spisal Podgorski. Novice 1863, str. 52 in 98. Določitev narave obeh naglasov spominja na mesto v Babukićevi »Osnovi slovnice slavjanske«, Zagreb 1838.

[5] O glasu in naglasu, str. 8.

zitetna zadeva, se posebno jasno vidi iz njegove pripombe k temu mestu v Jezikovnih spisih. Tam je namreč jasno rečeno, da si tonemskega naglaševanja ne predstavlja kot spremembo tona: »[N]aglas, ki ima svojo moč ali povdarek *spred* ali v začetku samoglasnika, [se] imenuje ‚potisnjen', nasproti naglas, katerega moč je *zad* ali na koncu samoglasnika, ‚potegnjen'. Nemci imenujejo prvega ‚fallend', ker je v začetku v najvišji moči in potem se znižuje, peša ali pada. Drugega imenujejo ‚steigend', ker se mu moč proti koncu vzdiguje in na koncu samoglasnika doseže svojo najvišjo stopnjo. To je sicer vse prav, ali nemška izraza bi se mogla umeti tudi o muzikaljnem vzvišavanju in znižavanju glasu samega, naša pa kažeta le na mesto glavnega napora glasu, ne da bi bilo misliti na kako petje v izreki.«[6]

V argumentaciji Škrabčevega zavračanja izrazov rastoč in padajoč za fizikalno realizacijo, pravzaprav pa zaznavni vtis akuta in cirkumfleksa, se, tako se zdi, razodeva njegov občutek, da za akut sploh ni potrebna rastoča tonska realizacija, za cirkumfleks pa ne padajoča.

Tako pojmovanje je kot odgovor M. Valjavcu, in sicer dvema mestoma v njegovi veliki razpravi o slovenskem naglaševanju v Radu. Na prvem[7] primerja Valjavec naglasno realizacijo slovenske besede *bútara* in štokavske *národi;* oboje mu zveni »skoraj enako«. Štokavski izgovor pa je Valjavec prikazal tako: naglašen zlog z rastočim intervalom dveh poltonov, prvi ponaglasni zlog na enaki višini kot tonski iztek naglašenega zloga, drugi nenaglašeni zlog nižji od prvega za dva poltona. Ob tem Valjavec opozarja, da je ponaglasni zlog visok tudi tedaj, če je kak zlog izpadel, navaja pa med primeri za potrditev te svoje misli tudi navadno enozložno besedo, namreč *žálost.*

Da si je Valjavec akut predstavljal tonično rastoč, se vidi tudi iz njegove druge[8] pripombe. Tam beremo, da je akutirani samoglasnik na začetku nizek, »potem se pa neprestano dviga, tako da glas seže do naslednjega nenaglašenega zloga«.

Valjavec je bil torej prvi, ki je opozoril na visok tonski položaj ponaglasnega zloga pri akutu. Tudi pri cirkumfleksu je Valjavec v nasprotju s Škrabcem govoril o tonskem poteku: na začetku je po njem

[6] Ib. in Jezikovni spisi str. 7, 9; Cvetje I/1880 12 b, XII/1893 8 bc, XVII/1898 1 d; Jezikoslovni spisi str. 307—308.

[7] Rad 47/1879, str. 24.

[8] Rad 132/1897, str. 118.

cirkumflektirani samoglasnik višji in nato neprestano pada, tako da interval znese dobro seksto.

Škrabec, kot rečeno, ni hotel, da bi njegova izraza »potegnjeni« in »potisnjeni« za naglasno nasprotje akut—cirkumfleks kdo razumel v smislu naraščanja ali padanja glasu. Je pač dobro prisluhnil svoji dolenjski govorici. Ko je isto storil tudi Valjavec, je glede na fizikalno in slušno naravo tonskih potekov akutiranih in cirkumflektiranih samoglasnikov imel več razloga misliti prav na dviganje in padanje glasu.[9]

Škrabec je razmišljal tudi o problematiki tonemske realizacije v stavku. Že 1870 je pisal[10] o naglasni različnosti dvočlenske sintagmatične enote tipa *bẹla cẹrkev* in *Bẹla Cẹrkev*. (V prvem primeru gre za prosto zvezo dveh besed v sporočilu, z močnejšim naglasom na *cerkev*, v drugem za stalno, tj. blokirano zvezo, sklop, z močnejšim naglasom na *Bela*.) V pojmovnem sklopu tipa *stari oče* mu je naglašeni *a* v *stari* kratek, čeprav ima beseda *stari* v samostojni rabi, tj. jezikovno, dolg naglašen *a*. O tem je govoril spet 1894:[11] stavčni naglas, je pisal, se opaža »že na prvi od obeh besed, ki jih mi uporabljamo za en pojem namesto zloženke drugih jezikov«. Za primer navaja *mója stâra máti* (tj. taka, ki ima veliko let) proti *moja stara mati* (tj. babica). S stavčnim naglasom je v teh primerih mišljena seveda stavčnofonetična realizacija sintaktičnih in pomenskih odnosov.

Že v razpravi o glasu in naglasu[12] je Škrabec zadel tudi na problem tonemske nevtralizacije. Zdelo se mu je, da se akutirane besede pod stavčnim poudarkom — s poudarkom meni tu pač posebno izrazitost, ne sintagmatično intenzitetno hierarhizacijo kot v primerih *moja stara mati* — pa tudi besede z gravisom, tj. kratkim naglašenim samoglasnikom, izgovarjajo s posebnim stranskim poudarkom. Ta stranski poudarek se po Škrabcu večkrat nahaja na ponaglasnem zlogu, »vender tako, da se ne more reči, da so pervi zlogi le dolgi, sledeči pa naglašeni«. Če pa ta stranski poudarek pride na sam naglašeni zlog (po Svetcu Škrabec tak primer imenuje trohejski ritem), se »razloček mej potegnjenim in potisnjenim zlogom malo čuti, ali popolnoma zgublja«.

[9] Zanimiva je še Škrabčeva pripomba, da je akut verjetno »majčkeno daljši« od cirkumfleksa (Cvetje VI/1886 8 d). Pripomba se nanaša na mesto v Miklošičevi VG I, str. 335.

[10] O glasu in naglasu, str. 14, Jezikoslovni spisi I, str. 20—21.

[11] Str. 14, Cvetje XIII/1894 5 bc.

[12] V Jezikoslovnih spisih I, str. 20—21.

V zvezi z nevtralizacijo tonemov se je Škrabec večkrat dotaknil tudi naglasa v zvalniku; tako 1880 in 1895,[13] drugikrat v zvezi z Valjavcem, ki je menil, da se v tem sklonu namesto akuta uporablja cirkumfleks.

Po Škrabčevi misli je vokativ »res pravi imenovalnik tudi po svojem besednem naglasu«. Glede na to se po Škrabcu akut v imenovalniku ohranja tudi v sintaktičnem zvalniku. Spremembe, ki jih je mogoče opazovati v zvalniku akutiranih besed »pri klicavnem« ali »vprašavnem nagovoru«, Škrabec pripisuje stavčnemu naglasu. Take spremembe naglasne podobe akutiranih besed pa po Škrabcu niso nič karakterističnega ravno za zvalnik, »saj more imeti različen stavčni povdarek tudi vsaki drugi padež«. Ta stavčnofonetična tipika akuta je v obeh slovenskih glavnih narečjih — dolenjskem in gorenjskem — po Škrabcu različna. Posebej glede zvalnika, pravzaprav torej ogovorilnega imenovalnika, je Škrabec glede dolenjskega narečja pisal že 1880,[14] da »tudi klicalnik [...], ki se sicer ne razloči od imenovalnika, dobiva [...], ako se rabi sam zase ali pa tako, da je prva beseda v zvezi, dva povdarka (vsaj v Ribnici): *tẽtà! mãtî ljûba! Jãnẽz!* Začetni zlog more ostati dolg z nekoliko oslabelim naglasom: *strínă! Jóžẽ!* Ako pa se ne kliče se silo in nepoterpežljivostjo, izgine pervi povdarek popolnoma in dotični zlog se skrajša.« Glede vprašalne modulacije tonema Škrabec pripominja, da se v takih primerih »končni zlog zatezuje in zavija, vendar ne, da bi dobil glasnik, ki je sam na sebi kratek, glas dolgega«.

Škrabčeva razmišljanja o slovenski tonematiki so odličen nastavek za pravilno pojmitev tega problema. Posebne pozornosti zasluži glede na dolenjščino, tj. to, kar je Škrabec govoril, njegov odpor zoper pojmovanje, da bi akut bil tonsko rastoč, cirkumfleks pa padajoč. Čeprav moje raziskave tega problema še niso zaključene, bi se le dalo reči, da ima Škrabec za nekatere realizacije prav, ko govori o dvodelnem pojmovanju dolžin. Razlika med obema polovicama je res tudi intenzitetna, čeprav ne v tem smislu, kot govori Škrabec. Pravilno je opozarjal na neenakost dolenjskega in gorenjskega naglaševanja (to tudi v distribuciji obeh tonemov), še posebno pa je Škrabec zaslužen za to, da je pri preučevanju tonemov upošteval naravno življenjsko polje besed, namreč mesto v stavku.

[13] Cvetje I/1880 5 cd; Cvetje XIV/1895 7 c (Valjavčev »Prinos...«).
[14] O besedah z dvema poudarjenima zlogoma, Cvetje I/1880 5 cd.

Kmalu za Škrabcem, tj. leta 1911, se je s problemom slovenske tonematike ukvarjal eminentni fonetik O. Broch; zdi se, ne da bi bil upošteval to, ker je bil ugotovil Škrabec. V Brochovi Slovanski fonetiki[15] so nove ugotovitve o gibanju intenzitete in tona ne le v zlogih in besedah, temveč tudi v stavkih.

Glede gibanja intenzitete so Brochove ugotovitve najprej v skladu z dotlej običajnimi: pritisk mu je pri akutu bolj ali manj rastoč, pri cirkumfleksu padajoč.[16] Nova je ugotovitev, da je linija pritiska pri cirkumfleksu neredko dvovršna[17] in da razporeditev izdišnega pritiska vpliva na sluh tako, »da se nam zdi akutirani zlog daljši od cirkumflektiranega«.[18]

Broch govori o nedvomni splošni vzporednosti tonskega poteka in zračnega pritiska: pri akutu sta pri razločnem izgovoru obe liniji rastoči, pri cirkumfleksu padajoči. Slovenski tonemi so, pripominja, teže razpoznavni, ker so zanje značilni manjši intervali kot za srbohrvaške.[19]

Glede alotonosti slovenskih tonemov Broch pripominja, da je v navadnem ali hitrejšem pogovoru tonski potek naglašenih zlogov bolj izenačen. »K izgubi diferentnega tonskega poteka,« se mu je zdelo, »se posebno nagiba akutirani zlog, ki iz rastočega pogosto preide v skoraj vodoravnega, toda tudi pod cirkumfleksom zlog pogosto izgubi del tonskega poteka, in sicer zadnji, nizki del. Na ta način,« nadaljuje, »nastane novo tonsko nasprotje: četudi se padajoči in rastoči potek izgubita, vendarle ostane bolj ali manj razločen za cirkumfleks relativno visoki tonski položaj in za akut relativno nižji tonski položaj, kar je oboje bilo prvotno lastno samo začetnemu delu enega in drugega naglasa.«[20]

Po Brochu se tonski potek samoglasnika nadaljuje tudi v sledečih mu glasovih *m* in *n*;[21] kako je s tem pri drugih zvenečih in soglasnikih sploh, pa ni povedano.

[15] V delu Slavische Phonetik.
[16] Slavische Phonetik, str. 325—326.
[17] Ib., str. 325.
[18] Ib., str. 326. Nanaša se na Miklošičevo VG I, str. 335: vrāt — vrât.
[19] Ib., str. 326.
[20] Ib. Na str. 351 omenja »slabo naglašeni položaj«, v katerem se intervali med naglašenim in sledečim mu nenaglašenim zlogom različno intoniranih besed reducirajo na minimum ali se celo zlijejo. Poleg slabo naglašenega položaja pozna še »rahlo poudarjeni« položaj, v katerem so ti intervali izrazitejši.
[21] Slavische Phonetik, str. 327.

Glede sosednjih zlogov naglašenega zloga Broch ni mogel podati natančnejšega intervalnega razmerja. Za cirkumfleks ugotavlja le, da ima ponaglasni zlog po naravi nizek ton. Po akutu se naslednji zlog drži nekaj časa v višji tonski legi. Intervali so v teh primerih, pravi Broch, prav majhni. Vendar je po akutiranem zlogu mogoče najti tudi primere z nizko tonsko lego. Broch opozarja še na »muzikalno asimilacijo« v obliki zvišanega tona v zlogu neposredno pred cirkumfleksom: tako je za *nalǫ̑ga* poleg tonske oblike, kjer je prednaglasni zlog nižji od začetka naglašenega, našel pogosteje tudi obliko, da je prednaglasni zlog enako visok kot začetek naglašenega.[22]

Tudi Broch si je zastavil vprašanje medsebojnega odnosa besednega in stavčnega tonskega poteka, tonemske in intonacijske realizacije. Za srbohrvaški mostarski govor, na katerega se sklicuje kot enakega slovenskemu, ugotavlja, »da podrejeni tonski poteki, tj. intonacije zlogov, četudi ostajajo precej nespremenjeni, tonskih potekov višje enote, tj. stavka, ne ovirajo«.[23] Dalje pripominja, da »tonski potek kadence delne poteke lahko zrahlja in zabriše [...]. V podobnih primerih je pogosto izredno težko določiti, ali je ton kakega zloga padajoč ali rastoč. Taka izguba delne intonacije je v zvezi s koncentracijo stavčne intonacije na koncu stavka. Značilna muzikalna oblikovanost stavčnega konca ali posameznih logično izstopajočih delov stavka — posebno psihologičnega predikata —, medtem ko se drugi deli stavka, ki so kot vezni člen, zlijejo v bolj ali manj enolično tonsko ravnino [...], to je pojav,« pravi Broch, »ki dajejo zanj drugi slovanski jeziki bogato gradivo.«[24]

Za primer v slovenščini navaja Broch besedo *modrǫ̑st* na koncu vprašalne stavčne intonacije: tonski potek le-te je v povedni stavčni intonaciji padajoč, v vprašalni pa »razločno rastoč«, medtem ko se padajoči značaj cirkumfleksa ohranja v pojemajoči moči pritiska. Tako zmaga za vprašanje nujna intonacija stavčnega konca nad običajno zlogovno intonacijo, končuje Broch.[25]

Vprašanja, ali je »za dolge naglase [t]edanje (ljubljanske) slovenščine pojmovati kot bistveno lastnost muzikalni ali ekspiratorični moment«, Broch v tej zvezi ni rešil.

[22] Ib.
[23] Ib., str. 328.
[24] Ib., str. 329.
[25] Ib., str. 330—331.

Ko razpravlja o dvozložnih penultimah, Broch ugotavlja, da je v besedi *T̨one* padajoči interval med naglašenim in nenaglašenim zlogom (pač v kadenčnem delu) večji kot pri besedi *tǫ́ne*, da pa se ta intervala v slabo naglašenem položaju reducirata na minimum ali pa se sploh izenačita«. Tako spet pride do nasprotja visoki — nizki ton.[26]

Glede nevtralizacije tonskih oblik dvozložnih tonemsko različno naglašenih besed pri vprašalni stavčni intonaciji (v formuli *nizek — višji*) Broch pripominja, da se to dogaja samo v hitrem vsakdanjem govoru, ne pa tudi pri razločnem izgovoru.[27]

Tukaj zaslužita biti navedeni še dve Brochovi ugotovitvi: da enozložni stavek »v okviru enega zloga ponavlja tonski potek vprašanja«;[28] in da jezikovno dolgi naglašeni zlogi v stavčni intonaciji lahko izgube ne le svojo dolžino, temveč tudi svojo naglašenost.[29]

Kot se vidi, je Broch načel najvažnejše probleme, ki vstajajo pred raziskovalcem slovenske tonemičnosti. Na splošno je mogoče reči, da je Broch za pravilno pojmitev te problematike zelo zaslužen, žal le, da njegovih ugotovitev pozneje dolgo niti niso prav nadalje razvijali niti jih spopolnili ali popravili. (J. J. Mikkole Praslovanska slovnica je npr. prinesla samo na Valjavca opirajoče se mnenje, da se slovenska akut in cirkumfleks ločita od hrvaških le »po manjših intervalih«.[30] Pač pa nas nekaj odškoduje R. Ekblom.[31] Za akut piše, da je zanj »značilno razmeroma slabo dviganje« tona.[32] Bolj zanimiva je njegova grafična upodobitev obeh slovenskih naglasov: cirkumfleks je prikazan z rahlo konveksno proti desni padajočo črto v srednji tonski legi, akut kot ravno rastoča črta v nizki tonski legi.[33] Tonske lege je Ekblom torej dobro opazoval.)

Če gledam na Brochove ugotovitve s stališča svojih raziskovanj slovenske tonemike, je mogoče pritrditi njegovi ugotovitvi, da je glede na pritisk cirkumflektirani samoglasnik pogosto res dvovršen, vendar je

[26] Ib., str. 331.
[27] Ib., str. 332.
[28] Ib.
[29] Ib., str. 333.
[30] Heidelberg 1913, str. 132.
[31] Zur Physiologie der Akzentuation langer Silben im Slavo-Baltischen, Uppsala-Leipzig 1922.
[32] L. c., str. 7.
[33] Ib., str. 32.

enako tudi z akutom. Zdi se vendar, da ne eno ne drugo ni odločevalno, ker imam za ljubljanski govor tako pri akutu kot pri cirkumfleksu zaznamovan tudi enovršni izgovor.[34] Glede dolžine naglašenih cirkumfleksiranih oziroma akutiranih samoglasnikov je treba reči, da ni ne vem kako konstantna, daljšost akutiranega samoglasnika pa je mogoče dokazati tudi na akustičnih fotografijah glasov.[35]

Eksperimentalna fonetika potrjuje tudi Brochovo trditev o položajni nevtralizaciji tonskega poteka pri akutu in cirkumfleksu, kar ima za posledico, da razliko med enim in drugim ohranja samo še različna lega obeh potekov.[36]

Broch si je tipični tonski potek akuta oziroma cirkumfleksa v bistvu le predstavljal kot rastočega oziroma padajočega. Tak potek je sicer mogoč, ni pa najtipičnejši. Na splošno se da reči, da je oblika tonskega poteka močno odvisna od stavčne intonacije. Opozoriti je treba tudi na primere, kjer je cirkumfleks realiziran nižje od akuta ali enako visoko, pa distinktivno vlogo prevzame tonska podoba naglašenega zloga.[37]

Vse je res, kar Broch trdi o odnosu naglašenih in nenaglašenih zlogov. Vendar so stvari še bolj zapletene, zato je rešitev tega vprašanja mogoče podati samo v okviru širše razprave. Tudi višina intervala med naglašenim in nenaglašenim zlogom je odvisna od stavčne intonacije. Na splošno se lahko reče, da se v stavku, ki nima posebej poudarjenega zloga, tak interval od začetnega takta, kjer je največji, proti koncu manjša in iz pozitivne diference (to imamo, ko je nenaglašeni zlog pri akutu višji od naglašenega) na koncu skoraj redoma preide v nega-

[34] Prim. slik. pril. 1 (str. 90—92). Intenziteta se meri od črtkaste črte. Dve črti pri intenziteti zaznamujeta meji nihanj. Številke pred podobami podajajo enoto iz raziskovalnega gradiva, pri nestavčnih navedkih pa kažejo na sobesedilo, v katerem se nahaja; to je natisnjeno po zaporedju številčnih vrednosti za slikovnimi prilogami na koncu tega članka od str. 103 dalje.

[35] Prim. slikovno prilogo 2. Daljšost akuta je očitna v nekadenčnem in nepolkadenčnem položaju (prvi dve podobi v vsaki vrsti).

[36] Prim. slik. prilogo 3. Strnjena črta zaznamuje cirkumflektirani, črtkasta akutirani in pikčasta nenaglašeni samoglasnik. Intonacijski poteki so nespačeni. Za merjenje višinskih razlik služi tudi pri podobah intonacij vodoravna črtkana črta pod ponazoritvami tonskega poteka. Ta podoba kaže primere tonskih potekov za akut in cirkumfleks, ki so blizu nevtralizaciji. Da bi bila primerjava lažja, je tonski potek akuta (št. 545 in 553) podan še enkrat ob cirkumfleksu (št. 544 in 550).

[37] Glej slik. prilogo 4. Za rastoče ali padajoče poteke prim. slik. prilogo 3, za višino realizacije pa 4.

tivno.[38] Drugače je seveda, če je v intonacijskem segmentu taka poudarjena beseda, potem ima pač ta lahko največji, redoma pa povečan interval med naglašenim in nenaglašenim zlogom.[39]

Glede Brochove ugotovitve o vplivanju stavčne intonacije na tonsko realizacijo tonemov je treba pripomniti, da so njegove ugotovitve pravilne. Besedni tonski potek stavčnega res ne ovira, ga pa močno preoblikuje, posebno tudi v tonskem razmerju naglašenih in nenaglašenih zlogov, kolikor niso na stavčnofonetično relevantnih mestih, tj. v polkadenci in kadenci, kjer se tonski poteki obeh tonemov močno približujejo.[40] Za kadenco je to opazil že Broch, eksperimentalno potrditev pa smo dobili tudi v Voduškovi razpravi (II. slikovna priloga) vsaj v črtežih za J. Riglerja, P. Ramovša in J. Modra za polkadenco, in v podobi III za kadenco vsaj v črtežu Ramovševega izgovora (vse pa tudi le za oksitonične besede).

Po mojih izkušnjah pa je težko pritrditi Brochovi in pozneje še Sovretovi misli, da se besede v komunikacijsko manj važnih delih sporočila »zlijejo v bolj ali manj enolično tonsko ravnino«. To velja do neke mere dejansko le za tako imenovani prehodni del stavka (tj. za del med izhodiščem in jedrom), sicer pa je tonemičnost prav dobro ohranjena. Potrdilo za to mi niso le realizacije v vzorčnih[41] stavkih, temveč tudi v takih iz večje strnjene pripovedi.[42]

Mislim da Broch tudi nima prav, ko meni, da pri cirkumflektiranem zadnjem zlogu besede v antikadenci varuje tonemsko nasprotje do akuta pojemanje zvočnega pritiska, medtem ko bi pri akutu le-ta rastel (prim. slik. pril. 9, kjer se vidi, da je pritisk v obeh primerih konkaven, razlika med akutom in cirkumfleksom pa najostrejša v tonski legi.

[38] Prim. slik. prilogo 5. Celotni takt, tj. naglašeni zlog in sledeči mu nenaglašeni (do naslednjega naglašenega), je vsakokrat nižji od predhodnega; *páse* je kot rahlo poudarjen. Pazi tudi na intervalne razlike.

[39] Prim. slik. prilogo 6. Primerjaj jo s prilogo 5, da ugotoviš, kako poudarjenost povečuje intervale v taktu. Kateri zlog je poudarjen, nakazuje tudi podčrtana črka naglašenega samoglasnika.

[40] Prim. slik. priloge 4 (618, 616), 5, 6 in 7. Vse kažejo približanje tonskih potekov v kadenci in polkadenci (to spoznaš tudi v črkovnem zapisu po tem, da je pri kadenci za besedo pika, pri polkadenci pa vejica; besedo v absolutnem začetku stavka nakazuje velika začetnica).

[41] Vzročni so kot *Krava se pase ...*, *Starček čaka ...*, *Tak junak ...* in *Zvečer se dan ...* Za tonske poteke glej priloge 5, 6, 7 in sploh primere, ki podajajo tonske poteke celih stavkov.

[42] Prim. slik. pril. 8. Znak # pomeni, da je na tistem mestu slika skrajšana.

K Brochovi ugotovitvi o razlikah med *T̨one* in *tóne* v hitrem govorjenju, po kateri je cirkumflektirani *o* nasproti zlogu *ne* višji kot akutirani, je pripomniti, da to res drži. Pravilno je Broch tudi ugotovil izrazitejšo realizacijo tonemskega nasprotja v energičnejšem izgovoru.[43]

Popolnoma ustreza resnici tudi Brochova pripomba, da pod močnejšim ekspiracijskim pritiskom za njegovo uho ni padajočega dela tonskega poteka za cirkumfleks v besedi *T̨one*. To omenjam posebej glede na neko mesto v Voduškovi razpravi.[44]

Posebno pomembno v Brochovih pripombah k slovenski tonemiki je njegovo dosledno upoštevanje položaja besede v stavčni govorni verigi in v tipu stavka, tj. takega z vprašalno in takega s povedno stavčno intonacijo, kot bi rekli danes. Mimogrede je upošteval tudi emocionalno obarvana tovrstna sporočila. Tako npr. pripominja, da so v »jezljivem razpoloženju intervali in energija večji (kot v indiferentnem normalnem), da pa glavna linija intonacije vendarle ostane ista«.[45]

Redko kateri nadaljnji raziskovalec slovenske tonemičnosti je upošteval raznovrstne stavčne položaje raziskovanih besed s tonemskim izgovorom in se tudi zato sam ogoljufal za pravilna dognanja.

Leta 1931 je tudi slovenske tonemske razmere obravnaval R. Jakobson,[46] prvikrat s stališča fonologije, čeprav je seveda že Vodnikovo odkritje slovenskih tonemov hkrati fonološko (prim. *Ga prime za vrât in ga nese do vrát*), pozneje pa je na čiste opozicije tonemov opozarjal še Škrabec, z nasprotjem *T̨one — tóne* pa operiral tudi Broch. Jakobson uvršča slovenske kranjske govore med politonične jezike,[47] ki hkrati štejejo more[48] (kakor sta pri nas te stvari v bistvu pojmovala že Svetec in Škrabec). Jakobsonu je nasprotje med akutom in cirkumfleksom korelacija tonskih potekov[49] (torej drugače kot Svetcu in Škrabcu).

Jakobsonovo pojmovanje slovenskega naglaševanja kot takega, ki šteje more, je s teoretičnega stališča sprejemljivo, vendar v akustičnem pojavu ni ničesar takega, kar bi to domnevo potrjevalo. Posebno težko

[43] Prim. slik. pril. 10.
[44] Linguistica IV, str. 27, mesto o samo rastočem tonskem poteku cirkumflektiranih samoglasnikov.
[45] Slav. Phon., str. 330.
[46] TLP 4, 1931.
[47] L. c., 170—171.
[48] L. c., 167.
[49] L. c., 173—174.

je sprejeti tako pojmovanje, če pomislimo na narečja, ki imajo tonemsko nasprotje tudi na kratkih zlogih. Da bi v teh primerih bil druga mora naslednji nenaglašeni zlog, bi bilo dokazano le s tem, ko bi se obnašal drugače kot posttonični zlog za dolgim naglašenim. Takega potrdila pa ne poznam.

Po Jakobsonu naletimo v literaturi na važne izjave o naravi slovenskih tonemov šele pri Ramovšu. Leta 1933 je v svoji razpravi o dolenjskem narečju[50] skušal podati svoj slušni vtis o obeh tonemih ne le z besedo, temveč tudi z grafično ponazoritvijo. »Zlogi pod ′ imajo,« piše Ramovš, »nizek ton; spočetka ton celo pada in šele po prvem intenzitetnem višku, ki mu sledi kratka tonična uravnanost, se pričenja rastoče dviganje.« Glede nenaglašenih, posebno predtoničnih zlogov tam beremo, da so »v muzikaličnem pogledu visoki, da, običajno so višji kot akcentuirani«. Istih nazorov je bil Ramovš tudi v svojih Dialektih;[51] dolenjska tonična in intenzitetna dvovršnost mu je nasprotje gorenjski enovršnosti. Kako si je predstavljal dolenjsko tonično zakrivljenost, se vidi iz njegove grafične upodobitve obeh akcentov: akutirane toneme ponazarja s konkavnim, cirkumflektirane pa, kot že pri Brochu, s konveksnim lokom.[52]

Posebno naj poudarim Ramovševo opozarjanje na razliko med akutom in cirkumfleksom v tonski legi (akut nizek, cirkumfleks visok), poleg tega, da za akut izrecno pove, da se na začetku tonično »celo« spušča. Če odštejemo ta »celo« in dejstvo, da si je vse tonske podobe naglašenih zlogov predstavljal na isti tonski višini, in zmeraj z istim naklonskim kotom, je Ramovševo spoznanje zelo dragoceno. Tisto o dvovršnosti sicer ne drži zmeraj, vendar pogosto, hkrati pa ne le na Dolenjskem, temveč tudi v Ljubljani in na Gorenjskem.[53]

Tri leta po Ramovšu je v Slavii (XIV, 1936/37) obravnaval slovenske toneme Isačenko: »Za razločevanje obeh intonacij, t. i. rastoče in t. i. padajoče se v slovenskem jeziku poleg časovnega dviganja oz. padanja melodije uporablja tudi naraščanje oz. upadanje glasovne jakosti v ve-

[50] Kratka karakteristika slovenskega narečja na Dolenjskem, Sbornikъ vъ čestь na prof. L. Miletič, Sofija 1933, str. 154.

[51] Historična gramatika slovenskega jezika VII, Dialekti, Ljubljana 1935, str. 107 in 124.

[52] Prim. slik. pril. 11.

[53] Prim. slik. pril. 12.

liko večji meri kakor v srbohrvaščini.«[54] To je pojmovanje, ki skuša nekako združiti Svetec-Škrabčevo pojmovanje o intenzitetnem nasprotju z Valjavčevim o tonskem. Kar se tiče njegove objektivnosti, je na podlagi eksperimentalnofonetične dokumentacije res mogoče ugotoviti ekspiratorno izrazitost intoniranih zlogov nasproti neopaznosti neintoniranih, da bi pa sama intenziteta kaj reševala, je težko mogoče, razen kolikor ne vpliva na jasnejšo percepcijo tako ali drugače intoniranih zlogotvornih glasov. Treba pa je v tej zvezi še rešiti vprašanje intenzitete poakutiranega zloga, ki jačinsko pogosto dovolj izstopa in, kot je opozoril že Škrabec, v nekaterih primerih sploh odvzame vsakršno naglasno izrazitost prvotno naglašenemu zlogu. Zapeljivo bi bilo po zgledu na srbohrvaščino slovenske akutirane zloge imeti za postakcentuirane (ponaglašene); vendar ta razlaga za slovenščino odpade že zaradi nasprotja tipa *vrât — vrát*, ni pa zanjo prav tako ne eksperimentalne potrditve.

Glede kratkih naglašenih zlogov Isačenko piše: »Izrazitost zadnjega zloga zaradi dinamične naglašenosti nima besednorazlikovalne vloge, temveč je besednorazmejitveno«,[55] mnenje, ki je odslej splošno sprejeto.[56]

Čudno je, da ima Isačenko »slovenski jezik (in sicer knjižni kot tudi celoto njegovih narečij) za jezik, ki ima muzikalne naglase«[57] — trditev, ki bi jo bilo komaj mogoče dokazati.

Leta 1939 je slovensko tonemičnost obravnaval veliki fonolog A. S. Trubeckoj.[58] Od Jakobsona prevzema misel o politoničnosti in o štetju mor v slovenskem jeziku. Slovenski jezik uvršča med tiste politonične jezike, »ki pri dolgih nosilcih zlogov razločujejo dva naglasna načina. Pri tem je fonetični ustroj,« pravi Trubeckoj, »teh naglasnih načinov nebistven. Bistveno je le, da sta začetek in konec dolgega zlogotvornega glasu obravnavana različno; pri tem ima to različno obravnavanje razločevalno vrednost ne glede na to, ali gre pri tem za muzikalno ali za ekspiratorično poudarjanje ali nepoudarjanje začetka pri eni, konca pri drugi vrsti naglasa.«[59] Kot se iz citata vidi, Trubeckoj dopušča tako ekspiratorično kot tonično razlago slovenskih tonemov, verjetno pod vtisom Isačenkovih ugotovitev.

[54] L. c., str. 47.
[55] L. c., str. 33.
[56] Sprejema ga npr. tudi Sovrè v razpravi, navedeni pri št. 92.
[57] L. c., str. 47.
[58] Grundzüge der Phonologie, Prague 1939.
[59] L. c., str. 172.

Istega leta kot Trubeckoj je slovenske tonemske razmere obravnaval še enkrat A. V. Isačenko.[60] Pri enozložnicah Isačenko ponazarja tonski potek — spet pač le na podlagi ušesne fonetike — akuta z a^a, cirkumfleksa z $^a a$.[61] To je v glavnem tako, kot si ga je predstavljal, sicer le pri dvo- in večzložnicah, že Valjavec. Interval med skrajnima točkama tonskega poteka znaša po Isačenku eno terco, pri cirkumfleksu pa oktavo.

Rastoči značaj akuta v izoliranem izgovoru dvozložne besede (verjetno je s tem mišljen izgovor, ki ga dobimo, če komu rečemo: »Povej...«) podaja za del koroških narečij s poševno, od leve proti desni dvigajočo se črto in višjo piko za njo. S tem hoče povedati, da v naglašenim zlogih ton neprenehoma raste, da pa je tonični in intenzitetni višek dosežen šele v naslednjem, namreč nenaglašenem zlogu. Zaradi tega je Isačenku tonemičnost besedna, ne zlogovna.

Sedaj pa se je moral vprašati, kateri del tonskega in intenzitetnega poteka je aktiven in kateri pasiven. Z drugimi besedami: kateremu pritiče razločevalna vloga. V nasprotju z nekim mestom v Ramovševih Dialektih[62] (Ramovš se je pri tem opiral na fizikalna dejstva) prihaja Isačenko do sklepa, da je »melodični višek na končnem zlogu za (ljudi, ki govore ta rožanska narečja) samo mehaničen in sam po sebi razumljiv pojav, ki spremlja rastoči ton na debelskem zlogu«.[63]

Isačenko je opazil tudi stavčnofonetično pogojeno alternacijo akuta. Po njegovih opažanjih se na koncu stavka namesto akuta govori cirkumfleks. To pa da ni tako le v koroških narečjih slovenskega jezika, temveč tudi v drugih njegovih narečjih in tudi v knjižnem jeziku.[64] Pri tem se sklicuje na mesto v Ramovševi kritiki, v kateri je Ramovš razpravljal o E. Sieversa razpravi »Staroslovanska verzna besedila Kijevskih lističev in Brižinskih spomenikov«.[65] To mesto[66] pri Ramovšu je nastalo kot odgovor na Vasmerjevo priporočilo, naj se posveti pozornost intonacijskim

[60] Narečje vasi Sele na Rožu. Razprave znanstvenega društva v Ljubljani, 16, Filološko-lingvistični odsek, 4, Ljubljana 1939, str. 16—24.

[61] L. c., str. 17.

[62] Dialekti, str. 14.

[63] Narečje ..., str. 18.

[64] Ib., str. 20. Torej se namesto rastočega tonskega poteka govori padajoči. Isto je za ziljsko narečje že pred tem ugotovil Grafenauer (Archiv 27/1905, str. 198).

[65] Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino, VII/1928, str. 160 do 168: O jeziku v brižinskih spomenikih.

[66] O jeziku ..., str. 167.

spremembam žive slovenščine v stavčnih zvezah.[67] »Jasno je,« piše Ramovš,[68] »da tudi v slovenskem jeziku vrsta stavka in govorni način vplivajo na intonacijo posameznih, pomensko važnih besed v stavku. Tako padajoča intonacija lahko preide v rastočo, rastoča pa navadno v ravno, le redko v počasi padajočo. Poleg tega je pa tudi vse to samo individualno,« končuje Ramovš.

Tonski potek pri sicer akutirani dvozložni paroksitonični besedi, ki pa je zaradi položaja na koncu stavka postala cirkumflektirana, podaja Isačenko s poševno navzdol nagnjeno premico in niže ležečo piko. Pri paroksitonični tro- in večzložnici pa s tako poševno rastočo črto in s piko nad njo za ponaglasni zlog, pod njo za prednaglasne(ga).[69] — Pri akutiranih štirizložnicah z naglasom na predpredzadnjem oziroma prvem zlogu ima po njem ponaglasno zložje različne oblike: prvi ponaglasni zlog je višji, drugi pa na višini tonskega izteka naglašenega zloga; prvi ponaglasni zlog je v višini tonskega izteka naglašenega zloga, drugi pa nad njim; prvi ponaglasni zlog je nižji od tonskega izteka naglašenega, drugi v enaki višini kot iztek tonskega poteka naglašenega zloga, tretji pa je nad njim.[70]

Na koncu Isačenko pripominja, da se v slovenskem jeziku dolžina vedno občuti iktično. »Če pa manjka dolgi zlog, se v rožanskih govorih (kakor v knjižnem jeziku) naglašuje zadnji zlog; za tak naglas tudi sedaj trdi, da ima samo razmejevalno, in ne razločevalno vlogo.[71]

Ker je o Isačenkovih pogledih na koroško in slovensko tonematiko še istega leta razpravljal I. Grafenauer,[72] naj sam komentiram samo tiste stvari, ki jih Grafenauer ni, pa so vendarle potrebne komentarja.

Prvo tako dejstvo je Isačenkova trditev, da se na koncu povedi namesto akuta govori cirkumfleks. Tej ugotovitvi po mojih izkušnjah ni mogoče pritrditi, če nam je bistvo nasprotja med akutom in cirkumfleksom razlika sploh, ne pa tonski potek navzgor ali navzdol, kakor stvar v bistvu pojmuje Isačenko. V kadenčnem delu stavka je glavna smer tonskega poteka sicer za oba tonema lahko res enakšna, vendar se razlika med njima večinoma ohranja v naklonskem kotu ali v relativni višini obeh

[67] Berichte über die Verh. der sächs. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 76, 2, str. 58.
[68] Na mestu, navedenem pod 65.
[69] Narečje . . ., str. 20.
[70] Ib., str. 20—21.
[71] Ib., str. 21 in 24.
[72] Čas, Revija Leonove družbe, 33—1938/1939, str. 281—282.

realizacij,[73] dokaj pogosto, posebno pri poudarjenosti, pa je ohranjen tudi različen tonski potek.[74] Hkrati je v zvezi z navedeno Ramovševo pripombo treba povedati, da take alternacije osnovnih tonemskih oblik niso toliko posledica individualnih govorcev, temveč ravno stavčnofonetičnih položajev. — Prava škoda je, da Vasmerjevega opozorila na stavčnofonetično odvisnost tonemskih realizacij skoraj nobeden poznejših raziskovalcev ni upošteval, ali pa le malo.

Glede Isačenkovega pojmovanja tonskega poteka pri cirkumfleksu (ravna, poševno padajoča črta) velja pripomniti, da je manj primerno naravi stvari od Brochovega; razumeti ga je mogoče le s stališča lika, ki ga tvori sosledje naglašenega samoglasnika in sledečih mu nenaglašenih.

Grafenauer je potrdil Isačenkovo mnenje o tonskem odnosu naglašenih in nenaglašenih zlogov pri akutiranih dvo- in večzložnicah, namreč, da je ponaglasni zlog višji od tonskega izteka naglašenega samoglasnika ali pa enako visok. Tak odnos pa po Grafenauerju ni značilen le za rožansko narečje, temveč tudi za »druga slovenska narečja z dvojno muzikalično intonacijo«. Pri tem izrecno opozarja na gorenjski govor Breznice pri Žirovnici. Iz Grafenauerjevega grafičnega prikaza tonskega poteka[75] enega stavka se vidi, da se pod stavčnim poudarkom akutirani zlogi, ki so že tako nižji kot cirkumflektirani, začenjajo še nižje, in da ponaglasni zlog jezikovno akutirane besede na koncu stavka v nasprotju s položajem v njega sredini lahko nižji kot tonemsko padajoče akcentuirani zlog.

Posebno pomembna pa je Grafenauerjeva pripomba, da v ziljskem brdskem narečju »glas v [...] dolgem naglašenem zlogu sploh ne raste, temveč šele v naslednjih zlogih«, kakor je bil sicer že 1905 omenil v Jagićevem Archivu. Te tonske poteke je ponazoril, kot kaže skica 16. Na omenjenem mestu v Archivu pa beremo: »Naglaševanje v brdskem narečju je v osnovi enako muzikaličnemu naglaševanju slovenskih kranjskih narečij, ki so podlaga knjižnemu jeziku. Glavna razlika je kratki akcent ziljskega narečja.«[76]

Glede na Isačenkova razglabljanja o iktusu v ponaglasnem zlogu akutirane besede je vredno navesti še drugo mesto iz te Grafenauerjeve

[73] Prim. razlike pri sicer navzdol obrnjenem tonskem poteku akuta in cirkumfleksa na slikovni prilogi 13.

[74] Prim. slik. pril. 14.

[75] Prim. slik. pril. 15; poudarjeni besedi sta *mólze* in *dóbro*.

[76] Archiv 27/1905, str. 198.

razprave, ki govori o dvojnem naglasu: »Dvojni naglas v ziljskem narečju [...] v dvozložnih besedah in v besedah, ki naglašujejo predzadnji zlog [...]: prvi zlog je močnejši, drugi, prvotno naglašeni, višje naglašen [...]. Tako je danes dvojni naglas edina oblika rastočega akcenta v Ziljski dolini, samo da je ekspiracija stranskega naglasa pri kratkem naglasu šibkejša kot pri dolgem. Podobno je tudi v večzložnih besedah, pri katerih je glavni naglas na zlogu pred predzadnjim zlogom: pri teh besedah ima glavni naglas vedno drugi, rastočemu glavnemu naglasu sledeči zlog šibkejši, toda višji, kratko padajoči naglas: *žîngradà, vévarcà* [...]. Zaradi rednosti tega pojava tega stranskega naglasa ne zapisujem,« končuje Grafenauer,[77] ko opozori še na to, da je dvojni naglas odkril že prej Oblak.

Toda vrnimo se h Grafenauerjevi recenziji Isačenkove knjige. Glede nenaglašenih zlogov Grafenauer ugotavlja, da so v pred- in ponaglasnem položaju pri akutu višji, pri cirkumfleksu pa nižji od naglašenega zloga. — Pripomba o položaju nenaglašenih zlogov je deloma odgovor na Brochovo negotovost, ki za to ni mogel podati kakega »določnega razmerja«, pripomba o položaju nenaglašenih zlogov pri cirkumflektirani besedi pa je hkrati odgovor — pravilen — na spredaj navedeno Ramovševo mnenje o tej zadevi, ki mu je narekovalo vse nenaglašene zloge (razen zadnjega, na koncu stavka) zarisati nad cirkumflektirano naglašenim zlogom. — Grafenauerjevo mnenje o višinskem razmerju samoglasnikov cirkumflektirane besede se zdi zelo naravno, in tako je konec 90-tih let moral pač misliti tudi Valjavec, ko je pozornost bralca obračal bolj na posebni tonski potek ponaglasnih zlogov akutirane besede.[78]

S stališča sedanje naše obveščenosti je glede tega treba pripomniti, da ima Grafenauer načeloma prav, kolikor ne gre za polkadenco (tudi v sklopu povedne stavčne intonacije) ali pa za vprašalno intonacijo, pri kateri so ponaglasni zlogi pri akutu in cirkumfleksu tonsko načeloma nad naglašenim (bodisi akutiranim bodisi cirkumflektiranim) zlogom.[79] — Poseben primer so tudi — jaz bi jih imenoval — četrtkadence. V vseh takih primerih pomaga razpoznavati akut od cirkumfleksa manjši tonski interval naglašenega zloga in sledečih mu nenaglašenih, medtem ko je tonski potek naglašenih zlogov načeloma nevtraliziran (in sicer v smeri k akutski obliki).

[77] L. c., str. 222.
[78] Rad 139/1897, str. 118.
[79] Prim. slik. pril. 17.

Leto 1939 je znamenito tudi po tem, da je takrat slovensko tonematiko predstavil z eksperimentalnofonetičnega stališča F. Bezlaj.[80] Od Valjavca in Brocha do Isačenka in (v glavnem) Ramovša se v nasprotju do Svetca, Škrabca in Grafenauerja vleče veriga pojmovanja, da je izraze rastoč in padajoč za akut in cirkumfleks treba pojmovati tudi tonično. Tudi Ramovšu je bil akut padajoče-rastoč samo v dolenjskem narečju, medtem ko je na splošno govoril o rastoči in padajoči intonaciji glede na to, ali gre za akut ali pa za cirkumfleks. Prav Ramovševo mnenje je vplivalo tudi na Bezlajevo pojmovanje te problematike in, zdi se, tudi prejudiciralo raziskovalne rezultate, ki so sicer spričo tedanje tehnike v eksperimentalnofonetičnem delu zahtevali toliko truda.

Bezlaj je raziskoval tonski potek 203 primerov štirih poizkusnih oseb, kakor nekoč Ekblom »predvsem v kratkih stavkih, ki so se začenjali s »To je...«. Poizkusne osebe sta z Ramovšem šolala, iz pridobljenega slikovnega gradiva pa skupaj odbrala tiste primere, ki so se jima zdeli pač najtipičnejši.[81]

Ker je to metodo v prvi fazi[82] svojih raziskovanj o slovenski tonematiki pozneje uporabil še Vodušek, ne bo odveč, če pripomnim, da pride na ta način beseda, ki jo raziskujemo, v neugoden, namreč kadenčni del stavčne intonacije, kjer se tonska podoba naglašenih in nenaglašenih zlogov silno močno — kakor je bilo pred tem, kot smo videli, že večkrat opaženo — podaja stavčni intonaciji. Tega dejstva se Bezlaj ni dovolj zavedal, kakor nam spričujejo njegove na Brocha spominjajoče besede, da »se besedna melodija do določene mere podreja vsej stavčni liniji«, kar pa da ni velikega pomena[83] (kot je v zvezi s citirano pripombo o Vasmerju menil tudi Ramovš).

O tonskih realizacijah obeh tonemov Bezlaj sporoča naslednje: cirkumfleks ima rastoče-padajočo, ravno (z eventualnimi nihanji navzgor in navzdol) in padajočo realizacijo; akut ima rastočo, padajočo, padajoče-rastočo in ravno rastočo tonsko realizacijo.

Kot je pripomnil Vodušek,[84] je s tem praktično velika podobnost med akutom in cirkumfleksom. Posebno čudno se poznavalcu zdi dejstvo, da

[80] Oris slovenskega knjižnega izgovora, Ljubljana 1939.

[81] Avtorjeva ustna izjava piscu te razprave.

[82] V tej je pripravljal poročilo za piranski slavistični shod leta 1960 (prim. Linguistica IV, str. 22).

[83] Vse v Orisu, str. 97.

[84] Linguistica IV, str. 21.

je Bezlaj za akut našel primere z rastočim tonskim potekom (celo na prvem mestu). Škoda je, da za različne tonske poteke tonemov ni dal podatkov glede na položaj v govornem segmentu (stavčni intonaciji), saj je nekaj primerov posnel tudi v nekadenčnem položaju. Ali je bil ta hkrati tudi polkadenčni (naštevalni), prav tako ni jasno, vse to pa bi bilo dvignilo vrednost njegovega poročila. Tu, v stavčnofonetičnem položaju, bi bil prej našel kriterij za različne tonske realizacije tonemov (prim. njegovo opombo, da je rastoče-padajoča realizacija akuta odvisna od položaja na koncu stavka)[85] kot v mnenju, da so omahovanja v tonskem poteku odvisna »od energije izgovora«,[86] čeprav si je s tem faktorjem včasih res mogoče razložiti kako varianto tonema. — Zanimivo in v skladu z Ramovševim pojmovanjem tonskega poteka dolenjskega akuta je Bezlajevo mnenje, da je padajoče-rastočo realizacijo akuta mogoče razložiti z dolenjskim narečnim vplivom na izgovor Ljubljane.[87] — Bezlaj tudi ni delal razlike med oksitoniranimi in baritoniranimi besedami.

Na koncu Bezlajeve knjige je grafično reproduciranih 28 tonskih potekov za cirkumfleks in 23 za akut. Ob natančnejšem študiju teh ponazoritev se za cirkumfleks opazi v glavnem konveksna oblika tonskega poteka, le v dveh primerih gre za ležeče sigmatičnega, kar je prav tako mogoče imeti za konveksnost.[88] Konveksno tonsko podobo ima tudi večina akutiranih besed, le da je pogosto desno pridvignjena. Približno enako pogosto je akut realiziran kot poševno navzgor rastoča premica, le v treh primerih pa je oblika padajoča ali padajoče-rastoča.[89]

Iz teh dejstev je mogoče sklepati, da poskusne osebe sploh niso govorile akuta (izvzeti je treba le tri zgoraj omenjene besede), temveč nekaj, kar naj bi bilo rastoče. Naštete rastoče oblike so še posebej dvomljive, če pomislimo, da so po vsej verjetnosti pridobljene iz kadenčnega položaja. Za ljubljanski govor pri normalnem govorjenju jaz nisem dobil nikoli takšnih krivulj, in tudi Vodušek jih navaja v glavnem le za poskusno osebo iz Horjula;[90] vendar je tudi pri tej vprašanje, ali kot slovenist in nekdanji fonetični praktikant pri svojem izgovoru ni bila vplivana po Ramovševi predstavi o tonski rastočosti akuta. Po moji ušesni zaznavi

[85] Oris . . ., str. 98—99.
[86] Ib., str. 97.
[87] Ib., str. 98.
[88] Ib., str. 104 (dân), str. 107 (ropotâ).
[89] Ib., str. 111 in 112 (kósa), str. 114 (kúkavica).
[90] Linguistica IV (v prilogi).

izgovora Voduškovega informatorja iz Horjula bi rekel, da se njegova oblika izgovora akuta ne loči od splošne slovenske. Glede na nenavadne Bezlajeve ponazoritve tonskega poteka akutiranih besed je po mojem nemogoče iskati razloge morda v dejstvu, da bi se bila v času od 1938 do 1962/63, iz katerega so moji posnetki, spremenila narava slovenskih tonemov.

Vojna in čas po nji nista k spoznanju slovenske tonemičnosti prispevala ničesar. Nasprotno: zdi se, da so se v tem času iz splošne zavesti izbrisala skoraj vsa pozitivna spoznanja o teh zadevah, ostala pa samo tista iz Bezlajevega Orisa. Tako si je mogoče razlagati npr. Voduškovo izjavo, da so do njega o slovenski tonematiki nasploh napačno mislili.[91]

Spričo tega je toliko pomembnejša razprava M. Sovreta o slovenskih tonemih (iz leta 1956).[92] Njej gre zasluga, da je problem spet spravila na dnevni red, hkrati pa dala tudi primerno razlago tonemskega nasprotja kot nasprotja med visokim in nizkim (seveda relativno) tonom.[93] S tem v zvezi je Sovre moral zavrniti pojmovanje slovenske tonemičnosti v smislu nasprotja tonskih potekov in si te poteke razložiti drugače. Navedimo dobesedno: »[P]ri intoniranem zlogu se čuti kot relevantna ne njegova padajočost ali rastočost, temveč njegova tonska višina *v odnosu* do tonske višine drugih zlogov kake povedi. In sicer gre samo za tonsko višino ritmično odločevalne točke zloga. Le-ta je v eksploziji vzglasnega soglasnika zloga (oz. zadnjega soglasnika vzglasnega soglasniškega zlogovnega sklopa). Kadar gre za samoglasniško vzglasje po premoru — ravno začetek zvenenja.«

Trditev o tonski višinski razliki je, če izvzamemo nekatere izjeme, o katerih pa tukaj ni mogoče poročati, pravilna. Misel o relevantni *točki* intonacijske podobe je pa samo zanimiva domneva, ki jo je težko uskladiti z dejstvom, da je ravno na zadevnem mestu tonski potek sam nestanoviten zaradi tako imenovanega vključitvenega momenta, posebno za nezvenečimi soglasniki, pa tudi za zvenečimi eksplozivi in spiranti (tudi za *v*),[94] izvzeta sta le nosnika *m* in *n* ter polvokala *i̯* in *u̯*. Razen tega je ta Sovretova relevantna točka tudi prekratka, da bi jo bilo mogoče apercipirati. Pripomniti je še treba, da posebno za zaporniki (več ali manj

[91] Ib., str. 23.

[92] Akzent und Vokalismus im Slovenischen, Filologiska Meddelanden från Ryska Institutet vid Stockholms Högskola, Nr. 2, 1956.

[93] L. c., str. 3.

[94] Prim. slik. pril. 18.

pa tudi za priporniki) prihaja do mehaničnega spusta tonskega poteka, ki sploh ne more biti intendiran, kar pa za fonološko relevantno točko tonema moramo domnevati. Po mojih ugotovitvah (za sedaj še ne dokončnih), bi bila taka relevantna točka za akut še najlaže preusmeritveni del tonskega poteka.[95] To velja torej za akut, ki ima po mojem kot temeljno konkavno tonsko obliko; za cirkumfleks take relevantne točke niti ni treba predvidevati.

Skoraj z ničimer ni mogoče podpreti tistega, kar Sovre govori o tonskem poteku obeh tonemov, namreč da je »pri cirkumfleksu višina tona neposredno po eksploziji visoka [...]« in da »po tem ritmičnem središču glas upada še med zvenenjem zlogotvornega samoglasnika do nivoja nenaglašenih zlogov, ki je dosežen v naslednjem ritmičnem središču, tj. pri eksploziji naslednjega soglasnika (soglasniškega sklopa)«. Enako še, če Sovre trdi, da je »drseči padajoči gib med ritmičnima središčema glede na jezikovno zavest nevažen«. In enako za akut: »To je *nizek* ton v določenem intervalnem razmerju do nenaglašenih zlogov (in samo ob sebi umevno, tudi do višine cirkumfleksa), ki se potem, še preden je intonirani vokal pri kraju, spet dvigne do nevtralne izhodiščne višine. Toda to dviganje, čeprav nekako postopno, je samo naraven stranski pojav menjave dveh tonskih stopenj.«[96]

Najprej sploh ni res, da bi cirkumfleks vedno (tudi v večini primerov ne) tonično padal ali da bi akut tonično rastel. Glede cirkumfleksa se je glede tega lahko prepričati že iz Bezlajeve knjige. Bezlajevi tonski poteki za akut so sicer v glavnem v skladu s Sovretovim prikazom, toda — kot rečeno — na njih objektivnost mi ni mogoče verjeti. Sicer pa je glede Bezlaja na podlagi posnetkov večine poizkusnih oseb drugačnega mnenja tudi Vodušek.[97]

V zmoto lahko zavaja tudi Sovretov izraz »[tonski] nivo nenaglašenih zlogov«. Kot zvemo iz definicije akuta, je Sovretu ta nivo »nevtralna izhodiščna višina«. Prvič ponaglasni zlogi načeloma sploh niso na isti tonski višini, pa tudi nevtralna se ne more imenovati višina, na kateri se realizirajo.[97a] Pri akutu je prav intendirana deloma zaradi tega, da krepi ali razvija tonemsko nasprotje, deloma pa je to posledica dejstva, da ne-

[95] Prim. slik. pril. 5, 6, 7.
[96] Vse str. 5.
[97] Linguistica IV, str. 26.
[97a] Glej slik. pril. 20.

naglašeno zložje pomaga graditi okostnico stavčne intonacije, ki jo je za povedno stavčno intonacijo brez poudarjenih besed na kratko mogoče označiti kot padajočo, za vprašalno pa spet tako ali drugače tipično modificirano.

Da »drseči gib« za Sovretovo relevantno ritmično točko razločevalno ni čisto brez pomena, se vidi iz naslednjega: prav smer tona omogoča, da se doseže tonemsko nasprotje v primerih, ko se višinska razlika nevtralizira.[98] To je treba upoštevati, ko sicer dajemo Sovretu prav, če trdi v nasprotju npr. s Trubeckojem, da se »namesto korelacije tonskega poteka« torej prej priporoča izraz »nasprotje tonske višine«.[99]

Navesti je vredno še Sovretovo ugotovitev, da je pri slovenskem naglasu »fonološko relevantna« samo intonacija, »intenzitetno in kvantitetno nasprotje pa sekundarno«, in da ima »izbira zloga, nosilca naglasnega znamenja potemtakem prav tako razločevalno vrednost kot izbira med obema znamenjema, cirkumfleksom in akutom«.[100] To je odziv na Isačenkovo opozorilo o udeleženosti intenzitete v pomensko razločevalni vlogi.

Glede na realizacijo tonemov v stavku Sovre piše, da se »ortotonične besede, tako gravirane kot cirkumflektirane in akutirane, pogosto izgovarjajo docela brez iktusa«. »Naglasne lastnosti — tako iktus kot kvantiteta in intonacija — se v govoru nikakor ne realizirajo povsod, temveč prihajajo do izraza v normalnem govoru samo v takih besedah, ki kakorkoli zavzemajo središčno mesto povedi, medtem ko se druge uvrščajo v vrsto zlogov, ki so glede naglasa indiferentni: vsi njihovi zlogi so enako nenaglašeni in neintonirani.« Za primer navaja stavek *Jánez pride šele jútri* (samo z dvema naglasoma).[101]

Ta Sovretova trditev bi s svojo nedoločnostjo (»kakorkoli [...] središčno mesto v povedi«) lahko zapeljala v zmoto. Po mojih izkušnjah so primeri tonemske nevtralizacije redki, in še tedaj je na podlagi vokalne kvalitete, kakršna je značilna samo za naglašene zloge, mogoče trditi, da se nasprotje med ortotoničnimi in klitičnimi besedami ohranja. Sovretov *pride* je poleg tega v tipičnem prehodnem položaju med izhodiščem in jedrom povedi, pa tudi akut na *jutri* je zelo neverjeten.

[98] Prim. slik. pril. 19.
[99] L. c., str. 4.
[100] L. c., str. 6.
[101] Ib.

Po Sovretu sem fonetično stran tonemov obravnaval tudi sam v knjigi o izgovoru slovenskega knjižnega jezika[102] (rokopis zanjo je nastal že 1958/59). Pri tem sem se v glavnem naslonil na Bezlajevo delo. Od mojih samostojnih misli tukaj zasluži biti navedeno mnenje, da se vtis tonskega padanja pri cirkumfleksu opira predvsem na tonski potek v drugi polovici naglašenega samoglasnika in da pri akutu na začetku našega poslušanja intonacij zaradi tonskega poteka prezgodaj sklepamo, da gre za padajočo intonacijo.[103] To je pripomba s stališča ušesne fonetike, ki odgovarja tudi Voduškovim eksperimentalnim podatkom, ki pa je takrat ni bilo mogoče uskladiti z ogromno večino Bezlajevih grafičnih ponazoritev akuta. Dejanski naravi slovenskih tonemov je ustrezala tudi moja ugotovitev (ki pa jo najdemo pač tudi pri Valjavcu), da pri akutu v »srbohrvaščini ton narašča enakomerneje« kot v slovenščini in da je intervalna razlika manjša, nosilec zloga pa v srbohrvaščini daljši.[104] Opomnil sem še, da je akut v nekaterih naročjih daljši od cirkumfleksa,[105] trditev, ki je v skladu z Brochom in v nasprotju z Bezlajem.

Zavedal sem se odvisnosti tonemske realizacije od stavčne intonacije: »[S]tavčna intonacija vpliva na fonemsko tako, da ji manjša in veča tonski razpon in premika register«,[106] tj. »realizacijsko višino«. Pri tem sem posebno opozarjal na realizacijo akuta in cirkumfleksa v kadenčnih delih povedne in vprašalne stavčne intonacije. Prav tako je omenjena možnost fizikalnega prehoda cirkumfleksa v rastoči tonski potek in akuta v padajočega, vendar sem nadaljeval: »Tonemska opozicija se vendarle ohranja; realizira se v opozicijskih alotonih.«[107]

Jeseni 1960 je o isti temi predaval B. Vodušek. Njegovo odkritje je bilo, da sta tonema fizikalno tonsko padajoča, le da je cirkumfleks tonsko visok, akut pa nizek.[108] Glede razlike v tonski višini Vodušek torej eksperimentalno potrjuje štiri leta starejšo Sovretovo ugotovitev. Samo padajoči tonski potek obeh tonemov je v nasprotju z dotlejšnjim pojmovanjem, moramo pa si ga razlagati z dejstvom, da je Vodušek toneme

[102] Slovenski jezik. Izgovor i intonacija s recitacijama na pločama. Zagreb 1961.

[103] L. c., str. 45.

[104] L. c., str. 46.

[105] L. c., str. 45.

[106] L. c., str. 55.

[107] L. c., str. 55—56.

[108] Prim. pripombo o moji knjigi, cit. pod 102, pri Vodušku v Linguistici, str. 45.

analiziral iz kadenčnega zloga stavkov tipa *To je...* V skladu z Valjavcem, Grafenauerjem, Isačenkom in Sovretom je tedanja Voduškova predstava, da je pri paroksitonih ponaglasni zlog pri akutu višji, pri cirkumfleksu pa nižji. — Po mojih izkušnjah velja to za akutirane besede v kadenčnem položaju navadno le tedaj, če je taka beseda posebej poudarjena.[109]

Na začetku leta 1963 sem v zvezi s svojimi raziskavami slovenske tonemičnosti na podlagi posnetkov z Grützmacher-Lottermoserjevim zapisovalcem tonskega poteka slovenskih tonemov (posnetke so mi napravili v Inštitutu za komunikacijsko raziskovanje v Braunschweigu) našel, da bi bilo najprimernejše poimenovanje tonskih potekov obeh slovenskih tonemov konkaven za akut, konveksen za cirkumfleks. Ugotovil sem tudi, da je tonski potek akuta manj dostopen spremembam glede na različne položaje v govorni verigi kot cirkumfleks.[110] Posebno se je to kazalo v kadenčnem položaju.

Moje takratno pojmovanje tonemske realizacije se vidi tudi iz Jakschetovega obravnavanja te problematike na sedmi strani njegove knjige o slovenski akcentuaciji,[111] namreč da je akut v glavnem konkaven, cfl. konveksen. — Vendar sem takrat obravnaval le povedno intonacijo.

V časopisu Linguistica IV[112] poroča o nadaljnjih rezultatih svojega proučevanja slovenske tonematike B. Vodušek. — Od Brocha samo za določene govorne položaje nakazano tonsko nasprotje med visoko in nizko tonsko stopnjo, kar je nato M. Sovre proglasil za edino razločevalno znamenje tonemskega nasprotja v vseh govornih položajih, Vodušek na podlagi svojih meritev le potrjuje v celoti. Čudno je, da mu tonsko stopenjsko nasprotje zbuja začudenje.[113] Za svoje odkritje ima Vodušek padajoči značaj tonskega poteka pri naglašenem akutiranem zlogu in rastočega,

[109] Prim. slik. pril. 20 in 3 (542) proti 6 (580); za oksitona prim. slik. pril. 10 (545 : 578).

[110] Cf. moje poročilo z dne 12. februarja 1963 (str. 3) Humboldtovi ustanovi: »Realisierung des merkmallosen Tonems betrachte ich in Bezug auf den Tonverlauf als irrelevant, des merkmaltragenden dagegen als verharrend in einer gewissen Höhenebene.«

[111] Slavische Akzentuation II. Slovenisch, 1963, Otto Harrasowitz, Wiesbaden.

[112] Z letnico 1961, dejansko izšlo 1964; naslov: Grundsätzliche Betrachtungen über den melodischen Verlauf der Wortakzente in den zentralen slovenischen Mundarten.

[113] Linguistica IV, str. 25.

če je zlog cirkumflektiran. Prepričan je, da njegova odkritja tako rekoč »spreminjajo v nasprotno vse, kar smo si doslej predstavljali kot intonacijsko nasprotje«.[114] S tem se seveda ni mogoče strinjati, če pomislimo na to, kar smo o tonskih potekih slovenskih tonemov povedali doslej. Sicer je pa 1957 že J. Rigler z zapisov istega kimografa, ki ga je uporabljal Vodušek, izračunal tonske višinske vrednosti,[115] ki so kazale na isto, in je takrat — zares začuden — to svojo ugotovitev širil v slavističnem okolju akademije in ljubljanske filozofske fakultete.

Vodušku je važna tudi njegova ugotovitev o fonetičnem dvozložnem odrazu tonskega poteka obeh tonemov v delu slovenskih narečij, sicer znanem že od Valjavca, Grafenauerja, Sovreta itd. Vprašanja fonološke relevance te dvozložne realizacije pa Vodušek ne rešuje, kakor je to pred njim storil Isačenko za koroška narečja ali Sovre za knjižni jezik, temveč se zadovoljuje z opozorilom na drugačne značilnosti v drugem delu slovenskih narečij.

»Največje nasprotje našim [tj. jezikoslovnim] predstavam o naravi intonacijske opozicije v slovenščini« Vodušku pomeni »rastoči tonski iztek cirkumflektiranih oksitonov« narečne skupine, ki jo zaznamuje s številkami 1, 3, 6.[116] — To dejstvo pa je po moji vednosti v navedenem primeru treba pripisovati dejstvu, da se nosilci tonemov nahajajo v progredienčnem, tj. polkadenčnem, položaju.

Zanimiva je Voduškova ugotovitev, da je tonski potek neooksitoniranih besed (tj. takih, katerih naglašeni zlog je prišel na konec besede zaradi moderne vokalne redukcije) drugačen kot pri starih oksitonih, različna pa da je tudi kvantiteta naglašenega vokala.[117] V čem se oba akuta razločujeta, ni povedano. Vodušek misli, da ta njegova ugotovitev »v nasprotju z dosedanjimi nazori dopušča sklep o vplivu moderne vokalne redukcije na sistem intonacijskih nasprotij.«[118] — V zvezi s tem je treba pripomniti, da je bil vpliv reduciranih samoglasnikov na intonacijo znan že davno pred Voduškom (prim. npr. Stangovo[119] razlago slovenskega novega cirkumfleksa, Tine Logar pa je za briško narečje prikazal[120] nastanek novega akuta kot posledice vokalne redukcije).

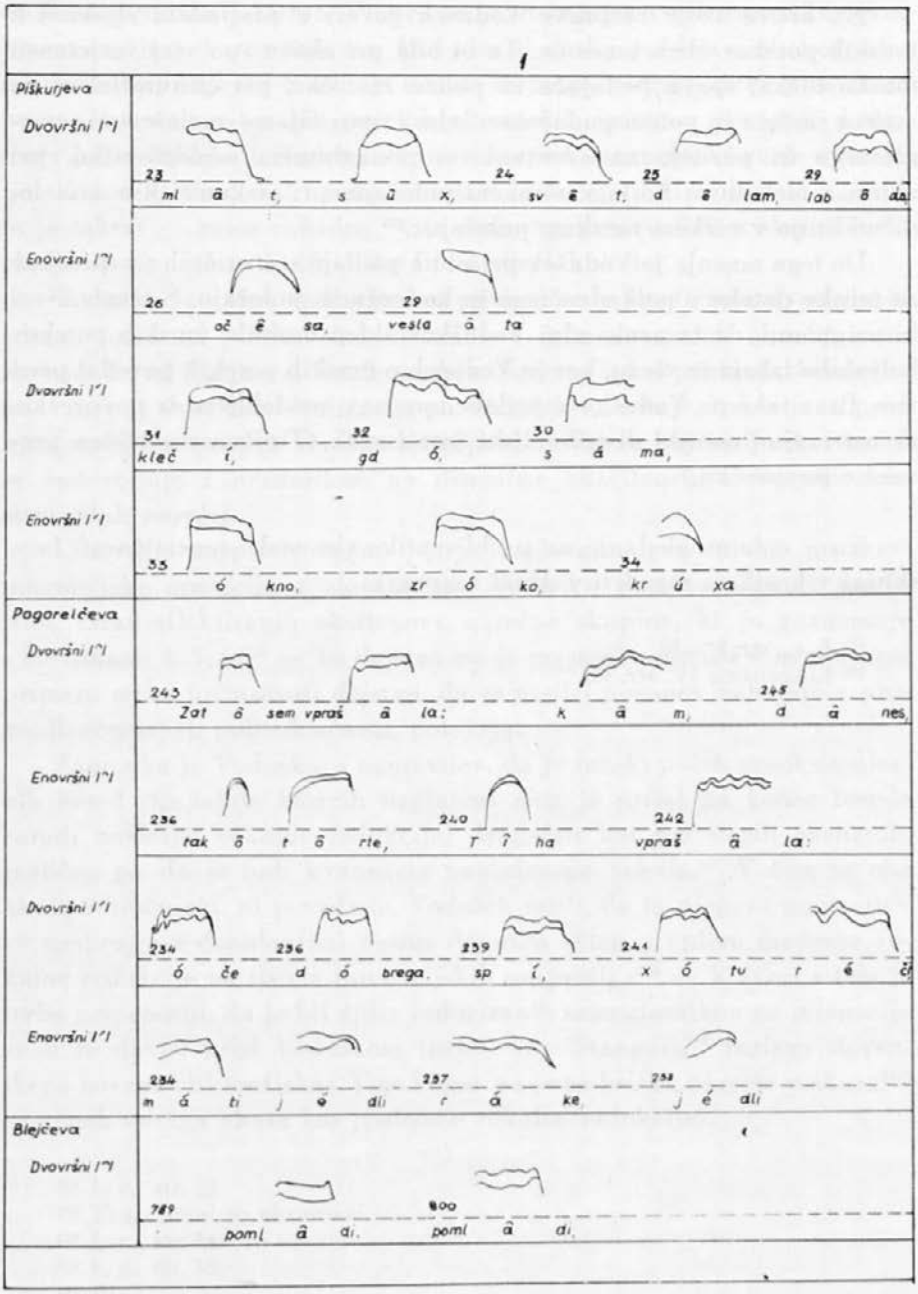
[114] L. c., str. 27.
[115] Ti izračuni so ohranjeni.
[116] L. c., str. 34.
[117] L. c., str. 35.
[118] Ib.
[119] Ch. S. Stang: Slavonic Accentuation, 1957.
[120] Slavistična revija.

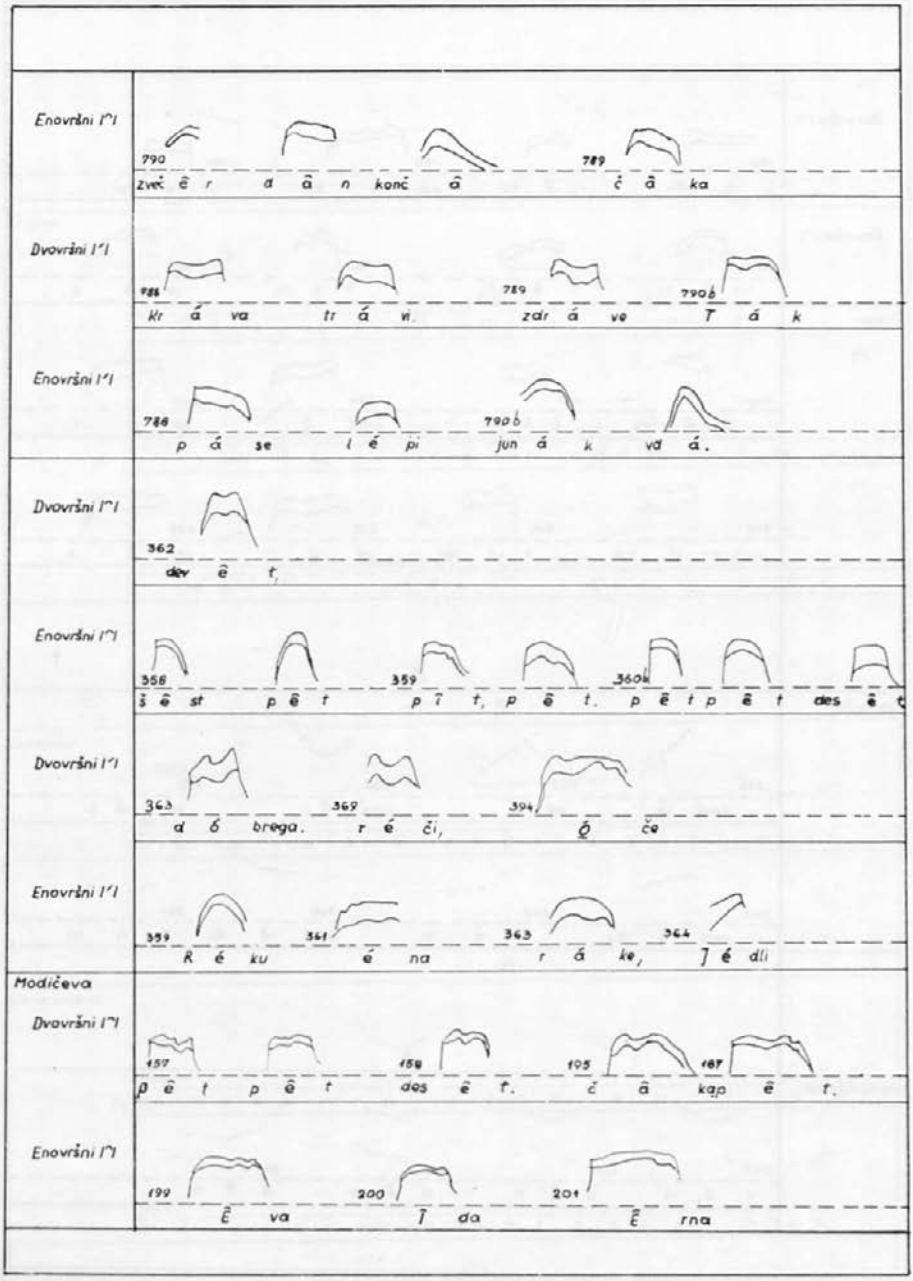
Na koncu svoje razprave Vodušek govori o prapodobi slovenskih tonskih potekov obeh tonemov. Ta bi bila pri akutu »po vsej verjetnosti tonsko nizka, sprva padajoča in potem rastoča«, pri cirkumfleksu pa »sprva rastoča in potem padajoča«, »obe v opoziciji na naglašenem samoglasniku in pozneje na eventualnem ponaglasnem samoglasniku, pri akutu z melodično linijo v visokem položaju, pri cirkumfleksu z melodično linijo v nizkem tonskem položaju«.[121]

Do tega mnenja je Vodušek prišel na podlagi statističnih povprečkov za tonske poteke v polkadenčnem in kadenčnem položaju. S tem v zvezi bi pripomnil, da ta nenavadni Voduškov sklep o obliki tonskih potekov bolj slabo izhaja iz vsega, kar je Vodušek o tonskih potekih povedal pred tem. Prav tako pa Voduškove podobe tonemov, pridobljene iz povprečka, ne ustrezajo dejanski distribucijski resničnosti. (Tipična statistična prevara o povprečku.)

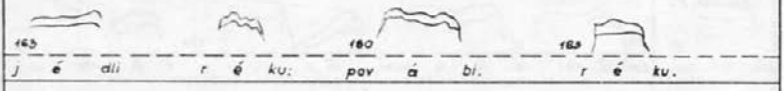
Svoje celotno gledanje na problematiko slovenske tonemičnosti bom skušal v kratkem razodeti v drugi razpravi.

[121] L. c., str. 37—38.
[122] Linguistica IV, str. 35.

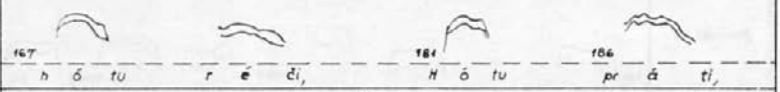

1
Piškurjeva
Dvovršni I°I
23
mi â t, s û x,
24
sv ê t,
25
d ê lam,
29
lab ô da
Enovršni I°I
26
oč ê sa,
29
vesta à ta
Dvovršni I°I
31
kleč í,
32
gd ó,
30
s á ma,
Enovršni I°I
33
ó kno,
zr ó ko,
34
kr ú xa
Pagorelčeva
Dvovršni I°I
243
Zat ô sem vpraš â la:
k â m,
245
d â nes,
Enovršni I°I
236
tak ô t ô rte,
240
T î ha
242
vpraš â la:
Dvovršni I°I
234
ó če
236
d ó brega,
239
sp í,
241
x ó tu r é
Enovršni I°I
234
m á ti j ẽ dli
237
r á ke,
238
j é dli
Blejčeva
Dvovršni I°I
789
pomi â di,
800
pomi â di,


Enovršni l'l
790
zvěc ê r d â n konč ā
789
č â ka
Dvovršni l'l
788
kr á va
tr á w.
789
zar á ve
790b
T á k
Enovršni l'l
786
p á se
l é pi
790b
jun á k
vd á.
Dvovršni l'l
362
dev ê t,
Enovršni l'l
358
š ê st
p ê t
359
p ī t, p ê t.
360
p ē t p ê t
des ê t
Dvovršni l'l
363
d ó brega.
369
r é či,
394
Q̄ če
Enovršni l'l
359
R é ku
361
é na
363
r á ke,
364
J é dli
Modičeva
Dvovršni l'l
157
p ê t p ê t
158
des ê t.
195
č â kap ê t.
Enovršni l'l
199
Ê va
200
J da
201
Ê rna

Dvovršni I°I



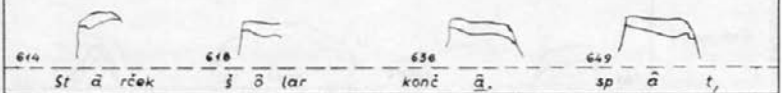
Enovršni I°I



Rigler

2

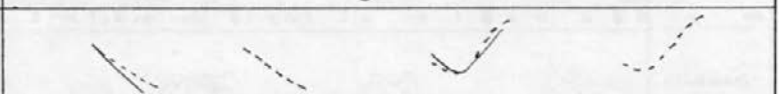
I°I

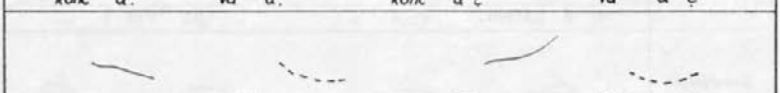


I°I

3

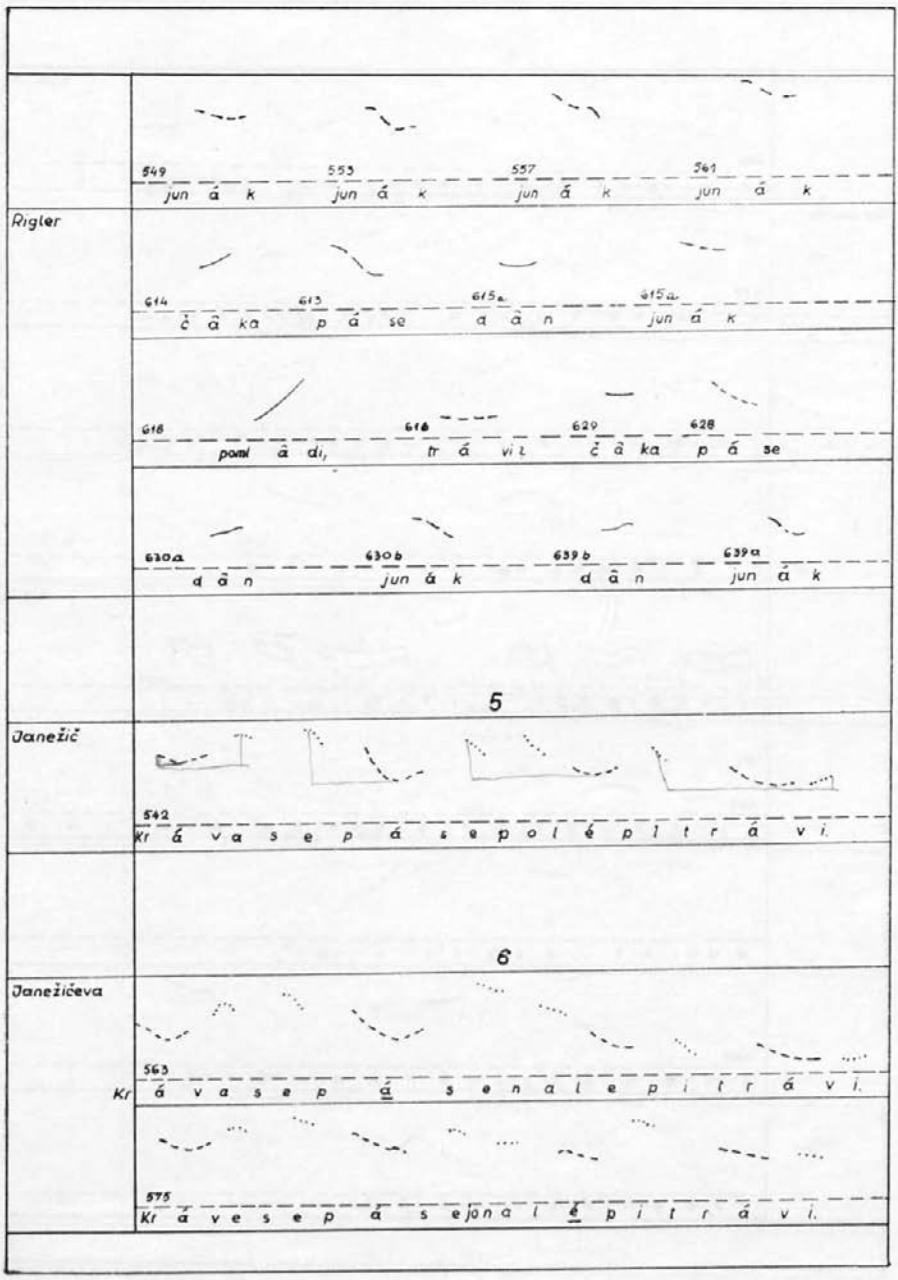
Janežič

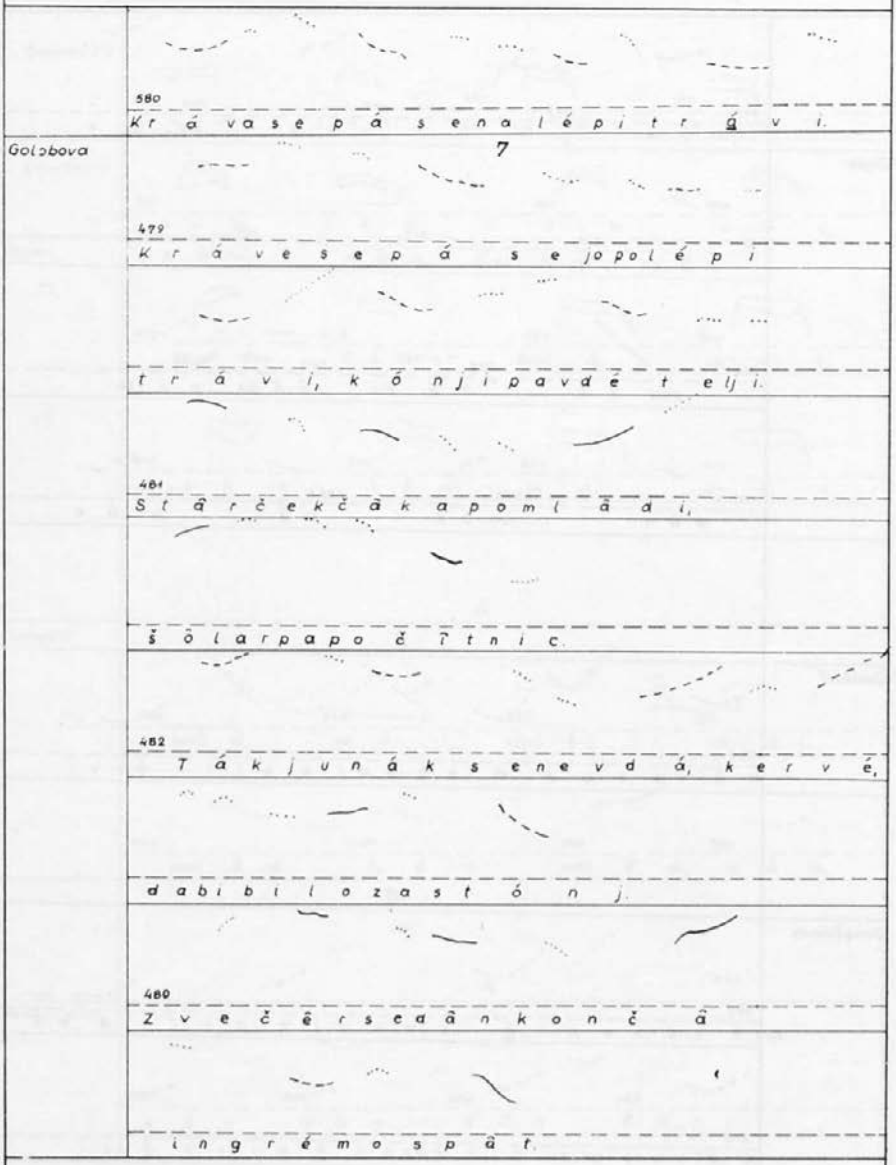




4

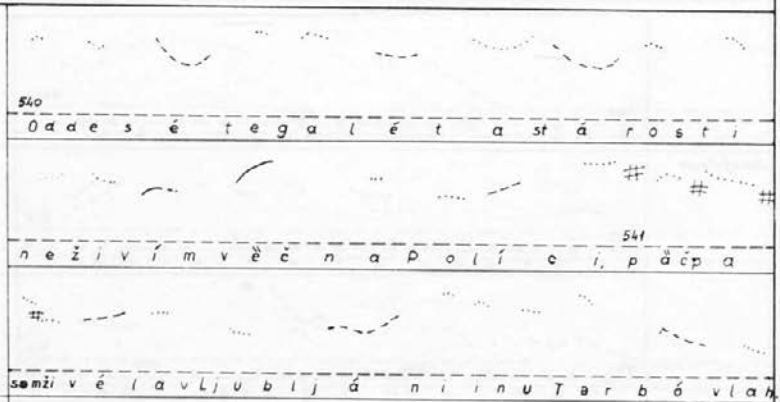
Janežičeva


549 553 557 561
jun á k jun á k jun á k jun á k
Rigler
614 615 615a 615a
č â ka p á se a â n jun á k
618 618 629 628
pomí â di, tr á vi č č â ka p á se
630a 630b 639b 639a
d â n jun á k d â n jun á k
5
Janežič
542
Kr á v a s e p á s e p o l é p l t r á v i.
6
Janežičeva
563
Kr á v a s e p á s e n a l e p i t r á v i.
575
Kr á v e s e p á s e jo n a l é p i t r á v i.


580
Kr á va se pá s e n a l é p i t r á v i.
Golobova
7
479
K r á v e s e p á s e j o p o l é p i
t r á v i, k ó n j i p a v d ê t e l j i.
481
S t â r č e k č â k a p o m l â d i,
š o l a r p a p o č i t n i c.
482
T á k j u n á k s e n e v d á, k e r v é,
d a b i b i l o z a s t ó n j.
480
Z v e č ê r s e a â n k o n č â
i n g r é m o s p â t.

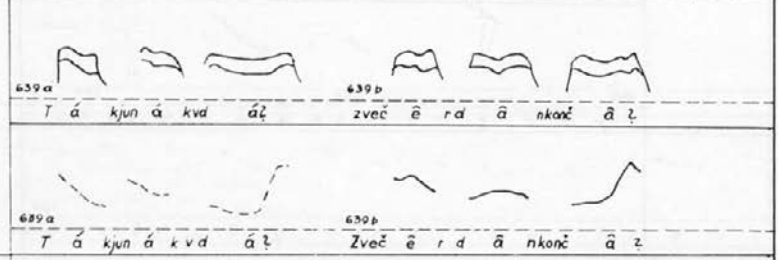
8

Janežič



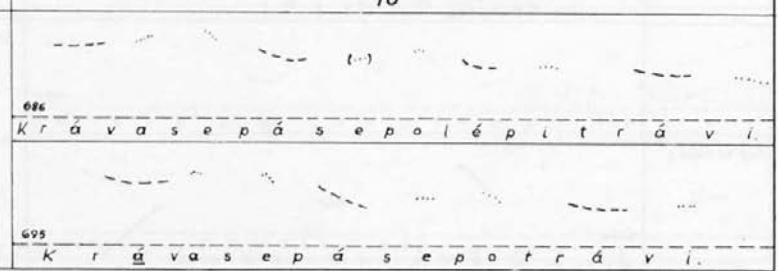
9

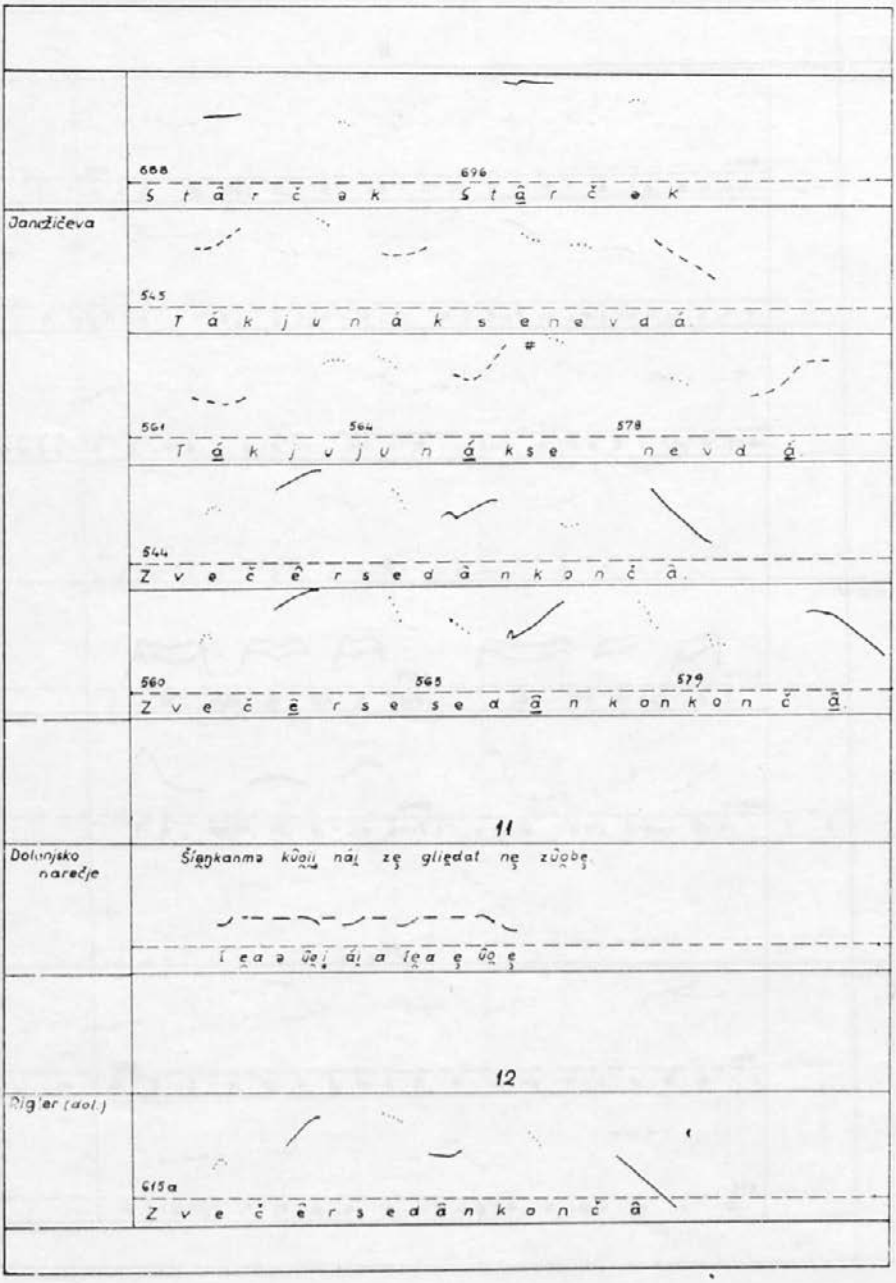
Rigler

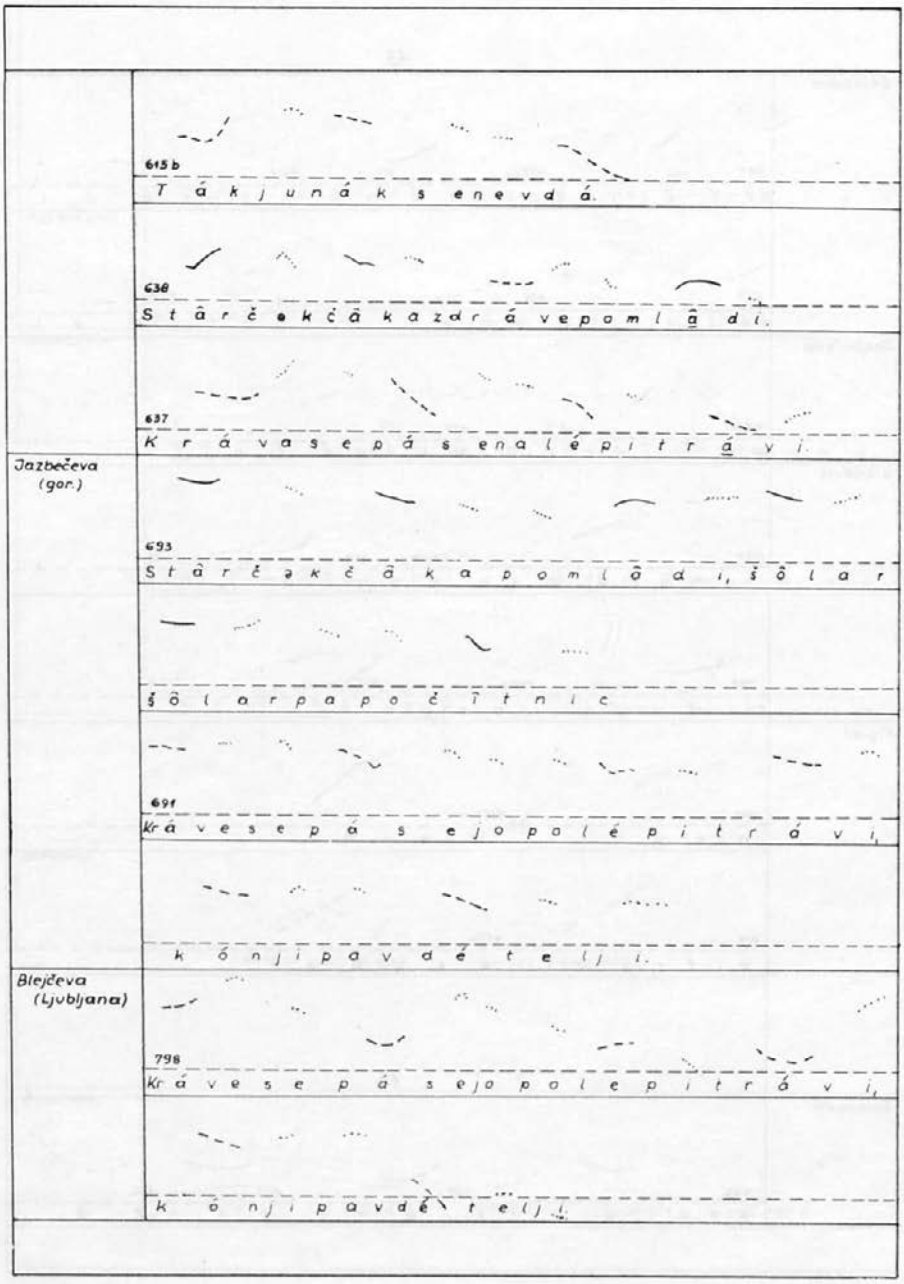


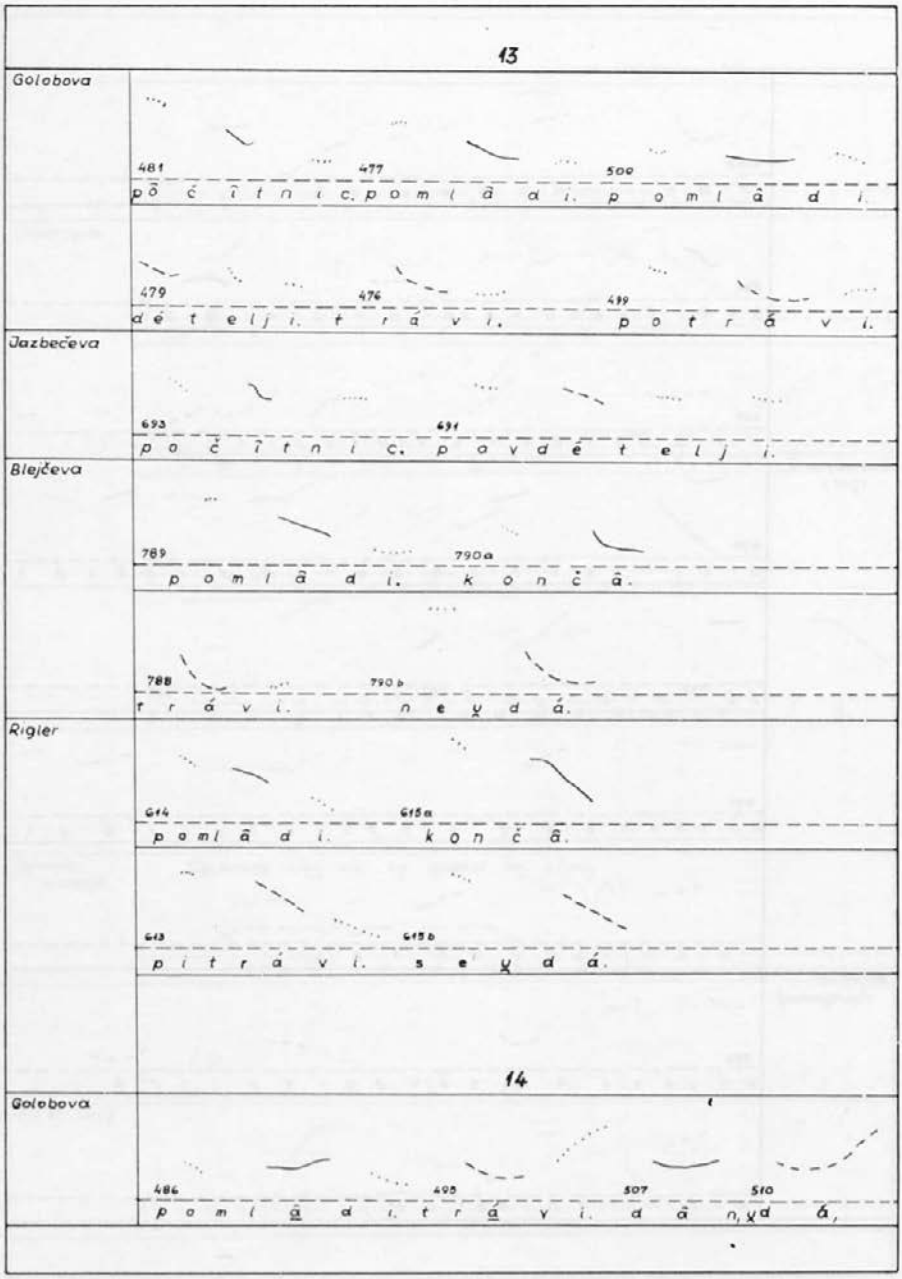
10

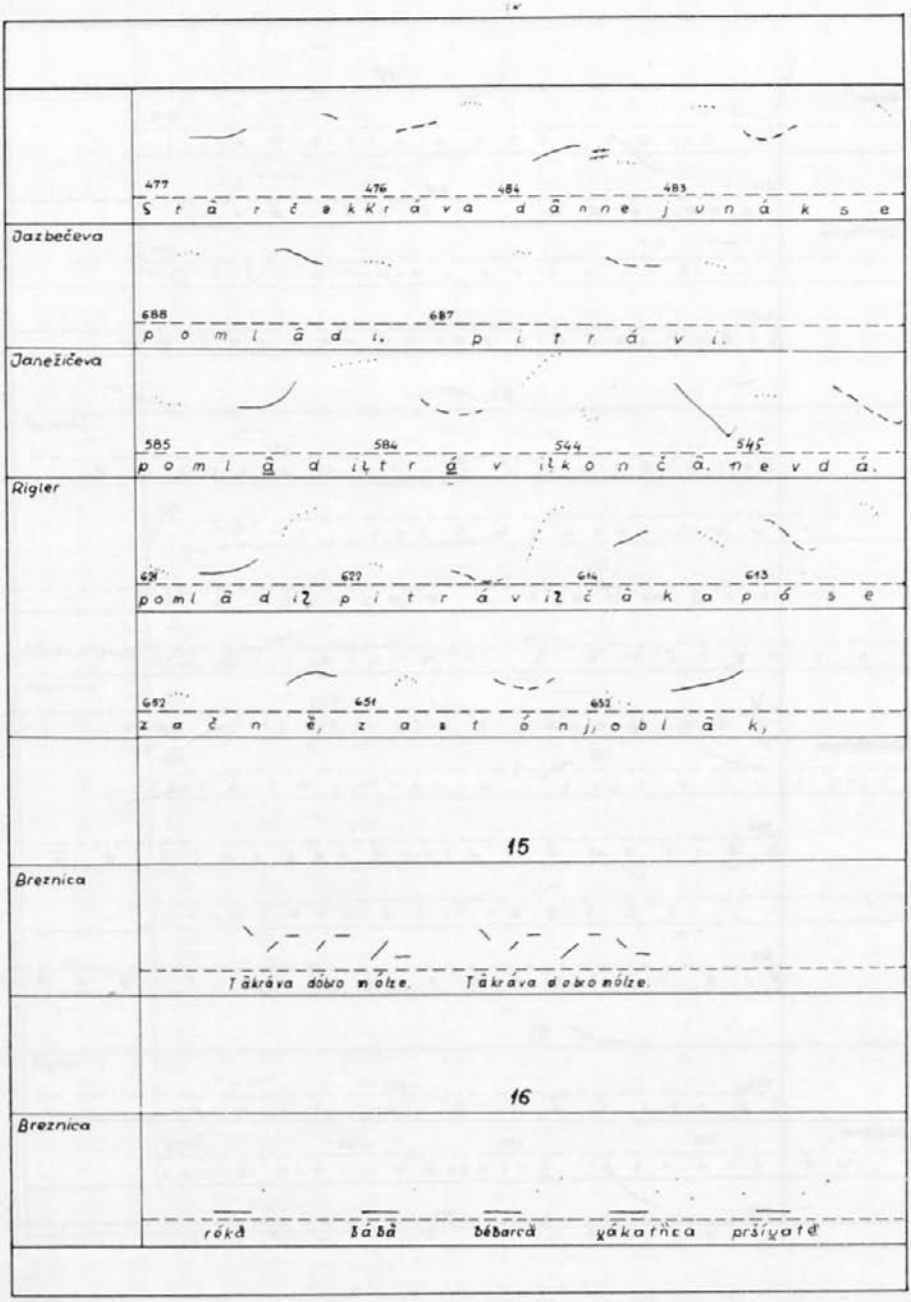
Jazbečeva



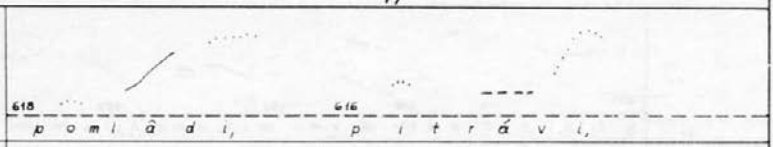

688
696
Š t ā r č ə k Š t ā r č ə k
Janežičeva
545
T á k j u n á k s e n e v a á.
561
564
578
T á k j v j u n á k s e n e v a á.
544
Z v ę č ê r s e a à n k o n č à.
560
565
579
Z v ę č ē r s e s e a ā n k o n k o n č ā.
11
Dolinjsko narečje
Šlęnkanmə kûəiį náį zę gliędat nę zûobę
ĺ ęa ə ûəį áį a ĺęa ę ûo ę
12
Rigler (dol.)
615a
Z v e č ê r s e d ā n k o n č ā


615 b
T á k j u n á k s e n e v d á.
638
S t â r č e k č ā k a z d r á v e p o m l ā d i.
637
K r á v a s e p á s e n a l é p i t r ā v i.
Jazbečeva (gor.)
693
S t ā r č ə k č ā k a p o m l ô á i, š ô l a r
š ô l a r p a p o č ī t n i c
691
kr á v e s e p á s e j o p o l é p i t r á v i,
k ó n j i p a v d é t e l j i.
Blejčeva (Ljubljana)
798
Kr á v e s e p á s e j o p o l e p i t r á v i,
k ó n j i p a v d é t e l j i.

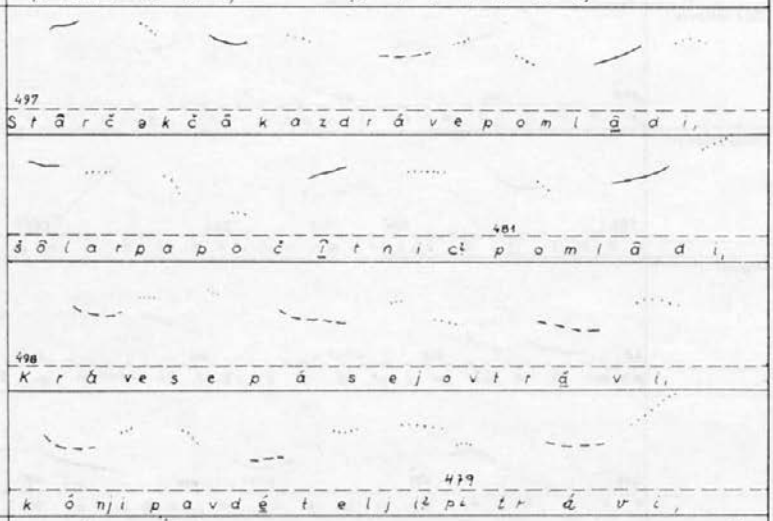

13
Golobova
481
477
500
pō č ī t n i c. p o m l ā a i. p o m l ā d i.
479
476
499
á ė t e l j i. t r á v i. p o t r ā v i.
Jazbečeva
493
491
p o č ī t n i c. p o v d ė t e l j i.
Blejčeva
789
790a
p o m l ā d i. k o n č ā.
788
790b
t r á v i. n e y d á.
Rigler
614
615a
p o m l ā d i. k o n č ā.
613
615b
p i t r á v i. s e y d á.
14
Golobova
486
495
507
510
p o m l ā a i. t r ā v i. d ā n, y d á,


Jazbečeva
Janežičeva
Rigler
15
Breznica
16
Breznica

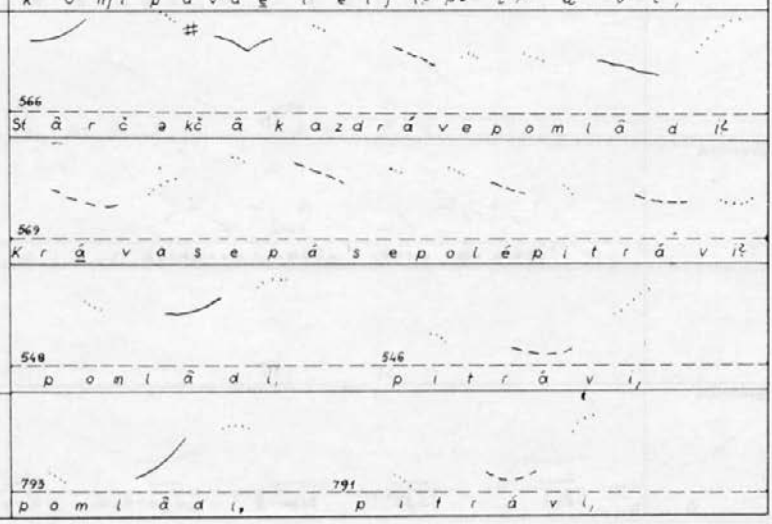
Rigler



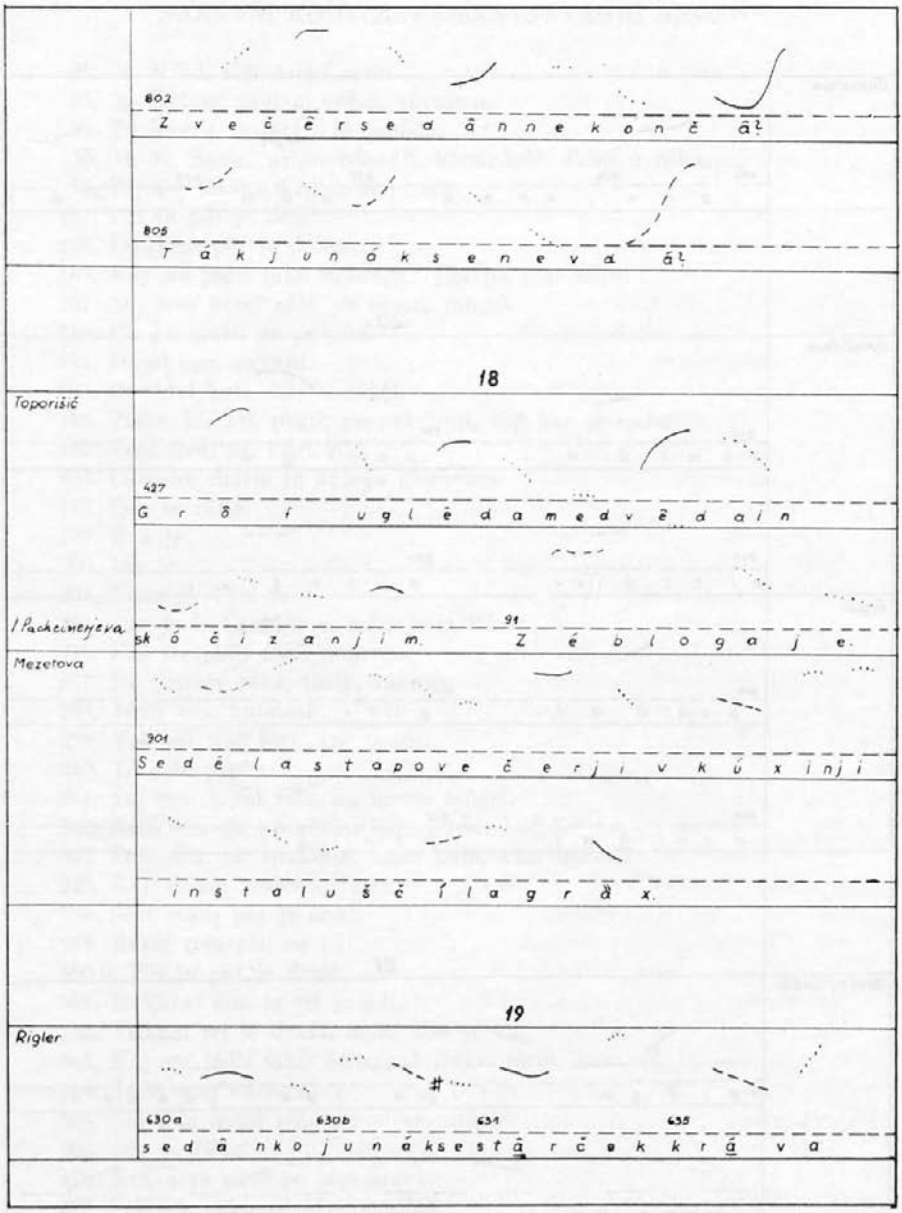
Golobova



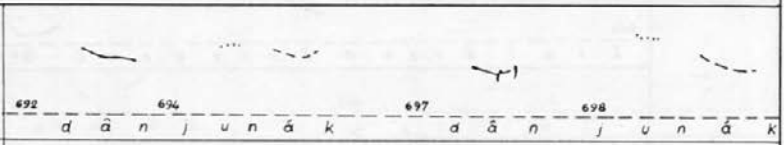
Janežičeva



Blejčeva

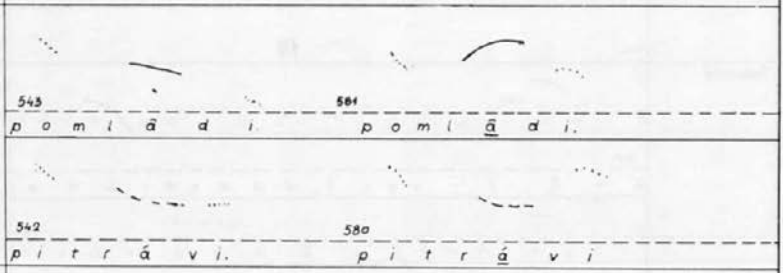

802
Z v e č ē r s e a ā n n e k o n č ā l
805
T á k j u n ó k s e n e v a ā l
18
Toporišič
427
G r ō f u g l ė a a m e d v ē d a i n
/ Pacheinerjeva
sk ó č i z a n j i m. 91 Z é b l o g a j e.
Mezetova
901
S e d ė l a s t a p o v e č e r j i v k ú x i n j i
i n s t a l u š č ĭ l a g r ă x.
19
Rigler
#
630a 630b 631 635
s e d ā n k o j u n á k s e s t â r č ə k k r ā v a

Jazbečeva

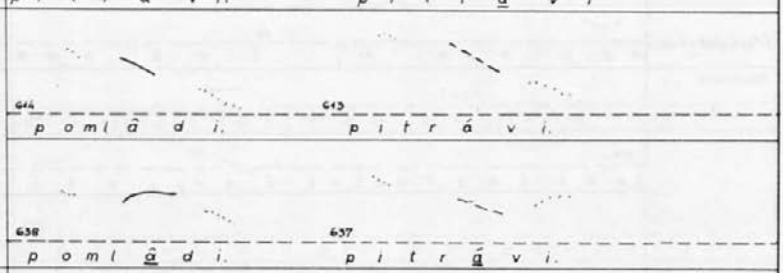


20

Janežičeva

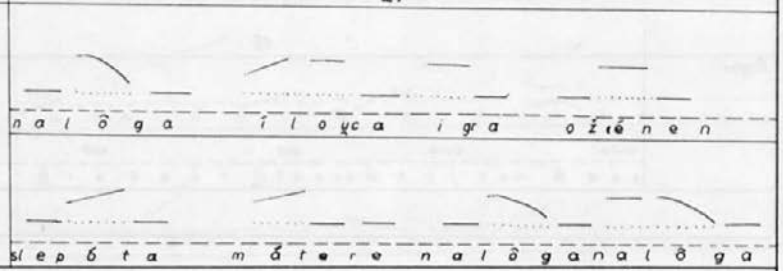


Rigler



21

Broch/Grubelj



NARAVNI KONTEKST OBRAVNAVANIH BESED*

23, 24. Mlâd, sûh, težkô, svêt.
25, 26. Dêlam, nesîva, očêsa, vêrujem.
29. Po jêzeru veslâta dvâ labôda.
30, 31, 32. Sáma, pripovedováti, klečí, kdó, ókno, z róko, ...
34. Prinési težáku krúha in pijáče.
157. Pêt in pêt je desêt.
158. Dvâkrat pêt je desêt.
163. Kâj ste jédli takô dóbrega? Jȁz pa sem réku:
167. Saj sem hótel réči, pa nísem mógel.
180. Če ga vîdiš, ga povábi.
181. Hótel sem zavpíti.
183. Povédal bom, káj si rékel.
186. Znâm kúhati, práti, posprâvljati, vsȇ kar je tréba.
187. Éna, dvê, trî, štíri, pêt.
193. Gospôd, držíte se nášega dogôvora.
195. Óče te čáka.
199. Eva je.
200. Ida je.
201. Erna je. Órel je.
234. Óče je iz Ljubljáne, máti je iz Bôvca.
236. Káj ste jédli takô dóbrega.
237. Na prîmer ráke, tôrte, ânanas.
238. Jédli smo ânanas.
239. Vsȇ spí, vsȇ hití, vsȇ potrpí.
240. Tîha še prîde.
241. Saj sem hótel réči, pa nísem mógel.
242. Zatô sem ga vprašâla, káj vȇndar hóčeš.
243. Zatô sem ga vprašâla, kám, kám, kám hóčeš.
245. Kâj, dânes, opôlnoči?!
338. Šêst manj pêt je éna.
339. Rékel sem pît, *ne* pêt.
360 b. Pêt in pêt je desêt.
361. Dvâkrat éna in trî je pêt.
362. Trîkrat trî je devêt, manj šêst je trî.
363. Káj ste jédli takô dóbrega? Ráke, tôrte, ânanas?
364. Jédli smo ânanas.
369. Saj sem hótel réči, pa nísem mógel.
394. *Óče* te čáka.
476. Kráva se páse po lépi trávi.
477. Stârček čáka zdráve pomlâdi.
479. Kráve se pásejo po lépi trávi, kónji pa v dételji.

* Vokalna kvaliteta pri *e* in *o* ni zaznamovana. Poševno tiskane besede so (štavčno) poudarjene.

481. Stârček čâka pomlâdi, šôlar pa počítnic.
480. Zvečêr se dân končâ in grémo spât.
482. Ták junák se ne vdá, ker vé, da bi bilô zastónj.
483. Ták junák se ne *vdá*.
484. Zvečêr se dân ne *končâ*.
486. Stârček čâka zdráve *pomlâdi*.
495. Kráva se páse po lépi *trávi?*
497. Stârček čâka zdráve *pomlâdi*, šôlar pa *počítnic?*
498. Kráve se pásejo v *trávi*, kónji pa v *dételji?*
499. *Kráva* se páse po trávi.
500. *Stârček* čâka zdráve pomlâdi.
507. , dân, po lépi, kráva,
510. , čâka, se vdá, kónji,
542. Kráva se páse po lépi trávi.
543. Stârček čâka zdráve pomlâdi.
544. Zvečêr se dân končâ.
545. Ták junák se ne vdá.
546. Kráve se pásejo po lépi trávi, kónji pa v dételji.
547. Zvečêr se dân končâ in grémo spât.
548. Stârček čâka pomlâdi, šôlar pa počítnic.
549. Ták junák se ne vdá, ker vé, da bi bilô zastónj.
550. Zvečêr se dân ne končâ?
553. Ták junák se ne vdá?
555. Zvečêr se dân končâ, nôč pa začnẽ?
557. Ták junák se ne vdá, jaz bi se *pa?*
560. *Zvečêr* se dân končâ.
561. *Ták* junák se ne vdá.
563. Kráva se *páse* na lépi trávi.
564. Ták *junák* se ne vdá.
565. Zvečêr se *dân* končâ.
566. *Stârček* čâka zdáve pomlâdi?
567. *Zvečêr* se dân končâ?
578. Ták junák se ne *vdá*.
579. Zvečêr se dân ne *končâ*.
580. Kráva se páse na lépi *trávi*.
581. Stârček čâka zdráve *pomlâdi*.
584. Kráva se páse v lépi *trávi?*
585. Stârček čâka zdráve *pomlâdi?*
613. Kráva se páse po lépi trávi.
614. Stârček čâka zdráve pomlâdi.
615 a. Zvečêr se dân končâ.
615 b. Ták junák se ne vdá.
616. Kráve se pásejo po lépi trávi, kónji pa v dételji.
618. Stârček čâka pomlâdi, šôlar pa počítnic.
621. Stârček čâka zdráve pomlâdi?
622. Kráva se páse po lépi trávi?

628. *Kráva* se páse po trávi.
629. *Stârček* čâka zdráve pomlâdi.
630 a. *Zvečêr* se dân končâ.
630 b. *Ták* junák se ne vdá.
634. Ták junák se ne *vdá*.
635. *Kráva* se páse po trávi?
636. Zvečêr se dân *končâ*.
637. Kráva se páse na lépi *trávi*.
638. Stârček čâka zdráve *pomlâdi*.
639 a. Ták junák se ne *vdá?*
639 b. Zvečêr se dân *končâ?*
649. , v dételji, junák, spât,
651. , nôč, šôlar, zastónj,
652. , začnẽ, oblâk, kováč.
687. Kráva se páse po lépi trávi.
688. Stârček čâka zdráve pomlâdi.
691. Kráve se pásejo po lépi trávi, kónji pa v dételji.
692. Zvečêr se dân končâ in grémo spât.
693. Stârček čâka pomlâdi, šôlar pa počitnic.
694. Ták junák se ne vdá, ker vé, da bi bilõ zastónj.
696. *Stârček* čâka zdráve pomlâdi.
697. *Zvečêr* se dân končâ.
698. *Ták* junák se ne vdá.
788. Kráva se páse po lépi trávi.
789. Stârček čâka zdráve pomlâdi.
790 a. Zvečêr se dân končâ.
790 b. Ták junák se ne vdá.
791. Kráve se pásejo po lépi trávi, kónji pa v dételji.
793. Stârček čâka pomlâdi, šôlar pa počitnic.
800. Stârček čâka pomlâdi, šôlar pa počitnic.
901. Sedéla sta po večêrji v kúhinji in sta luščíla grȃh.

Zusammenfassung

Die Abhandlung »Auffassung der Tonemität der slovenischen Sprache« ist der erste Teil einer Monographie über die akustische und phonologische Seite der slovenischen Tonemität. Diese Monographie wurde entworfen, als ihr Verfasser im Schuljahre 1962/63 im Phonetischen Institut der Universität Hamburg als Stipendiat der Alexander von Humboldt-Stiftung unter der Führung vom Professor Otto von Essen arbeiten konnte. Seine Hauptaufgabe war, die Grundzüge der slovenischen Satzintonation experimentell auszuarbeiten. Diese Aufgabe musste jedoch zunächst zurückgestellt werden, denn es hat sich herausgestellt, dass diese Frage so lange unlösbar ist, bis man nicht über exakte Angaben über die Tonemrealisation selbst verfügt.

Die Erforschung der Tonemrealisation macht sehr schwierig unter anderem auch die Tatsache, dass man zu wenig Nutzen von den bisherigen grossen Erforschungsbemühungen und -resultaten zieht. So werden zum Beispiel diesbezügliche Kenntnisse solcher eminenten Erforscher dieses Gebiets, wie etwa Stanislaus Škrabec, Olaf Broch, Ivan Grafenauer, Roman Jakobson, A. S. Trubeckoj, I. A. Isačenko, vernachlässigt. Andererseits stammen von diesen und noch anderen Forschern (etwa Fran Bezlaj, Franc Ramovš, Mitja Sovre, Božo Vodušek) zu diesen Problemen manchmal abweichende und überhaupt gegensätzliche Äusserungen, die sogar im Kopfe der Forscher eine richtige Wirrnis zur Folge haben können, beim durschnittlich Interessierten für diese Frage aber noch viel weniger klares Bild entstehen lassen. — Deswegen musste vorher ein Überblick über die Resultate der bisherigen Erforschung der slovenischen Tonemität gewonnen werden. Die vom Standpunkt der heutigen Kenntnisse dieser Probleme positiven Feststellungen sollten hervorgehoben, die falschen ausgeschieden werden.

Beides ist in dieser Abhandlung geschehen auf Grund der Kenntnisse, die sich ihr Verfasser über diese Probleme im Laufe der Jahre (etwa von 1958, besonders aber nach 1963) erworben hat. Alle seine diesbezüglichen Entscheidungen werden grundsätzlich mit Aufzeichnungen, die dieser Abhandlung beigelegt sind, begründet und gerechtfertigt.

Slovenische Tonemoppositionen wurden 1811 von Valentin Vodnik entdeckt und nach fünfzig Jahren von Luka Svetec zum erstenmal eingehender besprochen. Die Tonemopposition wird von Svetec als Druckopposition zwischen der ersten und der zweiten Hälfte der betonten Silbe aufgefasst. (Dabei scheint sich Svetec auf Babukić gestützt zu haben.) Auch Škrabec betrachtete den Tonemgegensatz als Intensitätsopposition. In diesem Sinne spricht er von der Stelle der grössten Lautanstrengung beim Akut in der zweiten, beim Zirkumflex in der ersten Hälfte des Silbenträgers. Die Intensitätsopposition konnte experimentell nicht bekräftigt werden. Škrabec besprach als erster das Problem der Tonemneutralisation und überhaupt das Problem der verschiedenen Tonemrealisationen unter der Satzbetonung.

Matija Valjavec betrachtete die slovenische Tonemopposition als Tonverlaufkategorie. Er stützte sich dabei auf Masing und stellte sich den Akut als eine sich hebende Linie, den Zirkumflex als eine sinkende vor. Valjavec war sich auch der Wichtigkeit der Lage der posttonischen Silben für die Natur der beiden Toneme bewusst. (Beim Akut hoch wie der Ausgang des steigenden Tonverlaufs der betonten Silbe, beim Zirkumflex niedriger als der Ausgang des sinkenden Tonverlaufs der betonten Silbe.)

Nach Škrabec und Valjavec beschäftigte sich mit slovenischer Tonematik Olaf Broch. Von ihm haben wir folgende wichtige Feststellungen: 1. Der Tonverlauf setzt beim Akut niedrig, beim Zirkumflex hoch ein. 2. Die posttonischen Silben können beim Akut höher und beim Zirkumflex niedriger von der betonten Silbe sein, sie müssen es aber nicht. 3. Die Tonverläufe können neutralisiert werden (z. B. der Zirkumflex mit steigendem Tonverlauf bei fragender Satzintonation). 4. Wenn die Tonverlaufopposition (z. B. bei rascherer Rede) neutra-

lisiert wird, bleibt die Tonemopposition in der relativen Realisationshöhe erhalten. In solchen Fällen ist z. B. auch der Intervall zwischen dem betonten und dem unbetonten Selbstlaut beim Zirkumflex grösser als beim Akut. — Weniger sicher sind Brochs Feststellungen über die Parallelität der Ton- und Intensitätsverläufe. — Vom grössten methodologischen Wert ist Brochs Betrachtung der Toneme im Rahmen der Satzintonation. Alle Forscher, die das später — trotz Vasmers Warnung — vernachlässigt haben, beraubten sich selbst der Objektivität und auch nur relativer Vollkommenheit ihrer Forschungsresultate.

Roman Jakobson reihte die slovenischen tonemunterscheidenden Mundarten unter die politonischen und morenzählenden Sprachen. Die Beachtung des morenzählenden Prinzips ist experimentell nicht nachweisbar.

Isačenko's Ausführungen über die Natur der slovenischen Toneme in einer kärntnerischen Mundart (Sele) beruhen auf der Auffassung, dass der Tonemgegensatz ein Tonverlaufgegensatz (im Grunde wie bei Valjavec) ist. Wichtig ist seine Feststellung, dass der slovenische kurze Akzent nur eine wortabgrenzende Funktion ausfüllt.

Seine Vorstellung, dass die akutierte Silbe demnach einen steigenden Tonverlauf hat, hat Ivan Grafenauer festzustellen veranlasst, dass im slovenischen Gailtaler Dialekt der Ton in der akutierten Silbe gar nicht steigt, wohl aber die unbetonte posttonische Silbe hoch ist. Wichtig ist auch seine Bemerkung, dass die unter Satzhervorhebung akutierten Silben niedriger als sonst realisiert werden. (Dass die zirkumflektierten Silben in solchen Fällen höher als sonst realisiert werden, wurde schon von Isačenko bemerkt.)

Fran Ramovš war, wenigstens was den unterkrainer (dolenjski) Akut anbelangt, der Meinung, dass der Ton bei ihm zuerst sinkt und erst danach steigt. Seiner Meinung, dass die Allotonen etwas nur individuelles wären, kann nicht beigepflichtet werden.

Auch Fran Bezlaj erforschte in seinem Buch über die Phonetik der slovenischen Schriftsprache die slovenische Tonemrealisation. Für den Akut und Zirkumflex stellt er sehr verschiedene Tonverläufe fest (steigend, steigendfallend, eben, fallend-steigend, fallend), wusste sie aber nicht gut zu klassifizieren, etwa auf Grund der Position im Satze. Bezlaj scheint auch vorgefasster Meinung vom steigenden Charakter beim Akut und vom fallenden beim Zirkumflex erlegen zu haben, was dann seine Auswahl der im Buch graphisch dargestellten Tonverläufe für den Akut und Zirkumflex beeinflusst hatte. — Diese meines Wissens falsche Vorstellungen von der Natur der beiden unseren Akzente wurden als objektive Feststellungen genommen und verdrängten für längere Zeit die älteren wertvollen Erkenntnisse.

Desto wichtiger ist Mitja Sovre's Feststellung, dass der Gegensatz zwischen dem Akut und dem Zirkumflex als Tonhöhenunterschied aufzufassen ist. Die Auffassung der Tonverläufe ist bei Sovre jedoch noch die alte (steigend für den Akut, fallend für den Zirkumflex). Auch der Meinung, dass der relevante Punkt beider Toneme gleich nach dem letzten Mitlaute vor dem Selbstlaut wäre, kann nicht beigepflichtet werden. Es gibt nämlich Fälle, wo diese Punkte neutralisiert oder sogar der Realisationshöhe nach verwechselt werden, die Tonemopposition jedoch erhalten bleibt.

Als letzter wichtiger Erforscher wird Božo Vodušek behandelt. Mit etwas verwunderlicher Vehemenz erbringt er den experimentalphonetischen Beweis für die Tonhöhenopposition. Der Hauptteil seiner Abhandlung verhandelt über die Tonverläufe des Akuts und Zirkumflex in verschiedenen slovenischen Mundarten. — Es ist zu bemerken, dass Vodušek's Untersuchungen trotz grosser Hervorhebung der mothodologischen Problematik eben von der Seite der Methodologie stark gefährdet werden. Vodušek ist sich nämlich der Abhängigkeit der Tonemrealisation von der Satzphonetik nicht genügend bewusst. So untersucht er Tonemrealisationen gerade aus jenen satzphonetischen Positionen, die am stärksten der Neutralisation unterliegen (d. i. im Kadenz- und Halbkadenzteil; V. nennt sie schwache und starke Position). Die angenommenen Urformen der Tonverläufe errechnet er als Durchschnittswerte beider Positionen (und abgesehen davon, ob es sich um oxytonische oder paroxytonische Beispiele handelt). Auf diese Weise gewonnene Urform entspricht keiner distributionellen Tatsache.

Die manchmal ungemein komplizierte Problematik der Realisation der slovenischen Toneme unter Berücksichtigung möglichst aller phonetischen und kommunikativen Positionen wird vom Verfasser dieser Abhandlung in nächster Zeit dargestellt werden.

Fran Petrè

PRVA SLOVENSKA POETIKA

1

Marko Pohlin je vključil v svojo *Kraynsko grammatiko, das ist die crainerische Grammatik, oder die Kunst die crainerische Sprache regelrichtig zu reden, und zu schreiben* razpravo, ki slove kot prva slovenska poetika. Najdemo jo v obeh izdajah slovnice, vendar ne v enakem položaju.

V prvi izdaji iz leta 1768 je metrika v sestavi same slovnice kot eno izmed poglavij *Pravopisa*, tretjega in zaključnega dela slovnice. Poglavje ima naslov *Von der Thonsprechung* (spevorečnost) in obsega na desetih straneh šest podpoglavij: *Von dem Sylbenkänntniße* (o zlogu), *Von den Reimgliedern* (o stopah), *Von dem Reimmaße* (o stihu), *Von dem Abschnitte* (o cezuri), *Von dem Reimlaute* (o rimi) in oddelek o pesniških figurah, ki nosi naslov *Von den poetischen Freyheiten* (o pesniških svoboščinah). S tem poglavjem se slovnica konča, ker mu sledijo le še kratek dodatek o svetovnih čudih in šest praktičnih razgovorov, ki so služili za jezikovne vaje. Slovnica je pisana v nemškem jeziku, ki je tedaj veljal pri Slovencih — podobno kot latinščina — za znanstveni jezik, vendar so pojmi iz poetike deloma prevedeni tudi v slovenščino, le da s strokovnimi izrazi, ki se kasneje niso ohranili.

V drugi, popravljeni izdaji slovnice, do katere je prišlo leta 1783, je Pohlin poglobil pomen metrike. Izločil jo je iz pravopisa in s tem iz slovnice in ji jo dodal kot samostojno prilogo z izpremenjenim in razširjenim naslovom *Von der krainischen Dichtkunst*, o kranjskem pesništvu. Besedilo je na več mestih nekoliko izpremenjeno, razdelitev poglavij je ostala ista. Poglavje o pesništvu se v tej drugi izdaji veže z drugim delom slovnice *Von der Tonmeßung* (o glasomerju), kjer govori avtor o lastnostih samoglasnikov v slovenskem knjižnem jeziku.

S Pohlinovo metriko ali poetiko se je pred dvesto leti začelo teoretično razpravljanje o slovenskem stihu in pesništvu, kar daje spisu izjemno pomembnost v slovenski literarni zgodovini. Nastala je na za-

četku slovenskega razsvetljenstva, zato bi morala izražati osnovne estetske poglede na književnost, kakor jih je imel racionalizem. Obvladati bi morala književno doktrino in ustvarjalno prakso skozi njegovo dobo, to se pravi dokler je ne bi iztisnila poetika romantikov. Prirodno bi bilo, da bi bila pod njenim vplivom vsaj vsa pesniška produkcija druge polovice osemnajstega stoletja.

Poetike nastajajo post faktum, kot plod zrele dobe dotične nacionalne književnosti. Književni teoretik ugotavlja s poetiko pojave, ki so se v književnosti tako redno ponavljali, da so postali pravilo. Naknadno izvaja iz njih zaključke, na katerih gradi splošne zakonitosti književnega razvoja. Primer tega so tako rekoč vse poetike, začenši z Aristotelovo. Ko sta grška tragedija in komedija po Evripidu in Aristofanu zamirali, je mogel pisati antični mislec svoje definicije tragičnega, o pomenu katarze za človeka, o smislu smeha in o težnji po scenski upodobitvi ljudi, ki so slabši od nas. Podobno je bilo z vsemi pisci poetik, ki so sledili Aristotelu. Vse se nanašajo na tisto, kar je v poeziji, dramatiki ali prozi že bilo. Še več, moralo se je uveljaviti do take mere, da je dalo umetniški pečat svoji dobi. Poetik, ki bi napovedovale bodočnost literature, ni. Lahko bi kdo oznanjal, v kakšno smer se bo obračala družba, ki bo nekoč upodobljena v romanu, lahko bi domneval, kako se bo dalje razvijala človekova duševna senzibilnost, lahko ugibal, katera književna vrsta se bo najčvrsteje obdržala na površini, toda oblik književnih izpovedi ni mogoče določati vnaprej.

Umetnost je v tem pogledu dosti bolj brez moči kakor so prirodoslovne znanosti. Negotovost lastne bodočnosti jo dela privlačno. Ker se ne da kaj bistvenega napovedovati in je utiranje novih književnih programov navadno stvar novo nastopajoče književne generacije, so poetike na ta način bolj varuh tradicije kakor pa potokaz.

Slovenska književnost se ni razvijala po naravni poti, zato je napravila izjemo tudi pri poetiki. Prva slovenska poetika je nastala prej kot se je pojavila in razvila umetniška poezija v slovenskęm jeziku, ki naj bi jo poetika razlagala. Vzroki so ležali globoko v preteklosti.

Razvojni ritem slovenske književnosti je bil bistveno drugačen kakor tok velikih evropskih književnosti. Odvijal se je neenakomerno, z retardacijami in v sunkih, ker je bil pretežno blokiran. Začetek srednjeveške pismenosti je obetal dober razvoj. Prevodi najstarejših molitev, katerih odraz so teksti v brižinskem, rateškem in stiškem rokopisu, so imeli svoj vir v karolinški renesansi, iz katere so nastali tudi prvi prevodi v nem-

ški in francoski jezik. Toda takoj nato je bil nadaljnji razvoj prekinjen. Izostala je vsa posvetna književnost, kot se je oblikovala od dvanajstega stoletja dalje, kajti slovenske pokrajine so tedaj že imele nemško fevdalno mrežo. S tem sta izostala nosivec in konsument kakršne koli oblike slovenske fevdalne književnosti. Protestanti so v drugi polovici šestnajstega stoletja ustvarili polno protestantsko versko književnost in normirali slovenski knjižni jezik, toda rekatolizacija je izišle knjige sežgala in knjižni jezik zanemarila.

Zelo važno je pri tem poudariti, da izostanek slovenske književnosti ni bil posledica splošne kulturne zaostalosti slovenskih pokrajin. Civilizacija je bila podobna onim v sosednjih zahodnih deželah in tudi ostale panoge umetnosti so se razvijale normalno, pač v skladu z ekonomskimi pogoji tega ozemlja. Arhitektura in likovna umetnost so imele svojo lokalno obarvano romaniko in gotiko. Medtem ko so se umetnostna gibanja pri velikih narodih manifestirala vzporedno na vseh področjih, je bil zakon politično podjarmljenega naroda, da je književnost pri tem izvzeta, ker je vezana na nacionalni jezik in ima poleg splošnih še svoje posebne kulturne in politične funkcije.

Notranje napetosti so se zelo jasno razkrivale vprav v osemnajstem stoletju. Ko se je cerkev po potresih šestnajstega stoletja zopet utrdila, je hotela dati bivši protestantski pokrajini viden zunanji poudarek z modernimi monumentalnimi stavbami. Slovenija je dobila tedaj v sakralni arhitekturi svojo baročno podobo, ki se do danes ni zabrisala. Takoj v začetku stoletja so Italijani zidali štiri glavne cerkve v Ljubljani, domači stavbarji pa so razširili prilagojeni tip monumentalnega baročnega oblikovanja prostora in fasad širom po pokrajini. Proti sredi stoletja je cerkvi sledilo plemstvo in postavilo v kranjski deželni prestolnici dvorce, ki so opozarjali, kdo je ob cerkvi predstavnik dobe. Meščani, nekdaj nosivci protestantske Ljubljane, so se ob teh dveh graditeljih zadrževali pasivno, njim bo pripadlo znova šele devetnajsto stoletje. V zadnji tretjini osemnajstega stoletja je nova, racionalnejša smer klasicizma v arhitekturi in likovni umetnosti, naslonjena bolj na francoske vplive, že izpodrivala barok in njegov veliki zamah.[1] Širokopotezne cerkvene in plemiške investicije v gradbeništvu so kazale na znaten gospodarski potencial dežele, a poleg zelo sodobne formalne stilne opre-

[1] Nace Šumi, Ljubljanska baročna arhitektura, 1961.

deljenosti tudi na svojo poudarjeno ideološko stran. Vse se je razvijalo, edinole književnost je totalno stagnirala. V deželi se je enako lahko uveljavljal priseljenec, domačin ali gost. Pri likovnih ustvaritvah osemnajsto stoletje ni vpraševalo po nacionalnosti.

V dialektiki razvoja je, da ob zmagovitem višku v sami njegovi senci že kali zrno, ki se bo razvilo v njegovo nasprotje.

Z zelo natančnimi raziskavami je Francè Kidrič dognal, da je okoli leta 1750 živelo v Sloveniji vsega skupaj samo deset do dvanajst mož, ki so kaj slovenskega ali slovenističnega napisali, pa naj je bilo karkoli, pratika za kmete, romarska pesem, nova izdaja slovarja ali samo kak zapisek. Po socialni pripadnosti sta bila med njimi samo dva laika, vsi ostali so bili duhovniki. Še od teh dveh je eden, znanstvenik Žiga Popovič, emigriral v Nemčijo.[2] Težko bi bilo najti bolj prepričevalen dokaz nasprotja med deželo v razcvetu, kar je Kranjska s Slovenijo ob svoji baročni dejavnosti nedvomno bila, in njeno povsem zanemarjeno, če ne kar opuščeno književno kulturo. V takih razmerah so dobivali posebno važnost tudi najbolj neznatni pojavi, ki so se upirali splošni jezikovno-kulturni praksi.

Med mesti, kjer so poganjale prve klice neke nove miselnosti, je bil ljubljanski diskalceatski samostan. V njem je bila že neka tradicija, odkar se je pridigar oče Frančišek Ksaverij, z meščanskim imenom Gregor Vorenc, doma iz Kamnika (»po narodnosti Kamničan, po očetnjavi Kranjec«),[3] na koncu sedemnajstega stoletja priključil zbiravcem blaga za slovar slovenskega jezika. V dobi viška razmaha baročne Ljubljane, ko je vse dobivalo novo podobo, sta dva mlajša redovnika začela razmišljati o potrebi slovenske umetniške književnosti. Čudna resnica je bila, da je pisana slovenska književnost v nekih oblikah obstajala od desetega stoletja, a ni ustvarila enega dela z umetniškim navdihom. Oba sta izšla po svojem družbenem poreklu iz drobnega meščanstva, iz Tržiča in Ljubljane, okolja, ki je imelo še zelo cehovski značaj, in bila vzgojena v samostanih avstrijsko-češke diskalceatske province, kjer so se lahko med seboj seznanjali in spoznavali pripadniki raznih slovanskih narodov v Avstriji. Noviciat tega reda se je za gojence začel v Maria-Brunnu pri Dunaju in končal na Dunaju, nakar so se redovniki razpršili po samostanih. Ni konkretnih dokazov, kaj je dalo v tedanjih

[2] Francè Kidrič, Zgodovina slovenskega slovstva, 1929—1938, 142.

[3] Vorančeva formulacija lastne nacionalne pripadnosti, glej Kidrič, Zgodovina, 131.

splošnih ekonomskih in političnih pogojih terezijanske dobe neposredni nagib za važno izpremembo, ki bo odpravila stoletno prakso. Bila je izraz vseh mnogoštevilnih družbenih, filozofskih in umetniških komponent, ki so delovale v prid razvoja podložnih narodov v Avstriji. Okoli leta 1763 je začel prevajati o. Janez Damascen (z meščanskim imenom Feliks Dev, rojen 1732) iz latinščine v slovenščino rimske pesnike. S tem je odprl problem slovenske posvetne verzifikacije in književnosti sploh. Kasneje je navdušeno pisal o bodočnosti slovenskega Parnasa. Kot tvorec stihov se mu je pridružil o. Marko Pohlin (rojen 1733) in poglobil poskus s pripravo in izdajo prve slovenske poetike.

Bilo je notranje protislovje, da se je pojavljala posvetna poezija v samostanu in med redovniki. Toda samo med duhovščino se je zbirala mlada slovenska inteligenca, ker so ji bila posvetna področja še zelo zaprta. Proces nastanka posvetne inteligence je bil vezan na izpremembo socialnega položaja slovenskega kmeta, zlasti ukinitve podložništva, in bo trajal še globoko v devetnajsto stoletje. Prav to, da je izdajal slovnico slovenskega jezika z bojevitim kulturno-političnim uvodom in s poetiko k posvetni poeziji, ki je ni bilo, redovnik, priča, kako močno je dozorevalo spoznanje o potrebi izpremembe kulturnega stanja pri Slovencih.

2

Zaradi okoliščin svojega nastanka je imela Pohlinova poetika drugačno funkcijo, kakor so jo sicer imele poetike. Namesto da bi skušala kodificirati stilni fenomen, ki se je že bil izoblikoval v knjižni praksi, je imela programsko nacionalno-politično in literarno nalogo. Vzpodbudila naj bi nastanek slovenske umetne poezije. Na tem področju Slovenija dotlej ni sodelovala v mednarodni zamenjavi duhovnih dobrin. Zdaj naj bi se Slovenci vključili v besedno ustvarjanje, ki je pri nekaterih velikih narodih imelo že osemstoletno tradicijo. Racionalistična ideologija je táko razumsko zastavitev naloge omogočala, saj je postopala podobno tudi na drugih področjih. Od Pohlina samega je tedaj ali v teku naslednjih let izšla iniciativa za spoštovanje slovenskega razgovornega jezika v domači meščanski družbi, za izdajanje fiziokratskih knjig za kmete, zgodovinskih spisov, zemljepisnih črtic, zabavnega čtiva, slovnice, slovarja, šolskih knjig in bibliografije slovenske književnosti. Ob pripiso-

vanju take vloge poetiki je bilo vse odvisno od tega, koliko je pisec razgledan po literarnih vprašanjih.

Če ni bilo slovenske umetne pesmi, ni rečeno, da ni bilo slovenske verzifikacije. Nasprotno, obstajali sta dve zelo stari in zelo obsežni pesniški izročili.

Prva je bila ustna ljudska poezija, druga nabožna poezija s katoliško in protestantsko cerkveno pesmijo. Ker je šlo za dolgi vzporedni zgodovinski razvoj in so peli obe vrsti poezije ponajveč isti ljudje, sta se medsebojno vplivali, na obe pa je mogla obenem vplivati sočasna tuja umetna pesem. Ob zelo obsežni tvarini so ta vprašanja v slovenski vedi o stihu le slabo raziskana. Njihove specifične lastnosti, ki se zelo razlikujejo od strukture ljudske poezije na sosednjem hrvatskem in dalje srbskem jezikovnem ozemlju, še niso prav določene.

V protestantskih pesmaricah iz druge polovice šestnajstega stoletja se nam del tega zaklada, protestantska cerkvena pesem, kaže prvič v tiskani podobi. Pri protestantih je prišlo najprej do prevodov nemških luteranskih pesmi, zato je bil pisec slovenskih stihov vezan na pesniški izraz v nemškem izvirniku. Trubar je v svoji prvi pesmarici *Catechismus in der Windischen Sprach* (1550) prevzel naslednje elemente kot tvorne činitelje pri oblikovanju pesmi: metrum, enakomerno dolžino stihov (kar pa ni znal vedno tudi izvesti), rime in kitico. V njegovih pesmih je, kakor se zdi, izvedeno naglasno načelo. Pesmi so verske in oznanjajo osnovne verske nauke, zato sta njihov ton in slog svečana. Še dobrih trideset let kasneje je Jurij Dalmatin hvalil Trubarjeve prevode kot »feine Windische Reimen« (*Ta celi Catehismus*, 1584, 9).

Protestanti so tudi prvi začeli razpravo o pesniškem oblikovanju slovenskega jezika in vodili o tem celo žgoče prepire. Njim je bila pesem vsakdanja potreba v verskem udejstvovanju, zato ni bilo vseeno, ali je pesem slaba ali dobra, pa naj je bila prevedena ali izvirna. V njihovih objavah pesmi je bilo dovolj gradiva, ki bi lahko sprožilo osnovna vprašanja o gradnji stihov, vendar so reševali vse praktično, brez poskusov, da bi delo teoretično usmerjali. Da pa so bili občutljivi za kvaliteto stihov, nam kaže spor, ki je nastal ob izidu Klombner-Jurišićeve pesmarice *Ene duhovne pejsni*. Tiskali so jo v Urachu 1563 pod Trubarjevim imenom, toda brez njegove vednosti. V težkih besedah obtožbe, ki so padale na sestanku prizadetih v Ljubljani, je Trubar očital sodelavcem zbirke, posebno Klombnerju in Cveklu, da so »pesniki, ki še zlogov ne

znajo šteti«, in jim odrekel pravico objavljanja pesmi.[4] Kot pogoj vsakega pesniškega nastopanja je smatral resnično nadarjenost, ne le vnemo in dobro voljo. Kljub razpravljanju o metriki pa slovenski protestanti niso prišli do svoje poetike.

Še manj je mogla storiti to protireformacija, ki je slovensko književno življenje očitno zanemarjala. Sredi osemnajstega stoletja, v času priprave Devovega in Pohlinovega nastopa, sta predstavljali tiskano besedo dve zbirki nabožnih pesmi, ki sta po vsej verjetnosti že tudi pošli v prodaji: Ahaca Steržinarja *Katoliš krščanskiga vuka pejsme*, natisnjene 1729 v Gradcu, in jezuita Primoža Lavrenčiča *Misionske katoliš krščanske pejsme*, izdane v Celovcu 1752. Zbirki sta bili namenjeni za petje pri krščanskem nauku in na romanjih. Za posvetno rabo je služila verzificirana beseda dotlej le redko, največ v čisto praktične svrhe.

Pohlinova poetika nudi primer, kako so se osnovna vprašanja s področja književnosti lomila pri nedržavnem narodu ali narodu z zatrto književnostjo.

Pohlin razume v glavnem poetiko tako, kot so jo razumeli od humanizma do razsvetljenstva, kot pouk o pesništvu. »*Priroda, genij in vaja napravijo tudi na Kranjskem najspretnejšega pesnika, česar sicer s trudom in razbijanjem glave ni mogoče doseči*«, pravi v drugi izdaji spisa *O kranjskem pesništvu*, vendar težišče ni na geniju, marveč na vaji. Po tem nazoru je naloga poetike, da dá navodila, kako se delajo pesmi, in pojasni načela, ki morajo vladati v njihovi gradnji. Da bi se govor izpremenil v obliko, ki se imenuje pesem, se mora podrediti rednemu valovanju metra, imeti mora posebni, izbrani besedni material in okraske v jeziku, imenovane »pesniška sredstva«. Po tem programu je bil ideal poezije, da bi kolikor mogoče točno izpolnjevala pravila. Pesnikov cilj naj ne bi bil, da bi napravil individualno pesem, marveč pesem, ki bi se čim bolj prilagodila zahtevam, stavljenim nanjo s poetiko. Disciplina, red in podreditev — ti znaki družbenega življenja na političnem, cerkvenem in šolskem področju — naj bi veljali kot pravilo tudi v književnosti.

S takim pojmovanjem je Pohlin omejil poetiko na obravnavanje pesniškega jezika, in to zgolj kot jezikovnega gradiva, podvrženega splošnim fonetičnim in morfološkim zakonom. Njegova poetika se ne ukvarja z vprašanji, o čem naj se poje, kako naj se poje in kakšni sve-

[4] Mirko Rupel, Primož Trubar, Ljubljana 1962, 161.

tovi se odkrivajo za pesniško besedo. Pohlin ne doživlja pesniškega jezika kot besedni izraz, s katerim se prenašajo na nas emocionalni in refleksivni procesi, marveč samo kot določeno obliko jezika, ki se ravna po pravilih, sestavljenih posebej zanj.

Stroga omejitev predmeta je izvedena takoj v prvih dveh odstavkih uvoda, kjer določa pisec:

1. *Spevorečnost je umetelnost, kako v besedah določimo dolžino zlogov, ali naj zlog izgovorimo dolgo ali kratko.*

2. *Mera ne velja samo za vezani, marveč tudi za nevezani govor, vendar predvsem za vezani, v katerem naj vladajo vzvišeni način in posebni umetni postopki, ker bi sicer nastale neokusne in nespretne nakaze stihov.*[5]

Definicija je bila odraz šolskih humanističnih poetik. Težišče slovenske poetike je bilo za Pohlina v tem, kako prilagoditi glasovni sestav slovenskega jezika, zlasti njegovih samoglasnikov, zahtevam dolgih in kratkih zlogov, ki so vladali v starem grškem in latinskem jeziku. Ni razmišljal, če antični sistem mere samoglasnikov ustreza slovenskemu jeziku in dotedanjima dvema pesniškima tradicijama, ustni ljudski liriki in domači verski pesmi, marveč je pristopil, v skladu z zahtevo kvantitativnega načela, takoj določanju značaja slovenskih samoglasnikov. Želel je ugotoviti, kateri so kratki, kateri dolgi, oziroma kdaj so kratki, kdaj dolgi. Prva slovenska metrika je s tem odklonila naglasno načelo v poeziji.

Pohlin je določil naslednja pravila:

1. Enozložne besede, ki se končujejo na dva samoglasnika, so v stihu kratke. Če se beseda končuje na en samoglasnik, je lahko dolga ali kratka.

2. Če je dvo- ali večzložna beseda sestavljena, odloča o dolžini ali kračini samo predzadnji zlog korenskega dela.

3. Če je predzadnji zlog kratek, moramo predpredzadnjega podaljšati. Če je zadnji zlog dolg, se skrajšuje predzadnji, če pa sta kratka oba zadnja zloga, sta zloga pred njima dolga.

4. Značaj zloga določa njegov samoglasnik, ki more biti kratek ali dolg.

Kratki samoglasniki so: ì, è, ò, a, u.

[5] Pohlin, Kraynska Grammatika, 1768, 176.

Dolgi samoglasniki so: í, y, é, e, ee, ó, á, aa in u na koncu zloga.

Po Pohlinovi poetiki bi moral pesnik, ali bolje stihotvorec, iskati za sestavo stiha tako razdelitev dolgih in kratkih vokalov, ki bi ustrezala normi določene oblike.

Václav Burian je opozoril leta 1928 na ozko odvisnost Pohlinove slovnice od slovnice češkega jezika *Čechořečnost seu Grammatica lingue Bohemicae*, ki jo je 1672 izdal v Pragi Václav Rosa.[6] Ta slovnica je pripadala zadnjim letom pobelogorskega obdobja in češkega literarnega baroka in bila napisana še v latinščini. Rosa sam je bil sicer laik med pisci-jezuiti onega časa, odvetnik, a baročni maniristični pesnik. Njegov vpliv na Pohlinovo slovnico je bil zelo mnogostranski, tu nas zanima razmerje dveh poetik.

Za Roso je bil vokalni sistem jezika osrednje vprašanje poetike. Kar je veljalo za grški in latinski jezik, je prenesel na češkega in trdil: *Lingua Boëmica non distinguit tempus a tono, sicut Greaca et Latina.*[7] Izdelal je zelo razvejano sistematizacijo, po kateri imajo glasovi češkega jezika šest samoglasnikov, sedemnajst dvoglasnikov in dvaindvajset soglasnikov. Ko je določil za samoglasnike in dvoglasnike dolžine in kračine, je postavil deset prozodičnih pravil o položaju kratkih in dolgih zlogov v češkem stihu.[8] Res je, da sta si v svoji osnovi sistema Rose in Pohlina zelo sorodna, toda češki je neprimerno bolj zapleten kakor zgoraj opisani slovenski.

Pač pa je neko še starejše češko delo, s katerim ima Pohlinovo očito najožjo zvezo. To je slovnica jezuita Jana Drachovskega *Grammatica Böemica in V libros divisa . . .*, izšla v Olomoucu 1660. Pisec je umrl 1644, napisana je bila še za življenja Komenskega in bila objavljena postumno. Vprav Drachovský je izdelal za češko poezijo kvantitativno teorijo,[9] kakor je bil sploh še ves v humanističnem pojmovanju jezikoslovja. Ne morem ugotavljati, če je Pohlin dejansko imel v rokah slovnico Drachovskega, iz vsebine vseh treh del je domneva upravičena, kot naj pokažejo glavna pravila Drachovskega: Kratki vokali so i, o, u, dolg je í, oboje

[6] Václav Burian, Po stopách čeští a české knihy v starším slovinském písemnictví, Slavia VIII, 1928, 449—472.

[7] V. Rosa, Čechořečnost, 398.

[8] Istotam, 432—486.

[9] Josef Král, O prosodii české I, Praha 1923, 50.

so lahko a, e, y. Na koncu besede so vsi vokali lahko kratki ali dolgi. Med dvoglasniki sta ě in oj lahko tudi kratka.[10]

Če je Pohlinu služil kot vir Rosa, leže temelji njegove poetike v drugi polovici sedemnajstega stoletja, če Drachovský, celo v prvi polovici, ko so humanistični jezikoslovni nazori in književni pogledi humanizma še odločilno vplivali na oblikovanje nacionalnega češkega jezika in češke književnosti. Komenský je prevajal po kvantitativnem načelu in v antične metre v češčino psalme, Katona in Vergila, Drachovský je kot slovničar izdelal teorijo kvantitativne prozodije, ki se je pri Čehih borila globoko v devetnajsto stoletje z naglasnim načelom za prevlado v češki poeziji in teoretični doktrini. Rosa je bil učenec Drachovskega. Ko je Pohlin prenesel naravnost od Drachovskega ali preko Rose v slovensko vedo o stihu princip humanistične dobe, je s tem opravil zastarelo delo. Drachovský in Rosa sta bila v drugi polovici osemnajstega stoletja preživela stvar v evropski estetski misli.

Po strokovni slovenistični literaturi je razširjena sodba, da je nastala Pohlinova metrika kot posnetek racionalističnih poetik. Temeljni racionalistični poetiki sta Boileauxova in Bateauxjeva z estetskimi osnovami francoskega klasicizma. V njem je eden izmed važnih elementov na novi način doživljena antika, zdaj ne več po formalni izgrajenosti njenih oblik, marveč po njenem tenkem sluhu za etična vprašanja človeka. Niti tak racionalizem, niti racionalizem nemške poetike Gottscheda s premikom klasicizma v meščansko sfero ali Švicarja Breitingerja, ki se je zavzel za pravice fantastike v književnosti, ni prodrl v predstavni svet Marka Pohlina. Pohlinova poetika torej nima zveze z racionalizmom.

Ljubljanski diskalceat je imel za slovnico poleg blizu sto let starega Rosinega dela še drug češki vzor, slovnico svojega sodobnika Jana Václava Pohla *Grammatica lingue bohemicae oder die bömische Sprachkunst.* Če bi se pisec, ki je bil učitelj za češčino na Dunaju, zanimal za književnost in osvežil poglede na poetiko, bi mogel povesti tudi Pohlina na nova pota. Njegova slovnica na splošno sicer ni zastopala modernih racionalističnih načel. V izdaji iz 1764, ki je izšla na Dunaju, ni dela ali dodatka s poetiko, zato vpliv Pohla na Pohlina na tem področju sploh ne more priti v poštev. Menda je izšla prva izdaja tega dela že 1756 na Dunaju, v Pragi in v Trstu, vendar mi ta izdaja ni dostopna. Po literaturi zaključujem, da tudi tam ni razprave o poetiki.

[10] J. Drachovsky, Grammatica, 169.

3

Latinska vzgoja, ki je slonela na Virgilu, Ovidu in drugih rimskih pesnikih, je povsod predhodila domači posvetni poeziji. Njena pedagoška teorija, ki je ustvarjala iz pesnikovanja učeno tehniko, jim je dajala nekaj skupnega, trdno hrbtenico. Zato ni čudno, če si Pohlin ni mogel zamisliti nove slovenske poezije brez te osnovne pomoči. Razlika je bila le v tem, da je prišla k Slovencem pozno. Igra pravil in omejevanj v jeziku je s tem postala osnova Pohlinove poetike. Ker je bilo vse obseženo že v sami zvočni strukturi besednega gradiva v jeziku (kvantiteti), so postala vprašanja preprosta. Samoglasniki v besedah so dolgi ali kratki, in to vpliva, za kakšno besedo se bo odločil pesnik v stihu. Odločati se je moral za tak izbor, ki je prinašal v mero stiha redno menjavanje dolgih in kratkih vokalov.

V *Spevorečnosti*, oziroma v drugi izdaji v razpravi *O kranjskem pesništvu*, piše avtor o posameznih elementih poetike, vendar vedno le o vlogi, ki jo v njih igra kvantitetno načelo, to je dolgi ali kratki zlogi. Tako v podpoglavju o stopicah sploh ne omenja sestavov kot so daktil, jamb, trohej in ostale mere, in ne o njihovih kompozicijah v heksametru, pentametru in ostalih tipih, zastopanih v antični poeziji ali dramatiki. Pohlinova poetika je ostala na ta način brez bistvenega didaktičnega dela. Slovnica je bila namenjena šolanemu človeku, ki ga je njen avtor želel nacionalno prebuditi in ogreti za rabo lastnega jezika v meščanski družbi in v književnosti. Če ni sploh mehanično prevzel češkega poznohumanističnega načina obravnavanja problemov poetike, je verjetno smatral, da so te stvari šolanemu človeku znane iz gimnazijskega pouka latinščine in grščine. Tako predstavljajo njegova podpoglavja le zelo kratke, sumarične razlage osnovnih pojmov v zvezi z jezikovno-tehnično stranjo poezije in razlikami, ki nastajajo med navadnim in pesniškim jezikom.

Poetika se mora naslanjati na konkretno pesniško gradivo. Tu so nastale Pohlinove zadrege. Primerov je bilo le malo. Kako naj navede slovenski jamb ali trohej v antičnem smislu določene menjave dveh zlogov, enega kratkega in enega dolgega, če take slovenske stopice v umetni pesmi niso bile napisane? Tu bi si lahko še nekako pomagal z izborom dvozložnih besed, ki bi po svojem vokalnem sestavu ustrezale zahtevi, toda kako naj demonstrira slovenski heksameter, pentameter ali

sapfično kitico, če rimski in grški pesniki niso bili prevedeni in domače pesmi s temi vzorci niso obstajale.

Poskusi pisanja ali prevajanja, ki se jih je lotil z Devom, so bili nebogljeni. Zdi se, da je plod njegovega lastnega kovanja stihov sedem heksametrov, s katerimi je mogel nastopiti v poetiki. Po dolgem odlašanju se je tudi Francè Kidrič odločil, da mu jih pripiše.[11] Napravil je šolski vzorec za heksameter:

Pišeta, pure, race, koštrune, kopune, teleta,

ki je vsebinsko smešen, oblikovno pa ne ponazarja predpisanih šest daktilov s cezuro za tretjim daktilom po shemi

$$-\cup\cup\ -\cup\cup\ -\cup\cup\ \|\ -\cup\cup\ -\cup\cup\ -\cup$$

Ostalih šest, za katere pravi Pohlin sam, da so napisani za šalo, predstavlja memorialne verze za slovnične spole, ki po svoji oblikovni strani prav tako ne morejo razkriti posebnosti antičnega heksametra.

Dev si je zastavil s poskusom, da bi prevajal Vergilove ekloge iz *Bukolik* in Ovidove epistole, še zahtevnejšo nalogo. Odpovedal se je upu, da bi uspel s heksametri, zato se je po nemškem zgledu odločil za stih, ki niti ni bil antičnega porekla. Uvedel je v slovensko umetno poezijo aleksandrinec, priljubljeni stih francoske klasicistične dramatike, ki sta ga Andreas Gryphius in Angelus Silesius vpeljala v nemško baročno poezijo kot zamenjavo za heksametre. Namesto pripovednih daktilov se je tu oblikoval jambski ritem. V prevodih ni bilo sence poetičnega duha, bili so res le začetniška šola verzifikacije po antičnem meroslovnem načelu.

Navidez nerešljiva naloga je privedla Pohlina na sled dejanski slovenski verzifikaciji. Vsa njegova poetika ostaja v okviru humanističnega vzora kvantitativnega principa (podpoglavja o stopicah, cezuri in pesniških svoboščinah), toda dve poglavji razširjata ta okvir nehote na naglasni princip. To sta podpoglavji o stihu in o rimi. Ptodor se je izvršil s tem, da je Pohlin moral priznati, da obstoje v slovenščini pesmi, grajene na tonalnem sistemu.

V podpoglavju *O stihu* piše: *Kranjski pesnik svobodno izbira vrsto stiha. Sam si izbere njegovo dolžino in jo obdrži do konca: Kot v vseh*

[11] F. Kidrič, Pohlin, Slovenski biografski leksikon II, 422.

drugih jezikih se lahko ravna po načinu, kakor latinski pesniki delajo stihe, znane po vsej deželi.[12] Pripomba, da so klasični pesniki »znani po vsej deželi«, nam sama govori, kako zelo je vplival gimnazijski šolski sistem na oblikovanje literarnega okusa pri inteligenci iz osemnajstega stoletja. Ob tvorbo, za katero mu je manjkalo primerov, je Pohlin postavil pesmi, »pete na drugačen način«, in sicer prve poskuse slovenskega umetnega pesništva iz konca sedemnajstega stoletja in pa primer ustnega izročila. Pohlin je smatral, da sta to dve povsem različni koncepciji, a si ni dal truda, da bi ju razložil ali vsaj naglasil, da so izvirne slovenske pesmi grajene na naglasnem načelu in v drugačnih metričnih kompozicijah kakor antične.

S stavkom: »Na drugačen način je pel gospod Jožef Zizental[13] na začetku kranjske Kronike«,[14] je Pohlin uvedel v slovensko poetiko Zizenčelijevo poslanico Valvasorju, ta osamljeni dokument prevajanja nemških stihov v slovenščino ali pisanja slovenskih stihov v okviru fevdalne literature s pokrajinskim patriotizmom. Pohlin je ponatisnil prvih šest stihov poslanice, vendar se ni spuščal v analizo njenega stiha. Navedel ni niti tega, da je pesem napisana na naglasnem, a ne na kvantitativnem načelu, kar je postavljalo problem slovenskega stiha v povsem novo luč. Ker pa je pesem v odlomku citiral, je podal s tem dokaz, da antični metrični sistem ni edini, ki je bil sprejet v slovensko verzifikacijo.

Do istega zaključka je vedel tudi primer, ki ga je Pohlin podal s pesniško tvorbo »vaške mladine« (Dorfjunkers) ali »prirodnih pesnikov« (natürliche Poeten). Pohlinova zbadljivka *Šentaj, plentaj, blisk nu strela* je zelo slab primer ljudske pesmi, toda njena navedba dobiva posebno veljavo v tedanji literarnozgodovinski relaciji.

Ljudske pesmi so imele pri Slovencih v osemnajstem stoletju staro sporno veljavo. Da bi jih izrinili, so jezuitje in drugi redovniki tiskali iz moralističnih in verskovzpodbudnih nagibov izdaje pobožnih pesmi (Steržinar 1729, Lavrenčič 1752, Redeskini 1775). Pri Slovencih tedaj ni

[12] Pohlin, Von der Thonredung, Kraynska Grammatika, 1768, 179—180.

[13] O avtorju nemške in slovenske hvalnice Valvasorju, objavljene na začetku Die Ehre des Herzogthums Krain, ne vemo drugega kot ime Sisentschelli ali Zizenčeli, s katerim se je podpisal. Pohlin navaja drugačno obliko tega imena — Siſſenthal, kar zveni kot ime po kakem gradu. Kidrič je sicer menil, da je napisal le Pohlin ime v pokvarjeni obliki, toda morda bi nas raziskovanje v tej smeri privedlo k razrešitvi vprašanja, kdo je bil zgodnji slovenski verzifikator, fevdalec ali morda meščan?

[14] Pohlin, Kraynska Grammatica, 1768, 180.

mogoče reči, da ni bilo pri inteligenci zanimanja za ustno književnost. Bilo je, toda odklonilno. Kmečki sloj je preko pesmi izražal svoja razpoloženja dalje in vprav njegovo ustvarjanje predstavlja pri Slovencih skozi dolga stoletja edino resnično umetniško književnost. Na njenem dejanskem obstoju nič ne izpreminja dejstvo, da ni bila zapisana. S tem se je izpremenila le njena usoda. Bila je labilnejša kot pisana umetna poezija, ker se je neprestano pozabljala, izgubljala in znova nastajala. Rokopis, v katerem je neznani koroški »bukovnik« v letih 1757—1761 v Lešah zapisal tudi posvetno ljudsko pesem,[15] še ne more veljati za primer zanimanja inteligence za ljudsko pesem. Pač pa izpričuje tako zanimanje Pohlinova poetika.

Osem let pred Pohlinovo slovnico je učitelj James Macpherson izdal svoje posnetke balad barda Ossiana (*Fragments of Ancient Poetry*, 1760) in škof Percy nato dve zbirki izvirnih starih ljudskih pesmi (*Five Peaces of Runic Poetry*, 1763; *Reliques of Ancient Poetry*, 1765). Macphersonovo delo je 1768 prevedel Dunajčan Michael Denis v nemške heksametre (*Die Gedichte Ossians*) in v uvodu izdaje upozoril na »stare pesmi« pri Slovanih, zlasti na Češkem, v Dalmaciji in na Hrvatskem. Ko je Pohlin pisal slovnico in poetiko, teh izdaj ni poznal, pač pa je Denisa »menda marljivo čital« po izdaji svoje slovnice.[16] Njegovo obravnavanje »pesmi kmečke mladine« oziroma »prirodnih pesnikov« in objava odlomka kot primera takih pesmi nas opozarja, da do zanimanja za ljudske pesmi v okviru razsvetljenstva na Slovenskem ni prišlo pod vplivom novega evropskega toka, ki so ga predstavljali Macpherson, Percy in Herder, marveč samostojno, v zvezi z domačo književno tradicijo. Izraz Volkslied, ljudska pesem, je vpeljal Herder šele deset let po Pohlinovi poetiki s svojo izdajo ljudskih pesmi *Volkslieder* (I, 1778; II, 1779).

Kakor se Denis ni mogel odločiti, da prevede Ossiana v originalnem stihu, nego ga je po okusu časa prelil v neprimerne heksametre, tako Pohlin ni postavil slovenske poetike na osnovo domače ljudske pesmi in tudi ne na osnovo Zizenčelijevega stiha. V drugi izdaji slovnice je Valvasorjevega sodobnika sploh izpustil, a ohranil opozorilo na način ljudske tvorbe in svojo terminologijo zanjo.

Nihanje med kvantitativnim in naglasnim načelom je očito tudi v poglavju o rimah. Rima ni igrala v antiki nobene vloge, saj stihov niso

[15] Kidrič, Zgodovina slovenskega slovstva, 149.

[16] Kidrič, Dobrovský in slovenski preporod njegove dobe, 1930, 23.

rimali. Zvočno skladnost s ponavljanjem določenih ritmov na koncu stavka in asonance so uvedli v rimsko prozo šele govorniki, retorji. V siromašnem gradivu, na katerega se je mogel nasloniti Pohlin v pogledu rime, je izbral življenjepis sv. Heme, ustanoviteljice krškega samostana na Koroškem (avtor te verzifikacije ni znan) in Devov prevod iz Ovida. Zadovoljil se je s citiranjem rimanih stihov, ne da bi poskušal navesti vsaj vrste rim in določiti zahteve, ki se stavljajo na pravilne ali dobre rime. Iz hagiografskega spisa je povzel naslednje: kreature — nature, zadržati — izbrati, in iz Ovida: tolkaj — kedaj, presti — nesti, da — trepeta, leži — drži. Poglavje je uvedel pač le zaradi zaokroženosti gradiva iz poetike. Kasneje je nepopolnost popravil s posebno brošuro *Adjumentum poësos carniolicae*, 1799.

4

Pohlin je slej ko prej stremel, da bi dobili Slovenci visoko pesništvo v duhu antike. To kažeta poleg uvodnih poglavij zlasti poglavji o cezuri in pesniških svoboščinah, napisani v duhu humanistične poetike.

Cezuro razlaga Pohlin: *Cezura je odmor v stihu, ko se čitanje kratko prekine in zajame dah, da bi se preostali del izgovoril povsem nemoteno.*[17] Kot primer zanjo je mogel navesti začetek prve ekloge iz Vergilovih *Bukolik*. Prevedena je bila v šeststopičnih jambih (aleksandrincu) s cezuro po tretjem jambu. Kakor niso bili metrično razčlenjeni prejšnji zgledi (heksametri, Zizenčelijev stih, ljudska pesem), tudi zdaj Pohlin ni prikazal silabične strukture Vergilovega stiha in slovenskega prevoda ter opozoril, na katerem mestu bi morala biti oziroma je zareza.

Naj navedem ta spev pastirja Melibeusa kot podobo slovenskega prevajanja na njegovih prvih, omahujočih korakih:

Pod hladnem gaberjam o Titir! ti ležiš.
Jen' tvoje pišve glas v' zelen gojzd spustiš.
Site planine pak mi mor'mo zapustiti,
Mi mor'mo se celu od doma odločiti.
Ti Titir! Ti tukej se v' sencah veseliš.
Od Amarile kjer cel boršte pejt' učiš.[18]

[17] Pohlin, Kraynska Grammatika, 1768, 181.
[18] Istotam.

Dr. Fran Bradač je prevedel Vergilove heksametre takole:

> Titirus, ti si lepo se zleknil pod bukev košato,
> drobni pastirski piščali izvabljaš pesem kmetiško,
> mi pa zapuščamo rodno zemljó in sladke poljane,
> z doma bežimo. A Titirus, ti Amarilido lepo
> v senci brezskrbno opevaš, da pesem odmeva po gozdu.[19]

Poglavje o pesniških svoboščinah predstavlja najobširnejši del Pohlinove poetike. Sestavljen je iz dveh delov, iz opisa figur, ki v pesmi odstopajo od navadnega govora, oziroma pravil, ki vladajo v jeziku, in iz poslovenjene antične mitologije.

Definicija prvega se pri Pohlinu glasi: *Pesniška svoboščina je dovoljenje, da napravimo včasih izjemo pri splošnih pravilih v jeziku, kajti zakoni rim in stopic pogosto silijo pesnika, da izpreminja dolg zlog v kratkega in kratkega v dolgega, v kranjski poeziji pa še posebej, da izpušča zloge.* Kot svoboščina so navedeni in ponazorjeni s primeri afareza, sinkopa, paragoga, apokopa, apostrof, kontrakcija, emesis in antistaza. Deset drugih retoričnih figur je navedenih brez primera: antiteza, enalaga, hiperbola, mioza, proteza, diereza, metateza, apokopa, senekdoha in anastrofa. Ves bogati program figur samo potrjuje, da je bila Pohlinov vzor humanistična estetika, ki je v veliki meri razvijala retoriko.

Podobno je z mitologijo. Homerjevi junaki so bili prepričani, da vodijo usodo človeka bogovi, in bogovi so se, po njihovih predstavah, vsak hip vmešavali v njihove postopke. Jonska filozofija je poskušala zlomiti mitično predstavo sveta, toda v književnosti se je obdržala in ni bilo pisca, ki bi se ji mogel uspešno upirati. Tako je kot biten element antike stopila mitologija v srednji vek in s svojimi božanstvi-simboli dajala veliko prilike krilom domišljije. Pohlin je želel vpeljati v slovensko stihoslovje popolno antično mitologijo; v poetiki ni navedel nič manj kakor štiriinštirideset božanstev in polbožanstev, ki naj bi bila na službo pesnikom. Resno skrb si je nadel z nalogo, da antična božanstva poveže s slovanskimi, ki jih je tedaj že ugotovila slovanska mitologija. Slovanskim bogovom je sam našel grške dvojnike. Res je ustvaril vzporedno k antični in slovanski slovensko ali slovenizirano mitološko ekipo. Iz zveze med humanistično, češko baročno in to slovensko poetiko je nastala

[19] Vergil, Bukolika in Georgika, Iz latinščine prevedel dr. Fran Bradač, Maribor 1964, 31.

na ta način zmes grškega, rimskega in slovanskega mitološkega aparata, ki naj bi služil bodoči slovenski razsvetljenski in vsej kasnejši poeziji kot trdna osnova pesniških simbolov in vir metaforičnega izražanja.

K mitologiziranju se je vračala v različnih oblikah vsa romantična poezija. Težko je danes reči, v čem je bila privlačnost mitoloških bitij, v splošnem ugledu antičnega sveta ali zaradi fantastike, ki se je skrivala za temi oblikami. Zaradi močnih odmevov v poeziji naslednjih dob pri raznih pesnikih in v zelo različnih zvezah navajam seznam Pohlinovih mitoloških likov:

Belin, tudi Sonce — Apolon, Beron, tudi Krajlomoč — Jupiter, Bogina ali Slavina — Juno, Bratek — Genius, Dražene, Družnice, Strašnice — furije, Družice — Charitas, Gospodične bogov — nimfe, Hromek, Zlomek — Vulkan, Hudina, tudi Ninga — Prosperina (boginja pekla), Jelovc — Akteon, Ladon, Tor, Tork — Mars, Lesni bogovi, Divji mož — Satir, Ljubček — Kupido, Merot — Pluto, Močirna, tudi Grumina — boginja zlih vetrov, Modrica — Minerva, Muran — Neptun, Nemarnica Vacuna, Nočlica — Diana, Oglasuvavka — Eho, odmev, Pahoda — boginja lepega vremena, Pan, tudi Travnepan — pastirski bog, Pust — Bakhus, Rožencveta — Flora, Sejvina — Ceres, Selon — Merkur, Siba, tudi Čistilka — Venus, Sidek, Skritek, Škratek — hišni duh, Sodice, tudi Živice — Parke, Sreča — Fortuna, Torka — Belona, Viharnik — Aeolus, Vila, Vilna — Hekata, Vremenek, tudi Zlomek — bog vremena.

V svoji celoti se ta številni mitološki zbor ni nikdar pojavljal v slovenski poeziji, tudi v klasicistični dobi ne. Trdoživejši pa se je pokazal v posameznih predstavnikih, čeprav se je moral boriti z božanstvi, ki so ohranila grško ali rimsko ime. Od vseh področij, kjer je zarezala humanistična doktrina v literarno ledino, se je ravno mitologija pokazala kot najbolj privlačna in odporna.

Posebno poglavje predstavlja Pohlinovo prizadevanje za slovensko literarno-teoretično terminologijo. Obe izdaji slovnice in obe redakciji poetike je pisal v nemškem jeziku, toda ves čas skrbel za slovensko izrazoslovje na ta način, da je za nemške izraze pisal ali si izmišljal slovenske in jih dodajal v oklepaju. Skupno je zabeležil za 18 nemških pojmov iz poetike 21 slovenskih strokovnih izrazov.

Ti so (iz obeh izdaj slovnice): die Thonsprechung — *spevorečnost* (danes stihoslovje, metrika); das Reimglied — *pesemske dejl, pęsmèske dejl, skok* (stopica); das Reimmaß — *pęsmèska mira* (stih, verz); der Abschnitt — *predahnenje* (cezura, zareza, odmor sredi stopice); das Lied —

pesem. Vse izraze za pesniška sredstva in figure je oblikoval na enak način, s končnico *-nost:* apokopa — *obseknost,* sinonim — *enakorečnost,* antiteza — *prutistavnost,* mioza — *zmanjšatnost (zmanjšateljnost),* proteza — *prestavlenost (perdadejlnost),* diareza — *rezdejlnost,* metateza — *prestavlenost,* apokopa — *odseknost,* sinekdoha — *skupjemnost (skupjemanost),* anastrofa — *prebražnost (preobraženost),* odvzemanje — *odšipnost, okkrušnost (odlošnost),* idiotizem — *lesnorečnost,* ironija — *posmehvačnost* (izrazi v oklepajih so iz prve izdaje, a so bili v drugi izdaji zamenjani z novimi).

Kot je razvidno, se Pohlinova terminologija ni ohranila. Poetika se je obrnila v drugo smer in izrazoslovja s področja pesniških figur, ki je delalo prvemu našemu teoretiku največ preglavic, sploh niso prevajali.

*

Pohlinova poetika v času svojega izida ni predstavljala sodobno orientiranega dela, ki bi se vključilo v razvoj evropske estetske misli na njegovi najrazvitejši točki v drugi polovici osemnajstega stoletja. Bil je pač redovnik z malimi možnostmi literarne razgledanosti in obenem še zagledan v zastarele češke in s tem slovanske vzore.

Izredno delo bi opravil v svoji dobi, če bi znal teoretično nasloniti novo slovensko umetno poezijo, ki si je je toliko želel, na dva velika književna pojava: na verzifikacijski sistem in ustvarjalni zgled domače ljudske pesmi in na najmlajši umetniški razvoj onih evropskih književnosti, ki so se osvobajale klasicizma in iskale novih poti za svojo meščansko književnost. Kakor sta si bila različna, sta imela vendarle nekaj skupnega — oba sta bila prirodnejša kakor klasicizem in s tem umetniško iskrenejša.

Pohlin takih možnosti ni videl. Njegov ideal je lebdel v preteklosti, niti ne v klasicizmu, marveč v humanistični estetiki. Želel je dati Slovencem visoki tip književnosti, čeprav sam ni prav vedel, kakšen bi bil in ga zato tudi ni podrobneje nakazal s svojo poetiko.

In vendar je ob vseh teh slabostih opravil važno delo. V okrnjeno slovensko umetniško življenje je vpeljal še eno novo področje, teoretično razpravljanje o poeziji, pesniški besedi, lepem in sredstvih pesniškega izražanja. S tem je izzval slovensko umetniško besedo, ki je v prihodnjih desetletjih prevzemala izredno vlogo v nacionalnem življenju. Že med prvo in drugo izdajo poetike se je organizirala družba, ki je pod Devo-

vim vodstvom pripravila gradivo za pesniški almanah *Pisanice*, prvo delo posvetne slovenske književnosti in s tem njen resnični začetek sploh.

Nejasnosti in kolebanja, v katere je zapadel krog Pisaničarjev, so bile v znatni meri posledica neprečiščenih vprašanj v Pohlinovi poetiki. Toda ravno v luči vseh težav dobi pravo veljavo vzpon, do katerega je prišlo v slovenski književnosti že takoj v prihodnji generaciji, pri romantikih.

Summary

The beginning of the theoretical discussion about verse and poetry among the Slovenes is represented by the little treatise *Von der Tonsprechung*. Marko Pohlin included it in the chapter on orthography in his grammer *Kraynska grammatika, das ist die crainerische Grammatik*, published in 1768. In the second edition of the grammar from 1783 he stressed the importance of prosody by re-writing the chapter and adding it at the end of the book under the separate title *Von der krainischen Dichtkunst*.

This essay came into existence at the beginning of the Slovene enlightement. It offers us an example of how the literary problems were being shattered when, or since, the nation had not a state of its own, or rather, had restrictions imposed on its literature. By means of his grammar Pohlin gave a strong impetus for the Slovene revival as well as for individual writing of potry, which so far had not existed.

According to Pohlin, it was the task of poetics to give instructions for the composition of poems and to make clear the rules that were to be observed in poetry. The poem was to have a metre, a choice vocabulary, and linguistic ornaments, these last being the poetic means. The central emphasis of his poetics lay on the adapting of the Slovene sound system to the measures of long and short syllables. He set up rules which of the Slovene vowels were short (i, è, ò, a, u), and which long (í, y, é, ee, ó, á, aa, and u at the end of syllable). By doing this he adopted for the Slovene verse the quantitative metric system. Václav Burian pointed out in 1928 that Pohlin took his example from the grammar *Čechořečnost seu Grammatica lingue Bohemicae*, published by Václav Rosa in Prague in 1672. A comparison of the two metrics shows that the Czech system of vowels and diphthongs was even more complicated than Pohlin's. But Pohlin's system is closely related to another, older Czech humanistic grammar *Grammatica Böemica*, by Jan Drachovský, from 1660. Owing to his humanistic upbringing and to the Czech influence Pohlin could not conceive the new Slovene poetry without fundamental relying on the Classical literatures. His poetics is not classicistic, but a strongly belated reflection of the humanistic works on prosody.

Difficulties would have appeared if Pohlin had set out to demonstrate the laws of his prosody on the material from the existing Slovene poetry. Damascen

Dev started to translate Vergil's eclogues from *Bucolica* and Ovid's epistles. He could not create a Slovene hexameter, so he decided, following the German example, to use for his translation the alexandrine. Pohlin himself wrote a few examples of the hexameter, but these amount only to clumsy experiments in versification. Since he did not have enough for feet, rhymes, verse, caesura, and poetic licences, he had to draw for illustration on forms existing in Slovene poetry but not made according to Classical models.

There were two such sources. An exceptionally rare example of secular versification from the end of the 17th century and the huge treasury of folk poetry. In poetry of both kinds the principle of stress, and not the principle of quantity, was followed. Ten years before Herder's term "Volkslieder" Pohlin calls folk poems the products of the village youth (die Dorfjunkers) and the natural poets (natürliche Poeten). In this way we first come across the Slovene denomination of folk poem in 1768, independently and unrelatedly to the cult of folk song, which was at that very time taking its start in Europe. Pohlin could not have known Macpherson (1760), the two editions of Percy (1763, 1765), or Denis's translation *Die Gedichte Ossians*, which, for that matter, was written in hexameter.

In spite of the warnig that Slovene folks songs had from time immemorial been built on the principle of stress Pohlin could not decide to build for the future Slovene poetry a system of prosody and poetics corresponding to the established tradition in the structure of verse. All the poetic means he discussed led him to Classics or to Classical ideals. As poetic licences were regarded all instances of disregarding everyday speech, and these instances were caused by exigencies of the alternation of long and short syllables, or rather, by the changing of short syllables into long ones and vice versa: aphesis, syncope, paragoge, apocope, apostrophe, contraction, emesis, antistasis; and the rhethorical figures: antithesis, enalage, hyperbole, meiosis, prothesis, dieresis, metathesis, apocope, synecdoche, and anastrophe. Pohlin envisaged the poetic ideal of the future Slovene poetry in the realization of all artistic turns invented by humanistic poetics. It was much the same with mythology. The Classic mythologic machinery should serve to the Slovene poetry of the enlightement and of the times to come as a firm basis of poetic symbols and as a source of metaphoric expression. Yet Pohlin was not taking over the antique gods but found for the names of the old Greek gods and semi-gods Slavonic and Slovene counterparts. Thus he rendered into Slovene the whole Olympus and gave names to no less than forty-four mythological beings that were now to make their appearance in the Slovene poetry.

The writer of the first Slovene poetics paid particular attention to literary terminology. Most of the technical terms he translated, via German, into Slovene. What difficultied must have been coming up in the notional sphere at the time when the literary language was not yet worked out can be deduced from the fact that in the second edition of the grammar the terms from the first edition were already replaced by new ones. Later generations did not accept Pohlin's terminology.

Jakob Rigler

PRIPOMBE K PREGLEDU OSNOVNIH RAZVOJNIH ETAP V SLOVENSKEM VOKALIZMU

I

Zaradi omejenega prostora, deloma pa tudi zaradi potrebnih kompozicijskih razmerij v razpravi Pregled osnovnih razvojnih etap v slovenskem vokalizmu (dalje Pregled)[1] ni bilo mogoče obravnavati vseh problemov v zvezi s slovenskim vokalizmom, kot tudi ni bilo mogoče dokazovati nekaterih tam izrečenih trditev, niti obravnavati nekaterih dosedanjih mnenj, ki nasprotujejo izvajanjem v omenjeni razpravi. Zaradi ekonomičnosti tudi nisem navajal novih vokalnih sistemov po vsaki spremembi, ampak sem navedel nove sisteme šele po nekaj spremembah, vendar tako, da preglednost ne trpi preveč.

Tu bi v obliki pripomb k omenjeni razpravi poskusil dodati nekaj stvari, ki bi osvetlile še nekatere probleme, ali pa vsaj ilustrirale tam navedene pojave in rezultate.

Za izhodišče opisu slovenskega vokalizma sem nastavil kot končni praslovanski sistem:

i	*y*	*u*		
ъ	*ъ*			
e		*o*	+	*ǫ*
ä	*a*			*ę*

oralni :	nazalni
prednji : zadnji /	prednji : zadnji
nelabialni : labialni /	nelabialni : labialni

Ta stopnja praslovenskega vokalizma je nastopila že na naših tleh. Znana je bila najbrž okrog 9. stoletja. Ni izključena možnost, da je bil

[1] Glej SR XIV, 1963, 25—78.

v tem sistemu še en ozek *e*-jevski glas *(ę)*, namreč tako imenovani $\check{e}_2$, ki bi potem dal skupaj z *ä* enoten refleks bodisi *ä* ali *ę*.[2] *ä* bi imel vsaj v neki fazi (v pozni praslovanščini) lahko tudi rahlo diftongični izgovor (o *y* glej spodaj). Ni niti neverjetno mnenje Samilova,[3] da bi obstajala dva stila izgovora *ě:* diftonški in monoftonški, ki bi ustrezal lento in allegro stilu.

Tudi narava *y*-ja je problematična. Mnogi zagovarjajo (vsaj v pozni fazi) njegovo diftongično vrednost.[4] Možna bi bila tu paralelna rešitev, kot jo predlaga Samilov za *ě*. Nobene vrednosti za dokaz diftongičnosti *y*-ja pa nimajo oblike kot ukr. *бути* < *byti*, lužiško *by* > *bu*, slš. *bol* < *był*, polj. dial. *buł* < *był*, ki jih ni treba vezati na diftongično vrednost psla. *y* = *ui* (kot npr. Lekov),[5] ker je to laže razlagati z zakasnitvijo opustitve labializacije bodisi še v času, ko je bil *y* zadnji vokal, lahko pa je do tega prišlo tudi kasneje. Prim. zakasnitev labializacije pri pogostnem sle. dial. *bujti* iz *ubiti*, *kwazati* iz *ukazati*[6] in *u̯bo̯t* za *ubiti*, *u̯mo̯t* poleg *u̯o̯mi̯t* za *-miti* v južni notranjščini.[7] Zlasti je do tega lahko prišlo v jezikih, kjer je bil *y* še vedno pozicijska varianta *i*-ja (artikulirana tudi nekoliko bolj zadaj) in posebno še v poziciji med *b* + *l*.

V navedenem sistemu so še obstajala prvotna kvantitetna razmerja (*i*, *y*, *u*, *ä*, *a*, *ę* in *ǫ* dolgi, drugi kratki). Na krajšanja določenih dolžin (npr. starega akuta ipd.) pred tem časom po vsej verjetnosti ni mogoče misliti, čeprav je precej lingvistov naklonjenih mnenju o zgodnjem praslovanskem krajšanju nekaterih dolžin, npr. zlasti izglasne rastoče dolžine. Krajšanje izglasnih rastočih dolžin povezujejo nekateri celo z enakim litavskim krajšanjem;[8] to pa je nemogoče, ker bi sicer morali imeti *-o* namesto *-a*. Ni izključeno, da niso bile vse dolžine fonetično

[2] Dvojno kvaliteto *ě* (glede na izvor) je menda prvi suponiral Jagić, AfslPh VI, 1882, str. 74. Prim. tudi Nahtigal, Slov. jez.[2] 166; Bernštein, Očerk sravnit. gramm. 214—215. V zadnjem času to teorijo dalje razvija Žuravlev, Vsesojuznaja konf. na slav. fil., Leningrad 1962, 75 sl.; VJa 1963, 2, str. 8 sl.

[3] M. Samilov, The Phoneme Jat' in Slavic, The Hague 1964, str. 130.

[4] Prim. (s tam navedeno literaturo): Ramovš, JF VII, 1928—1929, 264; Skok, ČJKZ VI, 1927, 1 sl.; Mareš, Slavia XXV, 1956, 486 sl. (za jsla); Lekov, Nasoki . . ., Sofija 1960, 16.

[5] L. c.

[6] Prim. Ramovš, HG II, 156.

[7] Prim. Rigler, JNG 80.

[8] Prim. Nahtigal, Slov. jez.[2] 31.

enake, kot tudi danes niso,[9] vendar so gotovo imele isto fonološko vrednost in se kot take tudi razvijale; lahko pa bi bil v tem zarodek kasnejših podobnih razvojev v različnih jezikih. Da kvantitetne spremembe niso praslovanske, ampak izvedene že v posameznih jezikih (mislim po razselitvi), kar sem suponiral tudi v Pregledu, postaja vse bolj jasno. K takemu mnenju se je nagibal v zadnjih delih že Van Wijk, dolgo ohranjena prvotna kvantitetna razmerja suponira v svojem sistemu Mareš in tudi Jakobson zastopa to mnenje.[10] To, da ne moremo računati s kakimi zgodnjimi krajšavami, nam dokazujejo tudi substitucije. Če bi bil že okrog 7. stoletja skrajšan stari akut, bi bilo nerazumljivo substituiranje tujega kratkega *a* s slovanskim (oziroma južnoslovanskim) *o*, saj bi ga v tem primeru lahko substituirali s skrajšanim staroakutiranim *a*, ne pa s kratkim praslovanskim *a*, ki je v zadnji fazi praslovanščine dal *o*. Razlaganje tega dejstva s kakšno morebitno svetlo naravo praslovanskega *a*-ja in temno naravo tujega ne prihaja v poštev, saj nam strukturalni pogled na praslovanski vokalizem kaže, da praslovanski *a* ni mogel biti sprednji. Prav tako ob času kontrakcije *oje* (oziroma *ăje*) > *ě* po vsej verjetnosti še ni bil podaljšan kratki cirkumfleks.[11] Tu bi omenil še to, da nimamo refleksa za *ě*, če je bil eden od kontrahiranih vokalov prvotni nazal. *oję* ali *aję* se kontrahira v *ę*, npr.: *toję* > *tę*, *ńeję* > *ńę*. Takšno kontrakcijo je nastavljal že Valjavec,[12] drugačnega mnenja pa je Ramovš, ki v zgodnejših delih misli, da je pri *jeję eje* dalo etimološki *e*, medtem ko pozneje pravi, da možnost kontrakcije *toję* > *te* ni izkazana, ker bi moral biti refleks *ě*.[13] Tudi Torbiörnsson[14] vsaj za slovenščino nima prav, ko nastavi *toję* > *toje* > *té*. Kontrakcija je nastopila pred denazalizacijo in refleks je nazal. O tem ne more biti dvoma. Ne dokazujejo nam tega samo brižinski spomeniki, kjer dobimo že tudi kontrahirane oblike, pa še nazale, ampak zlasti taki primeri kot koroško *zec* z refleksom za *ę* (oziroma v tistem delu Podjune, ki ima še ohranjene nazale, z nazalom) iz *zajęc*. Pa ne samo severozahodni del slovenščine, ki je dalj časa obdržal nazale, tudi severno štajersko področje, ki še razlikuje nazal od *ě*

[9] Prim. razne meritve, npr. Apell, WSJ I, 1950, 56.

[10] Van Wijk, Slavia XIX, 312; Mareš, Slavia XXV, 443 sl.; Jakobson, Opyt fonologičeskogo podhoda k istoričeskim voprosam slavjanskoj akcentologii, The Hague 1963, 4 sl.

[11] Glej Rigler, RSl XXIV, 1965, 85.

[12] Rad JAZU 132, str. 209.

[13] Glej HG 1920 (litografirana izdaja), str. 194; Morfologija 88, 91.

[14] ZfslPh I, 1924, 74.

in etimološkega *e* (v dolgih zlogih), prav tako kaže na *ę* v takih primerih.[15]

Dvojni refleks *ě* v slovenščini je bil poudarjen že v Pregledu. Jugovzhodni del je refleks za *ě* zožil, kot večina slovanskih jezikov, severozahodni pa predstavlja s (sprva) širokim *ě* nekak arhaizem kot poljsko in bolgarsko področje. Zoženje *ě* (naj bo že vseh primerov ali samo $ě_1$, ki bi nato sovpadel z ozkim *ę* za $ě_2$, medtem ko bi na arhaičnem severozahodnem področju v tem primeru redkejši $ě_2$ sovpadel z $ě_1$ — glej zgoraj) mora biti sicer razmeroma zelo staro, vendar je samo datiranje tega pojava tvegano. Ker vse kaže, da je povezanost med oženjem *ě* in denazalizacijo, sta najbrž oba pojava tudi časovno blizu. O drugih problemih glede datiranja pa glej moj članek Rozwój ě w języku słoweńskim.[16]

Zaradi novega pojmovanja razvoja *ě* je treba korigirati tudi druge trditve, ki so v zvezi s prejšnjimi razlagami. Omenil sem že, da je kontakcija *ăje* > *ě* utemeljena s kvantitetnimi razmerji, zato nam glede kvalitete *ě*, kljub temu, da je Ramovšu[17] služila kot eden močnih dokazov pri njeni rekonstrukciji, ničesar ne dokazuje. Novemu načinu pojmovanja razvoja *ě* tudi ne nasprotuje razvoj pred *r*. V dialektih z *ei* iz dolgega *ě*, *ě* pred *r* namreč ne dá regularnega refleksa. Razlaga, češ da se je *ě* pred *r* zožil, seveda ne prihaja več v poštev, ker se je zožil vsak *ě*, ampak je *r* samo preprečil diftongizacijo.[18]

V zvezi z ozko kvaliteto *ě* je zgodnja denazalizacija. Denazalizirani *ę* je bil širok *ä*-jevski glas, za določitev kvalitete nazalov v zgodnji dobi pa nimamo povsem oprijemljivih dejstev. Slovenske substitucije nam o kvaliteti ničesar ne povedo, ker imamo *ǫ* za tuji *an (Korotan, Kokra)* kot tudi za tuji *un (joger, voščiti, Kungota, Žmotiče)*. Take substitucije nas ne smejo čuditi, saj so popolnoma utemeljene s tedanjim fonološkim sistemom slovenščine (oziroma praslovanščine), ki ni dopuščal zaprtih zlogov in vseboval samo po en prednji in zadnji nazalni vokal. Dosti zanesljivejše niso niti nemške substitucije slovenskih krajevnih imen, ker tudi kažejo včasih na širino, včasih na ožino (zlasti pri *ǫ*). Substituirali so namreč tudi z *u*, in sicer tudi v govoru, ne samo

[15] Npr. v zaimkih *ję* (Poljčane, Žiče). Južnopohorsko *zec* pa je drugačnega izvora kot koroško, njihov *e* (široki) je iz *aj* (prim. Pregled 60).

[16] RSl XXIV, 79—92, zlasti 82—83.

[17] ČJKZ VI, 1927, 11; RSAZU II, 1944, 117, 121.

[18] Glej Rigler, RSl XXIV, 84.

v pisavi.[19] Morda to predstavlja le približne substitucije za zadnji zaokroženi nazalni vokal, pri katerem je bila pač nazalnost že razporejena čez ves vokal, ne pa skoncentrirana na koncu. Seveda pa za zdaj tudi še ne vemo, koliko se v tem odražajo morda kake praslovanske dialektične posebnosti različnih naselitvenih tokov. Kot je omenjeno v Pregledu (str. 29) za datiranje denazalizacije v slovenščini nimamo prepričljivih dokazov, saj v glavnem nobeno dejstvo, na katera so se za datiranje opirali, nima posebne vrednosti. Tujke kot *škumpa, škindra*,[20] ki bi morale biti zaradi *šk-* izposojene pred 12. stoletjem, nam ničesar ne povedo, kajti po onemitvi redukcijskih vokalov v šibki poziciji se vokal + nazalni konzonant ni več substituiral z nazalnim vokalom, čeprav še ni prišlo do denazalizacije. Pomanjkljivo označevanje nazalnosti v historičnih zapisih, ki pa vendar še v 12. stoletju ni izjemno[21] nam glede denazalizacije ničesar ne dokazuje, saj celo v stari poljščini nazalnost dostikrat ni označena.[22] Zato nas tudi pisava v brižinskih spomenikih ne sme motiti. Res da imamo v njih samo petkrat označen nazal in še tistih pet primerov bi se dalo za silo razložiti drugače — predvsem kot izobrazitev *n* pred zaporniki (ohranitev rinezma).[23] Toda sklepanje po tem na izgubo nazalnosti (kot Vondrák, Nahtigal, v začetku Ramovš, Kolarič)[24] je pozneje zavrnil Ramovš,[25] pri čemer se je opiral zlasti na obliko *vuerun*. V zadnjem času je poskusil izpodbiti dokazljivost te oblike Kolarič[26] in jo razložiti kot pisno pomoto pod vplivom bavarščine, kar pa ni prepričljivo. Seveda so ohranjene nazale v brižinskih spomenikih suponirali tudi že pred Ramovšem.[27] Dodal bi to, da nam kaže na nazalni izgovor že samo menjavanje med *o* in *u* za *o*, česar pri etimološkem *o* ni, oziroma je samo tolikšno, da je v pravem razmerju z ostalimi napakami in ga zato imamo z vso upravičenostjo za pisne pomote. Torej bi v pri-

[19] Glej Kelemina, ČZN XXI, 58.

[20] Prim. Schwarz, ZfslPh V, 125.

[21] Glej gradivo pri Pirchegger, SOM 87; Kolarič, ČJKZ VI, 1927, 38—39.

[22] Prim. Baudouin de Courtenay, O drevne-poľskom jazyke, Leipcig 1870, 79 sl.; Cyran, RKJ III, Łódź 1955, 87 sl.

[23] Glej Nahtigal, ČZN XII, 1915, 77 sl.; za *vuerun* pa Kolarič, SR XI, 1958, 72.

[24] Vondrák, Fris. pam. 35; Nahtigal, ČZN XII, 77 sl.; Ramovš, HG 1920, I, 11—12, 24; Kolarič, ČJKZ VI, 40; SR XI, 72.

[25] Delno JF VII, 1928—1929, 296; Brižinski spomeniki 12; odločneje pa v KZSJ 33.

[26] SR XI, 72.

[27] Prim. Oblak, LMS 1889, 136—137; Škrabec, Cv XXVIII, 1911, 1 c.

meru denazalizacije moral biti refleks za ǫ ožji od etimološkega *o*, to pa v slovenščini ni možno.[28] S takim ožjim glasom skuša namreč razložiti grafiko po njegovem nenazalnega refleksa za ǫ v brižinskih spomenikih Kolarič, toda njegovo sklicevanje na gorenjščino ne pride v poštev, ker je gorenjska ožina novejša, kajti tudi gorenjščina kaže z *-o* < *-ǫ* : *ø* < *-u* < *-o* na širšo kvaliteto denazaliziranega ǫ kot etimološkega *o*. Od zgodnеje denazaliziranih področij bi bilo kvečjemu za prleščino[29] mogoče domnevati, da je denazalizirala ǫ v ožji refleks od etimološkega *o*, to se pravi, da bi imela v začetku kajkavski razvoj vokalizma, medtem ko za druge panonske slovenske dialekte to ni verjetno, kajti v tem primeru bi prišla *ẽ* in ǫ v par tudi v kratkih zlogih, a sosednji goričanski dialekt bi, vsaj po podatkih pri Ramovšu,[30] kazal prav nasprotno. Menjavanje med *o* in *u* v brižinskih spomenikih nam torej lahko kaže samo na nazalni izgovor, ali pa je treba to menjavanje z Vondrákom ali Isačenkom razlagati za neslovensko,[31] kar pa je povsem nepotrebno in neverjetno, saj imamo isti problem substitucije nazala z *o* in *u* tudi v krajevnih imenih.

Zgodnejšo denazalizacijo sem nastavil na tistem ozemlju, kjer se je *ẽ* zožil. Na prvi pogled bi temu nasprotovali ohranjeni rinezmi — po katerih se navadno sklepa na dlje ohranjeno nazalnost — v štajerskih dialektih. Vendar ni verjetno, da bi se pri denazalizaciji štajerski dialekti bistveno ločili od drugih jugovzhodnih dialektov. Rinezmi kot *mesenc, ronka* ipd.[32] tega ne dokazujejo. To področje nagiba k sekundarni nazalizaciji, zato so se take oblike toliko lažje razvile. Opozoril bi, da dobimo rinezem pri besedi mesec tudi pri Trubarju: *te mesnizhne, inu te kir ie boshy shlag vdarel* Mat 8 a. Da ne gre zgolj za tiskovno napako dokazuje oblika *mefnizhne* v novi izdaji v NT I_2, 9; v CNT I, 15, pa je popravljeno v *meffezhne*. Seveda ni gotovo, ali je to Trubarjeva domača oblika ali jo je sprejel iz govora v Laškem (vendar je v začetni fazi tudi ta govor spadal k dolenjščini).

[28] V kraščini je sicer ǫ ob denazalizaciji imel najbrž ožjo kvaliteto kot etimološki *o* (z izjemo cirkumflektiranega), toda tam je prišlo do denazalizacije kasno — prim. Rigler, SR XIV, 67.

[29] Na vzhodnoštajerska narečja se tudi nekoliko ozira Kolarič, ČJKZ VI, 36.

[30] HG VII, 174.

[31] Vondrák, Fris. pam. 33; Isačenko, Jazyk a pôvod Frizinských pamiatok 68.

[32] Glej Nahtigal, ČZN XII, 86 sl.; Tesnière, Bull. de la Soc. de lingu. 24, 155—158; Ramovš, HG II, § 62.

V Pregledu (31—32) je rečeno, da kaže, da je neka povezanost med razvojem *u* v *ü* (ali bolje *ü*) in diftongizacijo *ę̄* v *ei* ter *ǭ* v *ou*. Ni sicer gotovo niti to, če sta se nekdaj oba pojava v slovenščini krila. Za številna področja, kjer danes *ü*-ja nimajo več, se ga dá dokazati za starejša obdobja (pogostokrat po razvoju *l*-a pred *u* kot v nekaterih dolenjskih govorih ali v medijskem dialektu, včasih tudi po razvoju v posameznih besedah ipd.)[33] Za gorenjščino pa starejša stopnja z *ü* (oziroma *ù*) ni dokazljiva (vsaj zdaj še ne). Omenil pa bi vendarle to, da se je ruskemu lingvistu Bogorodickemu[34] zdel gorenjski *u* v primeri z ruskim zelo sprednji, skoraj *ü*.

Glede diftongizacije dolgih vokalov v smeri *ie* ali v smeri *ei* je treba pripomniti, da en ali drug način diftongizacije ni odvisen od tega, ali se diftongira ozek ali širok vokal, kot je domneval Ramovš.[35] V resnici se lahko diftongira katerakoli kvaliteta v obe smeri. Za možnost diftongizacije ozkega vokala v smeri *ei* prim. poleg v članku Rozwój ě w języku słoweńskim[36] naštetih pojavov še lokalno diftongizacijo v tej smeri v Gradištu,[37] ki je na ozemlju,[38] kjer ne bi mogli pričakovati za *ě* širši izgovor kot za etimološki *e* ali *ę*; prim. pa tudi diftongizacijo v smeri *ei* v črnogorskem mrkoviškem govoru[39] in *ou* lokalno v beloruščini.[40]

Vzroki, zakaj se enkrat diftongira dolgi *e*, *o* v smeri *ei*, *ou* in drugič v smeri *ie*, *uo*, niso jasni. Vendar bi pripomnil, da v slovenščini diftongirajo v smeri *ei*, *ou* tista področja, ki so imela v sistemu kratkih vokalov (ne samo pozicijsko) ozke *e*-jevske oziroma *o*-jevske glasove. Pa tudi ta področja ne diftongirajo v tej smeri tistih vokalov, ki so jih podaljšali, a so bili ozki že pred podaljšanjem. Le zgodaj podaljšani staroakutirani *ě* (na južnoštajerskem in centralnem področju) se ne ravna po tem, ker je bil ob podaljšanju zelo blizu stalno dolgemu *ě* in je z njim sovpadel (podaljšal se je verjetno pred diftongizacijo stalno dolgega). Najdalj so šla z diftongizacijo v smeri *ei*, *ou* štajerska in nekatera prekmurska narečja, ki so tudi imela največ kratkih ozkih *e*-jevskih in *o*-jevskih glasov (prim.

[33] Glej Rigler, SR XI, 1958, 207—211; JNG, § 22, 58.

[34] Uč. zap. kazanskago univ. LXXII, 1, 1905, dial. zam. 13—14.

[35] ČJKZ VI, 11—12; JF VII, 296; KZSJ 185; RSAZU II, 1944, 120; SR IV, 1951, 5.

[36] RSl XXIV, 81.

[37] Varnica, ZNŽO V, 1900, 130—131.

[38] Prim. opis tega področja pri Ivšić, Rad JAZU 196, str. 162—174.

[39] L. Vujović, JF XXIII, 1958, 235 sl.

[40] E. F. Karskij, Belorusy, Jazyk belorusskogo naroda 1, 131—132.

historične vokalne sisteme v Pregledu 44—45). Severozahod, ki ni imel kratkih ozkih *e*-jev in *o*-jev, nima diftongizacij v smeri *ei, ou*. Jugovzhod, z ozkim *e* za kratki *ě*, je sprva ozke dolge *e* in *o* diftongiral v *ei* in *ou*. Centralni dialekti niso nadalje zožili več nobenega kratkega *e*-jevskega ali *o*-jevskega glasu (razen kasneje samo pozicijsko), ampak so celo kratki *ę* iz *ě* eliminirali s tem, da so ga razvili v *i* (oziroma pozicijsko v *e*). Ti dialekti tudi niso pozneje dolgih vokalov več diftongirali v smeri *ei, ou*. Štajerski in panonski dialekti pa so kratki *ę* obdržali, oziroma so štajerski dialekti še kratka etimološka *e* in *o* zožili (glej Pregled 37, 44—45), panonski pa *o* (Pregled 37, 45, 57). S tem so kratke *e*-jevske in *o*-jevske glasove v svojih sistemih še pomnožili. Tukaj so tudi pozneje še vedno diftongirali dolge vokale v smeri *ei, ou*. V tej smeri so ti dialekti diftongirali (če je do diftongizacije prišlo) tudi podaljšane reflekse staroakutiranih nazalov, toda nazali se niso podaljšali kot ozki (Pregled 45). Prav tako se niso podaljšali kot ozki tudi južnoštajerski novoakutirani *e* in *o* (Pregled 35). Vokali, ki so se podaljšali kot ozki, so se diftongirali v smeri *ie, uo* (oziroma se ponekod najbrž direktno ožili). V to skupino gredo zlasti severnoštajerski novoakutirani *e* in *o* ter kasno podaljšani staroakutirani *ě* (ki je na tem področju sovpadel z novoakutiranim *e*) pa tudi sekundarno akcentuirani *e* in *o* na tistih področjih, kjer so jih podaljšali kot ozka, deloma tudi podaljšana kratka *i* in *u* (Pregled 59), če sta se prej nekoliko razširila. Tudi prekmurščina ima kratke *e*-jevske in *o*-jevske vokale in tudi tam so se dolgi vokali diftongirali v smeri *ei, ou*, medtem ko dobimo pri lokalno (zelo pozno) podaljšanih ozkih *e*-jih in *o*-jih diftongizacijo v smeri *ie, uo*.[41]

Navedeno razmerje sicer za samo razlago različnih diftongizacij ne zadošča. Oboje je verjetno — mogoče tudi skupaj z razvojem *u*-ja — že posledica nekega načina izgovora. Vendar nam vse to že daje slutiti, da diftongizacije slovenskih vokalov, ki predstavljajo na prvi pogled popoln konglomerat vseh mogočih razvojev, niso slučajne, ampak z nečim utemeljene.

Diftongi *ei̯, ou̯* so bili v starejši dobi (deloma so še zdaj) obravnavani kot enofonemski, kar nam dokazuje razvoj etimološkega *ŭ̯ > ŭ* v vzhodnih dialektih, kajti če bi predstavljal *ou̯* dvofonemsko skupino, bi se obenem z *ŭ̯ > ŭ* razvil tudi diftong *ou̯* v *ou*; ravno tako pa nam

[41] Za diftongizacijo dolgih vokalov v prekmurščini je zelo ilustrativen v Pregledu (61) navedeni vokalni sistem iz Górice, za diftongizacijo podaljšanih ozkih pa prim. Vratuša, SJ II, 1939, 223.

tudi razvoj *l*-a v vzhodnih dialektih prav tako kaže na monofonemsko obravnavanje diftonga *o̯u̯*.[42] Ti diftongi pa so morali imeti tudi svoje pozicijske kombinatorne variante. V določenih pozicijah je namreč izgovor diftongov *o̯u̯* in *e̯i̯* otežkočen. Če je *e̯i̯* + istozložni *u̯* še mogoče izgovarjati in se tak izgovor zlasti v takih primerih, kjer ga podpirajo sorodne oblike, pogosto še drži,[43] izgovor *o̯u̯i̯* (istozložno) skoraj ni bil mogoč pa tudi *o̯u̯u̯* ni dosti lažje izgovorljivo. Zaradi tega so se ti glasovi v poziciji pred istozložnimi *u̯* in *i̯* lahko razvijali na poseben način.[44] Ko je prišlo do diftongizacij, je v takih pozicijah monoftong lahko ostal kot pozicijska varianta k diftongu in se potem lahko po narečjih različno razvijal in vključeval (odvisno pač od fonološkega sistema) v druge foneme. Tu seveda ni mesto, da bi podrobno obravnaval te pozicijske razvoje po raznih govorih. Pojasniti je treba le princip, po katerem so se odvijali, kajti po prejšnjih razlagah bi, če jih ne ovržem ali pokažem druge možnosti za razlago, večkrat nasprotovali nekaterim osnovnim razvojem, ki so suponirani v Pregledu, med drugim npr. prehodu cirkumflektiranega in zgodaj podaljšanega novoakutiranega *o* v dolenjski narečni skupini v *u* preko diftonga *o̯u̯*. Pozicijski *ō̯* se je lahko zožil (v *u*, če so ga v sistemu sploh imeli) ali razširil, lahko pa se je razvijal tudi paralelno kot prvi del diftonga *ou*, to se pravi, če se je *ou* asimiliral v *u*, je tudi pozicijski *ō̯* dal *u*, če je *o̯u̯* > *a̯u̯* pa *a*. Tako imajo npr. v Zibiki,[45] kjer je *a̯u̯* za zgodaj podaljšani *o*, za *moj* obliko *mâi̯* (poleg *muoi̯*, ki je analogična po oblikah s sekundarno naglašenim *o*). Dolenjski *múi̯* je lahko posledica prvega ali drugega vzroka. Lahko se je *i̯* oziroma *u̯* tudi silabiziral: *mâu̯i̯i* (Zadrže pri Šmarju).[46] Če se je pozicijska varianta razvijala paralelno z diftongom, je zaradi potencialno nerealiziranega drugega dela, lahko kadarkoli izgubila zvezo z diftongom in se še vedno kot dolžina vključila v drug fonem. Tako dobimo npr.: *vâi̯u̯nca* (Ribnica) z refleksom za *ě*, *vîẹunca* (Ig) z refleksom kot za etim. *e* ali nazal, *vi̯âu̯nca* (Sajevec pri Ribnici), *veâunca* (Raščica) z refleksom kot za sek. akc. *e*. Naslednja možnost je, da se diftong skrajša in se razvija kot kračina: *čre̯i̯uli*/*črē̯u̯li* > *črè̯u̯li* > *čro̯u̯li*, prim. *čō̯u̯li̯* »škornji« (Raščica). Sem moramo šteti tudi prek-

[42] Glej Rigler, SR XIII, 1961/62, 241—252.

[43] Nekaj primerov glej pri Rigler, JNG 56.

[44] Za severozahodno področje je znano, da dolgega *ě* pred istozložnim *i̯* ne diftongira v *ie* (glej Škrabec, Cv. XX, 1903, 7 d).

[45] Po gradivu, ki ga je zapisala M. Založnik.

[46] Po zapisu dr. T. Logarja za SLA.

mursko obliko *mòi̯, tvòi̯* (Cankova),[47] ki ne predstavlja morda nepodaljšanega arhaizma, ampak gre pri njej za sekundarno krajšanje, saj je podaljšanje v teh zaimkih zelo staro, povezano tudi s srbohrvaščino. V srbohrvaščini gre namreč v primeru *moj* za zgodnejše daljšanje kakor pri drugih novoakutiranih (oziroma skrajšanih staroakutiranih) primerih, kot nam dokazujejo npr. posavske oblike *mõj : krâj*, ki predstavljajo samo zgodnejše proti kasnejšemu daljšanju in ne kot meni Belić,[48] da bi zaradi uporabe v nenaglašeni poziciji dobile sekundarno drugačno intonacijo. Oblika *moj* se je namreč daljšala še v času, ko so bili kratki novoakutirani (in skrajšani staroakutirani) vokali še povsod rastoči, medtem ko so bila druga daljšanja pred sonorniki kasnejša, ko se je ponekod omenjeni naglas že razvil v padajočega.

Precejšnje težave pa povzroča *-ov* v gen. pl. in v *domov*, za kar imamo v dolenjščini 16. stoletja *ou*, sedaj pa ima dolenjščina *u*. Če bi se *o̯u̯* zgodaj skrajšal v *ŏu̯*, bi ta skrajšani *ou* še vedno moral sovpasti z diftongom *ou* za *o̯* (npr. *domou̯* bi moralo sovpasti s **kdou̯* za *kdó*), in spet dati že pred 16. stoletjem *u*, ali sovpasti z *ou̯* v nom. sg., ki pa je do zdaj ohranjen. Če se ni skrajšal, bi pričakovali, da se bo razvijal kot v *moj*. Ramovšu je delal ta pojav vsaj na prvi pogled manj težav, ker je izhajal pri dolenjskem *u* (za cirkumflektirani in zgodaj podaljšani novoakutirani *o*) iz diftonga *uo* in ne *ou*. Po Ramovšu[49] bi se *ọ́u̯* skrajšal v *ọù* in šele po 16. stoletju asimiliral v *ú*. Toda verjetnost asimilacije kratkega naglašenega *ou̯* v *u* po 16. stoletju je nekoliko dvomljiva. Upoštevati moramo namreč, da se je celo skrajšani *ūu̯* po 16. stoletju razvijal v *ou̯*[50] in sicer najbrž ne glede na intonacijo kot bi kazal primer *polšter*. Možno je, da bi se izglasje drugače razvijalo,[51] toda tudi *ou̯* (< *ov, ol*) v nom. sing. se ne asimilira v *u*, a narečno skrajšani izglasni *uu̯* < *ûl* se prav tako razvije v *ou̯*. Menda edini kolikor toliko sprejemljiv izhod iz teh težav bi bil z razlago, da se je zgoraj nastavljeni *o̯* kot pozicijska vari-

[47] Pável, A vashidegkuti szlovén nyelvjárás hangtana, Budapest 1909, 86.

[48] Glas SAN 168, 1935, str. 11, op. 1.

[49] JF II, 1921, 230; HG II, 141.

[50] Prim. Rigler, JNG 59—60.

[51] V izglasju, kadar gre za *u* + *v* in ne za diftong, se večkrat razvije v *u* kot *čŭ* iz *čŭl* (toda pri skrajšanem *domou̯* ne bi šlo za *o* + *u̯*). Paralelno je treba razumeti tudi prekmursko *stò* iz *stol* proti *pòu̯* iz *pol*, kjer gre za razvoj *stòl* > **stòo̯* > *stò* in *pòu̯l* > **pòu̯o̯* > *pòu̯* (prim. o razvoju *l* Rigler, SR XIII, 245 sl.) in ne kot misli Ramovš (HG II, 12), da je *stò* posplošeno iz nenaglašene pozicije in da je *pou̯* že sekundarno iz *pō*, in to iz **poo̯* < *pou̯* < *pol*.

anta v zvezi z u̯ obdržal vsaj v nekaterih govorih še do 16. stoletja[52] (pri Trubarju beremo npr. tudi: *garmouie* NT I_2, 180, *koffoumi* NT I_2, 273), se nato razvil v *u* in se brez skrajšanja asimiliral z u̯ (úu̯ > ú),[53] le v redkih govorih se je skrajšal in dal *ou̯*. Tako dobimo npr. v jugozahodnem delu notranjščine[54] obliko *domou̯*, na istem ozemlju pa dobimo tudi *sou̯* iz **su̯û̯* < *sûu̯* < *sûl* < *sol*. Če je oblika *nȍu̯* namesto **nû* iz *nȍ̩vo* znana na širšem ozemlju kot *sou̯* iz *sȍl* je to zaradi večjih možnosti za analogično podpiranje skrajšanja. Ni pa tudi gotovo, da Trubarjeva pisava *-ou* predstavlja splošnodolenjski pojav. Lahko gre samo za lokalno skrajšanje, ki se do zdaj v dolenjščini ni ohranilo. Pri drugih piscih 16. stoletja dobimo namreč tudi zapise z *uu*, izjemoma celo pri Trubarju: *domuu* K (1550) 95; *pofluu* K (1550) 136; *Vduu* NT I_2, 237. Dalmatin pa ima *domou*, a paralelno tudi *moj*, vendar v poziciji pred *j* tudi *u*.

Glede odvisnosti vokalne kvalitete od kvantitete je že v Pregledu rečeno, da to ni nič specifično slovenskega, ker je to povsem običajen pojav tudi v drugih jezikih. Na str. 32 v op. 11 so navedeni avtorji, ki so za slovenščino upoštevali odvisnost vokalne kvalitete od kvantitete. Za Baudouina so ustrezna mesta že navedena, za druge pa prim.: Brandt, Načertanie slavjanskoj akcentologii S.-Peterburg 1880, 101—102; dalje prim. Nahtigalovo predavanje o »kavzalnem neksusu med akcentom in vokalno kvaliteto v slovenščini« (glej ČJKZ VI, 242); Ljapunov, Neskoľko zamečanij o slovensko-nemeckom slovare Pleteršnika 13—14; Tesnière, RES IX, 1929, 89. Seveda tudi Škrabec v svojih delih upošteva odvisnost kvalitete od kvantitete, čeprav tega zakona točno ne formulira. Ramovš je na tej odvisnosti vokalne kvalitete od kvantitete zgradil vso svojo teorijo o razvoju slovenskega vokalizma, toda pri tem je zašel predaleč in spregledal zelo pomembne razvoje v slovenskem vokalizmu, kot so npr. razvoj *ě* in *u*, ki v začetni fazi niso bili odvisni od kvantitete.

O dvojnih refleksih za kratki *ě* na jugovzhodu je v Pregledu (36 in 37) navedena ugotovitev, da je kratki *e̯* (< *ě*) pred *e* vokalnoharmonično pre-

[52] Če se je zgodaj skrajšal pa bi sovpadel z *ou̯* < *o̯* in v dolenjščini že prej dal *u*, v prekmurščini pa *ou̯*, in to bi bila ena možnost za razlago prekmurskega *domòu̯* namesto **domòuf* (in če bi prleški *o̯* izvajali preko *ou̯*, tudi prleškega *domo̯*). Če se je skrajšal *o̯i̯*, bi pa dal *ȍi̯* in s tem so razložljive Trubarjeve oblike tipa *razbojnik* (poleg *razbujnik*, ki ima isti razvoj kot *muj* iz *moj*).

[53] Tudi prekmursko *-ouf* z refleksom *ou̯* ni nujno, da predstavlja isti *ou̯*, kot je v *nouč*, saj se je tam tudi pozneje spet razvil dolgi *o* v *ou̯* (refleks nazala).

[54] Glej Rigler, JNG 59.

šel v *e* (sovpadel z refleksom etimološkega *e*). Podrobneje je to obravnavano v članku Dvojni refleksi kratkega ě.[55] Datiranje razvoja kratkega *ę* (za *ě*) > *i* v centralnih dialektih[56] (Pregled 37) je zaradi pomanjkanja tekstov težko. Neobsežni rateški rokopis iz 1370 ima zanj *i*. Pri Trubarju pa imamo pogosto menjavanje med *i* in *e*. Vendar zaradi te Trubarjeve pisave ni treba sklepati, da je govoril mogoče zelo ozek *e*, ki bi ga enkrat pisal z *i*, drugič z *e*, kot se je to npr. zgodilo pri prvih raziskovalcih štokavskega krašovanskega dialekta in najbrž tudi pri starih slavonskih in dubrovniških zapisih.[57] Trubar namreč menjuje *e* ~ *i* zlasti v takih primerih, kjer je *e* lahko pisal analogično po dolgih zlogih, pri drugih primerih, kjer sorodnih oblik z dolgim *ě* ni bilo, ali so bile semantično preveč oddaljene, tega menjavanja nima.

Kratki naglašeni zlogi so se, kot je znano, v slovenščini daljšali v različnih časih. Centralni (z južnoštajerskimi) in zahodni dialekti so kratki akut v nezadnjih zlogih zgodaj podaljšali, koroški in severnoštajerski pa pozneje. Toda že pred daljšanjem v centru in na zahodu so nastopila posamezna daljšanja in vokalne kvalitete teh pred regularnim daljšanjem podaljšanih vokalov so iste kot pri cirkumflektiranih vokalih (za *o* v dolenjščini *u*). Te primere zgodnjega daljšanja je podrobno obravnaval Ramovš.[58] Razlage teh podaljšav nas na tem mestu pravzaprav ne zanimajo. Omenil bi le to, da nekatere izmed naštetih pozicij najbrž niso dovolj utemeljene. Tako mislim, da se vzglasni *o* razvija enako kot v drugih pozicijah. Dolenjsko je *uọ́səm, uọ̑istər, uọ́sou̯nək,*[59] *uọ́čəm, uọ́le* ipd. Vse to bi bilo treba razlagati s protetičnim *w* ali na kak drug način. Toda zakaj potem protetični *w* ne bi nastopil pri drugih primerih, ko pa je imel za nastop prav iste pogoje. Na slučajih ne moremo graditi razlag, zato ta razlaga ni verjetna. Pri primerih z *u* za *ȍ* v vzglasju opazimo, da so zastopani v istih kategorijah, ki imajo *ú* za *ȍ* tudi v internih zlogih. Tako dobimo *úkna* paralelno kot *kúla, úrjem* kot *pújdem, ûsje gnẹ́izdu* kot *bûžja puọ́t* (ki seveda tudi nima *u* analogično po *bûk* »bog«). Dolenjsko *úkna* torej ne bo zaradi vzglasja,

[55] Rokopis oddan za Zbor. za fil. i ling.

[56] Najbrž se je ta prehod izvršil v vseh centralnih dialektih — glede črnovrškega glej moj članek Fonološka problematika slovenskega črnovrškega dialekta, Zbor. za fil. i ling. IX, 1966, 97—111.

[57] Glej Ivić, VJa 1958, 1, str. 8—9.

[58] JF II, 1921, 227—239, in KZSJ 199—202.

[59] Kraško *wúsou̯nik* ne zadošča za kako dokazovanje, ker predstavlja kraščina (zlasti komenski govor od koder je navedeni primer) mešan dialekt.

ampak predstavlja le zgodnje daljšanje novega akuta v pluralu nevtralnih substantivov. Tudi dolenjsko *pliéča* ipd. lahko predstavlja tudi zgodnjo podaljšavo in ne samo tisto, ki je nastala po splošnem daljšanju naglašenih kratkih nezadnjih zlogov. Seveda ima to daljšanje lahko svoj začetek v določenih sklonih in je potem posplošeno. Rožanščina pa npr. te zgodnje podaljšave v pluralu ni izvršila, oziroma je posplošila vokalizem nepodaljšanih sklonov, ker ima npr. *seáli* z refleksom normalno podaljšanega *è* (Sele)[60] in tudi *u̯oqnò*, pl. *u̯ǫ̂qna* z refleksom normalno podaljšanega *ò* in analogično intonacijo (Št. Jakob); v ziljščini pa je različno po primerih in različno po sklonih. Tudi nekatere posameznosti, ki jih navaja Ramovš, je mogoče enostavneje razložiti. Omenil bi le, da je npr. vokalizem v obliki *znuǫ̂va*[61] analogičen po določni obliki. Ta analogija, ki bi lahko nastopila že sama po sebi,[62] zlasti ker je nom. sg. masc. skrajšan in ni imel *u*-ja, je izvedena po vzorcu primerov z nazalom kot *guǫ̂st, guǫ́sta, gostû, ta guǫ́sti, na guǫ̂stu* in nato tudi *nǫ̑u, nóva, novû, ta nuǫ́vi, na nuǫ̂vu, znuǫ̂va.*

Koliko so ista najzgodnejša daljšanja nastopila tudi izven centra, je za zdaj še težko določiti, ker manjka podatkov. Prekmurski primeri z *ou* niso še zanesljiv dokaz, da kažejo na isto daljšanje kot dolenjski *u*, kajti tam imajo *ou* tudi za praslovanski *ǫ*, to se pravi, da bi podaljšani *ò* lahko dal *ou* tudi kasneje skupaj z refleksom za *ǫ* in ne samo takrat kot cirkumflektirani *o*. Teoretično vzeto ni nujno, da je prekmursko *ǫ̑ukna* identično z dolenjskim *ukna*.

Paralelno kot so v centru, ki je prej kot sever podaljšal nezadnje kratke naglašene zloge (novi in skrajšani stari akut), podaljšali nekatere primere prej kot je nastopilo splošno daljšanje, je lahko sever, ki je to splošno daljšanje kasneje izvršil, v tem vmesnem času podaljšal še nekatere kategorije besed. V tem času podaljšani vokali ne bi več kvalitetno sovpadli (seveda velja to le za *e* in *o*) z najzgodneje daljšanimi (cirkumflektiranimi), toda do splošnega daljšanja bi že dobili svojo posebno kvaliteto in bi se razlikovali od vokalov, ki bi bili podaljšani ob splošnem daljšanju. To možnost sem uporabil za razlago nekaterih prej nepojasnjenih vokalnih refleksov na področju, ki ni zgodaj podaljšalo nezadnjih kratkih naglašenih zlogov. V Pregledu (39—40) sem namreč

[60] Isačenko, Sele 39.

[61] Prim. Ramovš, JF II, 234.

[62] Prim. npr. v članku O akcentuaciji sufiksa *-ost* (v tej številki SR) opombo 9.

suponiral, da so na tem področju določene (po govorih različne) besedne kategorije daljšali pred splošnim daljšanjem.

Da so takšna daljšanja možna nam dokazujejo tisti dialekti, ki splošnega daljšanja še do danes niso izvedli. Sem spada (seveda z izjemo tistih lokalnih govorov, ki so izgubili kvantitetne opozicije) zlasti prekmurščina s prleščino in hrvaška kajkavščina.

Za kajkavščino navaja Ivšić[63] podaljšave v naslednjih tipih: 1. *zẽlje;* 2. nom. pl. n. *sẽla, rẽbra;* 3. gen. pl. *lõnec;* 4. lok. instr. pl. m. in n. *kõńi(h), kõli(h);* 5. adj. kot *dõbri, širõki;* 6. štev. *trẽti, sẽdmi;* 7. adj. kot *žẽnski, kõński.*

Prekmurski dialekt daljša približno iste kategorije kot kajkavščina. Dodati je treba zlasti podaljšavo v sedanjiku oksitoniranih glagolov: *näsę́, zäbę́* (Cankova),[64] ki je v kajkavščini nisem zasledil, se pa v slovenščini pojavi tudi v ziljščini.[65] Nima pa tudi prekmurščina podaljšave v prezentu korensko novoakutiranih glagolov, kakršno je treba suponirati na koroškem področju, celo metatonijskega novega cirkumfleksa nima v prezentu dosledno izvedenega.[66]

Koroško področje (vsaj vzhodno, za zahodno ni jasno, ker so tam do zdaj refleksi izenačeni) je predčasno podaljšalo nekaj kategorij več. Omeniti je treba predvsem predčasno podaljšanje kratkega novega akuta v prezentu glagolov (zlasti v tipu *hodim*). Prim. iz Kaple na Kozjaku: *χǫ̑dim, lǫ̑mim, mǫ̑čǫ̑im, mǫ̑dlim, nǫ̑sim, pŕǫ̑sim* itd. : *koǫ̑ža, škoǫ̑da, moǫ̑kər, proǫ̑šen; žẽnim se, sẽdom* »7« : *neẽso* »nesel«. To zadnje bi bilo sicer lahko analogično po femin., ker je refleks za sekundarno akcentuirani *e* tudi *eẽ*. Tako so po Ramovševem vzorcu te oblike do zdaj razlagali tudi drugi. Toda Vuzenica ima npr. *niẹsu, nêsla; piẹku, pêkla.*[67] Refleks sekundarno akcentuiranega *e* je monoftong, monoftongičen je tudi refleks za *è* v tistih primerih, ki bi se po naši teoriji predčasno daljšali: *mêlem, pêlem, sêdum, trêtki.*[68] Tukaj *iẽ* v *niẽsu, piẽku* ne more

[63] LJAZU 48, 1936, str. 72; Belićev zb. 1937, 185.

[64] Pável, o. c., 35, 38, 41.

[65] Prim. Grafenauer, AfslPh XXVII, 1905, 210.

[66] Prim. *mislim* (po izvoru ustreza obliki *mislim*), *dèlan*, Pável, o. c., 113; podobno tudi Ivšić, LJAZU 48, str. 71. V prleščini se dobijo izjemoma celo oblike kot *mi̯slin, pa̯dnen* (v Vidmu ob Ščavnici po dipl. nalogi A. Kocbekove). V kajkavščini tipa *mislim* ne metatonirajo menda samo ikavski kajkavci. V tem smislu je treba dopolniti v Pregledu str. 39, opombo 20.

[67] Po diplomski nalogi D. Vobovnika.

[68] Iz naloge ni jasno razvidno, ali sta oba kvalitetno enaka ali različna.

biti analogičen po drugih oblikah in če ne bi sprejeli predlagane teorije o predčasnem daljšanju, se znajdemo pred problemom od kod tu naenkrat *i̯ę̑*, ki je sicer v tem govoru refleks staroakutiranega *ě*, dolgega *ə* in nazala. Ta refleks pa je popolnoma razumljiv, če računamo, da sta pred podaljšanjem kratka *ě* in *e* sovpadla (Pregled 37, 40, 46) in nato dala, če sta se predčasno podaljšala, tisto kvaliteto, ki so jo do zdaj imeli za refleks novoakutiranega *e*, ob splošnem daljšanju nezadnjih zlogov pa tisto kvaliteto, ki so jo do zdaj imeli za refleks staroakutiranega *ě*.

Na zgoraj navedene vokalne razlike v primerih iz Kaple je treba navezati tudi paralelne oblike iz Sel v Rožu: *pŕǫ́səm, χǫ́dəm* ali morda *pŕǫ́səm*,[69] *hǫ́səm* »8« : *qǫ́aža, nǫ́aša; sę́dəm : nę́asu* »nesel«, *sę́alį* »Sele«. Isačenko[70] razlaga to razliko s tem, da je pri *pŕǫ́səm ǫ́*, ki je tudi refleks sekundarno akcentuiranega *o*, analogičen po tistih oblikah, ki so bile nekoč končno akcentuirane, »sedem« in »osem« pa razlaga z izposoditvijo iz boroveljskega ali obirskega govora. Isačenkovim razlagam je sicer težko ugovarjati, če upoštevamo samo govor Sel, toda ko vidimo, da so npr. v Kapli paralelni refleksi, ki bi jih bilo pa treba razlagati s povsem drugačnimi analogijami, postane stvar sumljiva. V Kapli namreč oblik tipa *χǫ̑dim* ne moremo razložiti na enak način, ker *ǫ̑* (a prav tako *oǫ̑*) tukaj ni refleks sek. akc. *o*, pri *e*-ju pa bi moral biti številnik spet izposojen iz kakega drugega govora (toda kaj potem z drugimi primeri z *ę̑*) ali pa »nesel« analogično po fem., proti čemur pa govorijo zgoraj navedene vuzeniške oblike.

Že v Pregledu (39, op. 20) je rečeno, da je tip *pošljem* redkeje predčasno podaljšan kot tip *hodim*. Tako je npr. v Kapli predčasno podaljšan *(pǫ̑šlem, kǫ̑lem, postę̑lem)*, medtem ko je v Selah podaljšan šele ob splošnem daljšanju *(pǫ́ašlim, mę́ačim, mę́alim)*.

Prav po posameznih besedah in krajih se razlikuje daljšanje v tipu *pogreb*. Že v Kapli je: *pogŕę̑p, pogŕę̑ba, otę̑pa* poleg *potǫ̑ka*. V Radljah pa je npr. *pǫtǫ̑ka* z *ǫ̑*, ki kaže na predčasno daljšanje proti normalnemu podaljšanju v *škoǫ̑da*. Oblika *pǫtǫ́qa* iz Sel bi bila lakho predčasno podaljšana, enako *i̯ilę́na*, lahko pa bi bila tudi analogična po tipu *otrok*, kot jo razlaga Isačenko,[71] vendar je to glede na druge govore manj ver-

[69] Isašenko, Sele, ima na str. 62 *pŕǫ́səm*, na str. 29 pa *pŕǫ́səm*.
[70] O. c., 60, 62.
[71] O. c., 62.

jetno. Na splošno je predčasno daljšan v tem tipu *e* pogosteje kot *o* in eni primeri pogosteje kot drugi. Toda tudi to ni slučajno. Primerjati je treba samo knjižne besede tega tipa in vidimo, da daljšajo najbolj take tvorbe, ki gredo v knjižnem jeziku najbolj v to smer, da dobivajo novi akut (v knjižnem jeziku gre razvoj v izglagolskih tvorbah v smer *pogrę́ba : pokǫ́pa* — *e* novoakutiran, *o* sekundarno akcentuiran) in še bolj tiste, ki ga v nominativu ne premikajo (kjer je občuten prefiks). Teoretično vzeto pričakujemo najpogosteje podaljšanje v tipu *pogrèb -ę́ba*, redkeje v tipu *ję́len -ę́na* in še redkeje v tipu *pǫ́tok -ǫ́ka*.

Ker sem suponiral sovpad staroakutiranega *ě* in novoakutiranega *e* pred podaljšanjem, bi moral dati tudi *ě*, če pride v tako pozicijo, ki bi se predčasno podaljšala, enak refleks kot *e*. Ker so te kategorije večinoma že prej izvedle metatonijo, je *ě* v takih kategorijah imel že prej novi cirkumfleks in se razvijal kot stalno dolgi. Vendar so, ker se je občutek za metatonijske kategorije spreminjal, posamezne besede ali skupine z *ě* lahko šele kasneje vključene v tako kategorijo. Do takega obravnavanja lahko pride pri posameznih *a*-jevskih trozložnicah, deloma ga lahko pričakujemo v primerih, ki so podobni tipu *pogrèb*. In res dobimo npr.: *nedę̂la* (Kapla), *ndę́la* (Sele 131) ali pa npr. *za tistiga dę̑li* (Kapla) — s takim refleksom, kot ga suponiram za predčasno daljšanje. Tudi *miduę́da* (Sele 57, 108), kjer je enak refleks kot v *ilę́na*, je lahko (oziroma verjetno) predčasno podaljšano in ne le analogično po primerih s sekundarno akcentuiranim *e*, ki jih je zelo malo. Za Kaplo pa takšna analogija ne pride v poštev in lahko le s predčasnim daljšanjem razložimo *oŕę̑χa* (kot *pogŕę̑ba*) proti *bŕę̑za*.

V Pregledu (39, op. 20) je navedeno, da je podaljšava v štajerskem *koža* morda drugačne vrste. Ta trditev ni zasnovana le na dejstvu, da je to podaljšavo (glede areala in refleksov) težko enačiti z doslej obravnavanimi primeri, ampak tudi kajkavščina izkazuje tu podaljšavo drugačne vrste, kajti pri prej naštetih kategorijah, ki jih daljša kajkavščina, je podaljšani vokal akutiran, medtem ko je v *koža* (in še nekaterih primerih) cirkumflektiran.[72]

Točno bo mogoče te različne podaljšave zasledovati šele, ko bomo imeli s tega področja več podrobnih dialektoloških monografij — a do zdaj nimamo niti ene dovolj podrobne.

[72] Prim. Ivšič, LJAZU 48, str. 71.

Za ilustracijo, kako je zapletena akcentuacija na tem področju, bi navedel nekaj tipov glagolskih oblik iz Kaple na Kozjaku:[73]

nę̑st; neę̑sem; neę̑so, neę̑sla, nę̑slį; nę̑sį
pâst; pǫ̑dem; pǫ̑do, pǫ̑dla, pǫ̑dlį; pȁdi
seę̑st; sę̑dem; sę̑do/sîədo, sę̑dla/seę̑dla, sę̑dlį; sę̑di
gŕeę̑t; gŕèjem; gŕèų, gŕeę̑la, grę̑lį; gŕę̑
gâŕęt; goŕîm; zgâŕoų, zgoŕeę̑la, zgoŕę̑lį
leę̑žat; ležîm; leę̑žaų, ležǫ̑la, ležǫ̑lį; lę̑žį
ŕę̑žat (se); ŕežîm; ŕę̑žaų, ŕę̑žala, ŕę̑žalį; ŕę̑ži
stât; stojîm; stȁų, stǫ̑la, stâlį; stǫ̀į
χȁdįt; χǫ̑dįm; χȁdo, χǫ̑dla, χǫ̑dli; χȁdį
deę̑lat; dîələm; deę̑laų, dîələla, dîəlalį; deę̑laį
bŕât; beę̑ŕem; bŕȁų, bŕǫ̑la, bŕâlį, bę̑ŕį
jeę̑st; jîəm; jîədo, jeę̑dla, ję̑dlį; jȅį/ję̑

Najbolj zamotani so opisni deležniki. Poskusil jih bom razložiti na način, ki se mi zdi še najbolj verjeten. Za njihovo razjasnitev je treba upoštevati principe po katerih se razvija akcentuacija opisnega deležnika. Že iz različno akcentuiranih primerov v Valjavcu, Škrabcu, Breznik se dá sklepati, da so metatonije v teh deležnikih v različnih krajih različno daleč prodrle. Zasnovane so na uvajanju opozicije med posameznimi oblikami, začetek pa je najbrž pogojen s praslovanskimi akcentskimi zakoni *(dâlъ, dâli : dalá)*. V slovenščini je najbolj razširjena metatonija na priponi *i* in *a* v femininski obliki *(nosîla, pisâla)*, ki je menda splošnoslovenska; redkejša je na priponi *ě (živę̑la)*; tudi na korenskih zlogih je pri priponskih glagolih *(mîslila, dę̑lala)* z izjemo večjega dela severozahoda in gorenjščine precej razširjena, nekoliko redkejša pa je pri prvi vrsti *(ubîla)*. Dialekti v vzhodnem delu Slovenije so šli dalj in so novi cirkumfleks iz fem. oblike deloma premaknili za zlog proti začetku *nosîla* > *nòsila* (enako kot pri *motîka* > *mòtika)*. Na robovih tega ozemlja je to razmerje še ohranjeno (v poknjiženi obliki bi se glasilo *hǫ́dil, hǫ́dila, hodíli)*, drugod so ostale oblike (z izjemo sg. masc.) večinoma izenačene po femin. *(hǫ́dili, dę̑lali)*. Ponekod — kot npr. v Kapli — pa kaže, da je plur. masc. prišel v metatonijsko kategorijo. Vzroki so nejasni, vendar je začetek po vsej verjetnosti utemeljen v

[73] Gradivo je iz diplomske naloge Zinke Zorko-Lebove, ki predstavlja do zdaj najpodrobnejši opis kakega govora s tega področja.

nekih analogičnih posploševanjih, pri katerih se je končno plur. masc. morda kot nemarkirana oblika oddelil od ostalih oblik. V Kapli so plur. masc. predčasno podaljšali. Tako je v *zgoŕę̂lị* refleks za predčasno daljšani vokal, medtem ko se je oblika *zgoŕeę̂la* podaljšala ob času splošnega daljšanja in ima refleks tega daljšanja. Obliko *zgoŕę̂lị* ne moremo razlagati s tem, da bi v poziciji pred *i*-jem bil drugačen refleks, kajti tudi v taki poziciji lahko dobimo reflekse splošnega daljšanja, npr. v adverbu *poleę̂tị* ipd. Razen tega pa tudi prvotno oksitonirani opisni deležniki prav tako kažejo v plur. masc. drugačno akcentuacijo: *neę̂so, neę̂sla, nę̂slị*. Medtem ko kaže *neę̂sla* na sekundarni akcentski premik pa kaže *nę̂slị* v nasprotju z večino drugih slovenskih dialektov na kasnejši akcentski premik. Do tega bi lahko prišlo, če bi bil ob sekundarnem akcentskem premiku akcent zadržan na koncu (kot npr. ponekod v velelniku) ali če bi se že prej podaljšal in bi imeli **neslî*. To obliko bi prav lahko razložili z analognim daljšanjem kot *zgoŕę̂lị*. Imeti pa bi morala cirkumfleks. V času teh podaljšav je bila intonacija še ohranjena, vendar je vprašanje, če so bili tudi kratki zadnji zlogi rastoči — ti bi ob podaljšanju verjetneje dali cirkumfleks, lahko pa bi cirkumfleks nastopil še pod vplivom cirkumfleksa v tipu *pilî*. Oblika **neslî* bi dala *nę̂slị* ob času akcentskega premika *okô* > *òko* (prim.: *sę̂no* < *sěnô*, *nę̂bo* < *nebô*). Enako stanje pri tipu *nesti* mi je znano iz Koprivne pri Črni na Koroškem: *nę̂su, nę̂sụa, nę̂sli*, plur. fem. pa *nę̂sle;* pa tudi za Sele je po gradivu pri Isačenku mogoče sklepati na enakšno akcentuacijo. Za ostale zgoraj navedene glagolske tipe iz Kaple bi pripomnil, da je *bŕǫ̂la : bŕâlị* (*ǫ̂* je refleks dolgega *a*, *â* pa kratko akcentuiranega, oziroma takega, ki je prišel pozno pod akcent) verjetno iz *brála : bralî*, kar je pogostna oblika na severovzhodu; po tem se je uravnal tudi tip *stati; jîədo* predstavlja staro splošnoslovensko metatonijo, medtem ko je *jeę̂dla* in *ję̂dlị* enako razvito kot zgoraj obravnavani tip *goreti;* pri sedel je prodrl refleks nazala iz prezenta, dubletne oblike pa imajo *ě* in so razvite tako kot pri jesti.

Blizu časa splošnega daljšanja nezadnjih kratkih naglašenih zlogov na severu sem v Pregledu (40) datiral tudi razvoj dolgega *ə* v *a* ali *e*, oziroma nekje blizu konca 13. stoletja. Za datiranje tega razvoja še nimamo kakih podatkov, zato sem se lahko opiral le na relativno kronologijo jezikovnih pojavov in na datiranje v srbohrvaščini, kjer ga datirajo v konec 13. stoletja.[74] Mogoče se bo dalo za datiranje še kaj najti v zapisih krajevnih imen, ki glede na ta pojav še niso preiskana.

O razvoju *ə* v slovenščini se je že precej pisalo. Predvsem je treba omeniti, da je Oblak[75] na osnovi njegovih dveh različnih refleksov v dolgih zlogih *(a : e)* delil slovenščino na dve glavni narečni skupini. Ramovš[76] je tej delitvi nasprotoval, ker je slovenščino delil na več narečnih skupin, a obenem je tudi menil, da Miklošičeva delitev po refleksih za *ě* bolj ustreza celotnemu načinu govora. Vendarle je Ramovš v svoji razpravi o razvoju *ъ* in *ъ* v slovenskem jeziku[77] mislil, da ima razvoj dolgega *ə* v *a* ali *e* svoj vzrok v dialektični dvojnosti slovenskega *ə* že od vsega začetka — od sovpada *ъ* in *ъ* in da to predstavlja najstarejšo dialektizacijo slovenskega jezika. V Pregledu sem glede na dejstva lingvistične geografije in relativne kronologije to mnenje zavrnil in prikazal, da je razvoj *ə* v *a* ali *e* kot tudi morebitna dialektična različnost *ə* nekaj stoletij mlajši kot najstarejša dialektizacija slovenskega jezika. Je pa ostalo še nekaj problemov, o katerih je treba spregovoriti tukaj, zlasti glede enotnega razvoja dolgega *ə* v vseh pozicijah in glede sovpada refleksa za dolgi *ə* z refleksom za praslovanski nazalni *e* v severnoštajerskem, panonskem in koroškem osnovnem vokalnem sistemu.

Verjetno je, da sprva ni bilo kakega dvojnega od pozicije odvisnega razvoja. Ne strinjam se s Tomšičem,[78] ki meni, da se je na tistem področju, ki sicer dolgi polglasnik vokalizira v *a*, v določenih okoliščinah lahko polglasnik vokaliziral v *e*, in sicer v soseščini glasov iz srednjega dela ustne votline ali labialov, kadar bi se posamezna oblika, ki je imela dolg akcent, preveč oddaljila od svoje besedne osnove. Čeprav bi bila dvojna vokalizacija iz različnih pozicijskih (kombinatornih) variant polglasnika načelno mogoča in jo pri novejših vokalizacijah kratkega polglasnika pogostokrat tudi najdemo v naših dialektih — sicer v precej drugačnih okoliščinah kot so bile tedanje[79] — vendar možnost različne vokalizacije v tistem času ni verjetna. Da nekoč ni bilo kake pozicijske variante polglasnika ob dentalih in labialih, nam dovolj jasno dokazujejo številni drugi primeri z vokalizacijo v *a* v enakšni poziciji. Glede

[74] Prim. Oblak, AfslPh XVI, 1894, 176; Belić, EJ IV, 517.

[75] AfslPh XVI, 163.

[76] Dialektološka karta 11.

[77] Belićev zb. 1937, 339—346.

[78] JiS VII, 1961/62, 192.

[79] Zdaj gre navadno za pozicijsko prehajanje etimološkega kratkega *ə* v prednji ali zadnji redukcijski vokal, ki sta v dialektu obstajala iz reduciranih *i*, *u* in kratkega sonantnega *l̥*.

oddaljitve od besedne osnove pa je treba pripomniti, da je *e* bližji *ə*-ju v bistvu samo takrat, kadar imamo pred očmi pisano besedo (zaradi slovenskega pravopisa). In ker je bila alternacija *ə : a* v raznih morfoloških oblikah dovolj pogostna, uvajanje nove alternacije v kakih petih primerih ne bi prispevalo k večji jasnosti in bližji povezanosti oblik, niti ne bi bilo v skladu z ekonomiko jezika. Besede, ki bi kazale na vokalizacijo v *e*, so večinoma knjižne: *potemnil* (ljudski je samo glagol *potemneti*, ki ima v opisnem deležniku akcent *potemnèl*), *zmedlil*, *zameglil* — nastale so v govoru izobražencev ali vsaj pod knjižnim vplivom. Isto velja za glagol *šepniti*, o katerem je pisal že Škrabec,[80] razen tega bi pri tem onomatopoetičnem glagolu lahko obstajala še dubleta z etimološkim *e*. Le oblika *ta tenki* je razširjena tudi v nekaterih dialektih (mislim na take dialekte, ki jih še ni zajel vpliv knjižnega jezika). Toda povsod je nastala sekundarno in ne predstavlja razvoja dolgega *ə* v *e*. Za njen nastanek je več možnosti. V takih dialektih, ki so izenačili *e* in *ə* v predtoničnih zlogih (bodisi v *i* kot v horjulščini ali v *ə* kot ponekod v gorenjščini ipd.), je v oblikah, ko ni bilo akcenta na prvem zlogu, sovpadel *ə* pri *tənȃk* z vokalom *e* pri primerih kot *mehak*, *težak* ipd.; s tem je bila dana možnost za analogijo: po *ta mẹ́hki*, *ta tẹ́žki* je nastalo tudi *ta tẹ́nki*, posebno ker pri podobnih adjektivih prevladuje *e*. Druga možnost za razvoj v *e* pri tem adjektivu pa je nastopila tam, kjer so skupino *nk* palatalizirali[81] v *ńk*, oziroma so to potem lahko razvili še v *i̯nk* in *ə* se je lahko *i̯*-ju asimiliral. Tako smo dobili npr. v Podnanosu *têi̯ŋku*, kar bi sicer tam ustrezalo refleksu za *ě*, to pa se je lahko po monoftongizaciji dalje razvilo v *têŋku*. Poleg vsega tega pa bi še opozoril na dejstvo, da pri podobnih adjektivih lahko prične vdirati refleks *e*-ja tudi namesto drugih vokalov, npr. v *tesen* prodira *e* namesto *ě*.

Moščanski govor, ki je na meji vokalizacij dolgega *ə* v *a* ali *e*, ima po Toporišičevem opisu[82] dvojni refleks, in sicer v soseščini velarov *e*, drugod pa *a*. Tu gre za razmeroma dosleden pojav, čeprav nekateri primeri tudi nasprotujejo. Pri Toporišiču so taki izjemni primeri razloženi z analogijami. Toda že bližnji sosednji govori kažejo nekoliko drugačno razvrstitev *a : e*,[83] čeprav se primeri posebno ne razlikujejo na vsem tem

[80] Cv. X, 1891, 8 b; XXXI, 1914, 6 b—c.

[81] Prim. o palatalizaciji te skupine Ramovš, HG II, § 55.

[82] Dolenjski zbornik 1961, str. 212.

[83] Prim. Ramovš, HG VII, 150; dalje prim.: *lâχki*, *mą̑ša*, *są̑še*, *tą̑ša*, *vą̑ški*, *mertvą̑ški*, *mą̑ln : tę̑nki*, *gę̑nim*, *zamę̑knim*, *dotę̑knim*, *kę̑sn*, *dę̑χnim* (Zg. Obrež

področju, ki meša oba refleksa, to je od Laškega do Sotle. Vendar k tej vsaj delni enotnosti ni prispevala toliko kaka pozicijska razvrstitev, kot to, da nastopa *e* v celi kategoriji glagolov II. vrste, ki imajo slučajno v osnovi velarni konzonant. Tudi tu moramo računati s prvotno enotno (tukaj verjetno v *a*) in ne z dvojno od pozicije odvisno vokalizacijo. Po vsej verjetnosti gre namreč pri tem za kasnejši sekundaren pojav, ki je nastal na osnovi mešanja dialektov, kot je mislil že Ramovš.[84] Refleks *e* nastopa predvsem v primerih, pri katerih ima dolenjščina, ki ima refleks *a*, navadno drugačno akcentuacijo in je torej štajerski refleks *(e)* toliko lažje razumljiv, ker je na tem prvotno najbrž dolenjskem področju štajerska akcentuacija izrinila dolenjsko in s tem se je razširil v teh primerih tudi štajerski refleks za polglasnik (npr. *dotę́knem* nasproti običajnemu dolenjskemu *dotəkn̆em*,[85] *mę̑gla* proti dolenjskemu *məglà* ipd.).

V Pregledu (41) je rečeno, da je refleks za *ə̄*, ko se je razvil v *e*, z izjemo prleščine in južnoštajerskega področja sovpadel z denazaliziranim refleksom za *ę* — to se pravi sovpadel bi na področju severnoštajerskega in panonskega osnovnega vokalnega sistema (na skici na str. 47 na področjih IV in V). Precej težav pa je s tem v pohorskem dialektu. Razni podatki temu sovpadu večkrat nasprotujejo. Tako naj bi npr. po Ramovšu[86] v pohorščini sovpadel novoakutirani *ə* s staroakutiranim *ě*. Toda verjetno so na to trditev vplivali primeri z *ə* ob nazalnem konzonantu (v taki poziciji se v nekaterih pohorskih govorih vokali ožijo), kajti novejši material (zlasti za SLA in študentske seminarske naloge) bi tega ne potrjeval. Težave so tudi v tem, da Ramovš večkrat navaja v opisu dialekta refleks za določen praslovanski glas iz enega, a refleks za drugi glas iz drugega kraja, tako da ni mogoče sestaviti sistema. Deloma nasprotujejo sovpadu dolgih *ə* in *ę* tudi pohorski primeri, ki jih navaja Logar[87] za okolico Polskave, ki kažejo pri *ę* nekoliko širšo kvaliteto — toda verjetno gre tu samo za okolico Spodnje Polskave, ki spada pod južnoštajerski osnovni vokalni sistem, kjer je razlikovanje možno. Razen tega kaže ponekod v pohorskem dialektu kot bi cirkumflektirani

pri Artičah — po sem. nalogi A. Volčanškove); *vâs, dân, mâχ, mâša, sâje* »sanje«, *lâgek* »lahek« : *liẹ̑n, premiẹ̑kne, upiẹ̑χne, giẹ̑ne* (Lokavec — po zapisu M. Orožen za SLA).

[84] HG VII, 150.

[85] Ta akcentuacija se tudi v dolenjščini čedalje bolj izgublja.

[86] HG VII, 165.

[87] RSAZU V, 1959, 85.

(tj. zgodaj dolgi) *ə* dal enak refleks kot stalno dolgi *ẹ̄*.[88] Toda tudi tu gre za sekundarne razvoje. Enak refleks kot za *ẹ̄ (ei)* najdemo zlasti v besedah kot *vẹ̣s* »vas« in *dẹ̣n* »dan«. Vendar *vẹ̣s* prav lahko razlagamo s parazitskim *j* (kot *ojster* ipd.), da pa tudi oblika *dẹ̣n* (oziroma podobni primeri ob nazalnem konzonantu) ni regularna, kaže že to, da ni omejena samo na govore, ki imajo *ei* za dolgi *ẹ̄*, ampak se teritorialno nadaljuje tudi v take, ki sploh niso diftongirali nobenega glasu v *ei* (npr. *dẹ̃n, lẹ̃n* v Kapli).

Tudi v Ramovševih Dialektih (168) opisani kozjaški govor nasprotuje suponiranemu sovpadu refleksov za *ə* in *ę* (v dolgih zlogih). Glede na v Pregledu suponirani razvoj vokalizma se mi zdi opis kozjaškega govora sumljiv, čeprav je o tem težko kaj reči, ker to področje skoraj še sploh ni raziskano. Na razpolago imam samo podatke za Zg. Kungoto.[89] Ti podatki pa se z Ramovševim opisom kozjaškega dialekta ne ujemajo, temveč potrjujejo mojo teorijo. Verjetno je Ramovšev opis sestavljen — kot sem že zgoraj omenil za pohorščino — po podatkih iz različnih krajev, tako da ne predstavlja enotnega sistema.

Za prekmurščino je sovpad dolgega *ə* (tukaj samo cirkumflektiranega, ker se akutirani še ni podaljšal, oziroma se lokalno podaljšuje šele v novejšem času, ni pa se podaljšal takrat kot na koroško-štajerskem področju)[90] in *ę̄* bolj jasen. V rokopisni diplomski nalogi o govoru Górice navaja sicer I. Celčeva poseben refleks za dolgi *ə*, vendar so jo do tega privedli le primeri ob nazalnem konzonantu z monoftongom kot pozicijsko varianto. V taki poziciji imajo tudi drugi *e*-jevski glasovi enako varianto. V drugačni poziciji pa kažejo narečni teksti iz tega govora enak refleks za dolgi *ə* in *ę (ei)*.

Za koroško področje, kjer so bili v tistem času, ko se je dolgi *ə* razvil v *e*, nazali najbrž še povsod ohranjeni, sem nastavil za refleks dolgega *ə* posebno kvaliteto, ki pa naj bi bila oralni korelat k *ę̄*, ki naj bi se z njim kvalitetno enako razvijal (podjunski *a* za *ə̄* je paralelen k *ą* za *ę̄*) in ob denazalizaciji *ę̄* z njim sovpadel. Samo podatki iz ene ziljske vasi bi temu nasprotovali. V gradivu za SLA je za Blače v Ziljski dolini na Koroškem (zapis I. Grafenauerja) za dolgi *ə* drugačen refleks kot za *ę*. To gradivo je uporabil tudi T. Logar v razpravi Sistemi dolgih

[88] Npr. v gradivu za SLA za Lobnico.

[89] Iz gradiva za SLA (zapisal dr. T. Logar).

[90] Izjema so seveda kategorije s predčasnim daljšanjem.

vokalnih fonemov v slovenskih narečjih,[91] kjer navaja, da je sovpadel refleks za *ъ, ь* z refleksom sekundarno akcentuiranega *e* in ne z refleksom nazala.

V tem govoru so refleksi nazalov v primeri z drugimi ziljskimi govori, ki že itak nimajo posebno široke kvalitete za nazale, še nekoliko zoženi. Širšo monoftongično kvaliteto pa so zavzeli sekundarno akcentuirani vokali (toda fonetično gledano ti sekundarno akcentuirani vokali kvalitetno sploh niso široki, ampak komaj nevtralni). Obe kvaliteti se le slabo razlikujeta in si po magnetofonskih posnetkih tega govora, ki mi jih je dal na razpolago E. Stankiewicz,[92] nisem mogel ustvariti jasnega mnenja o kvaliteti refleksa za *ə̄*. Zdi se mi, kot da bi tudi za nazal včasih nastopila tista nekoliko širša kvaliteta kot pri *ə̄*. V tem primeru bi šlo pri razlikovanju obeh kvalitet za neki sekundarni pojav. Če pa je v tem govoru refleks za *ę* res različen od refleksa za *ə̄*, bi to bilo mogoče takole pojasniti: Suponirati bi bilo treba dolgo ohranjene nazale v dolgih zlogih in *ę* bi se moral pred denazalizacijo zožiti, tako da ne bi več ostal v korelaciji z $ę^2$ iz koroškega osnovnega sistema (Pregled 46), ampak bi prišel v korelacijo z $ę^1$, ki je tu sovpadel tudi z *e*. $ę^2$ bi se sicer moral ožiti obenem z nazalom, a to oženje bi lahko preprečilo to, če bi bil v tem govoru v tisti dobi $ę^2$ tako širok, da bi stopil v korelacijo z *a*.

S tem so vsaj do neke mere pojasnjene nekatere sporne stvari iz prvega dela Pregleda. O področjih, ki sem jih izločil iz osnovnih vokalnih sistemov (na skici na str. 47 so označena s črkami) in o nadaljnjem razvoju posameznih osnovnih vokalnih sistemov pa bo treba še spregovoriti.

Резюме

Статья является дополнением к первой части статьи »Обзор основных этапов развития в словенском вокализме« (CP, XIY, 25—78). В предыдущей статье нельзя было из-за ограниченного места и необходимого композиционного размещения ни аргументировать некоторые высказанные положения, ни опровергать некоторые противоречивые мнения. В настоящей статье освещаются особенно проблемы природы *y*, первобытных количественных отношений, контракции, *ė* и носовых гласных. Представ-

[91] SR XIV, 1963, 111 sl., za Blače str. 122.

[92] Posneto približno v istem času, kot je nastal Grafenauerjev zapis.

ляется тенденция, до некоторой степени присущая словенскому языку, тенденция взаимозависимости между качеством кратких *e*- и *o*- гласных и способом дифтонгизации долгих в направлении *ie* или *ei*. Подается также позиционное развитие долгих *e* и *o* в связи с тавтосиллабическим *j* или *w*. Более подробно освещаются нерегулярные более ранние удлинения ударяемых кратких (акутированных) гласных, имеющих большую пестроту. Следует предполагать не только удлинение в определенных категориях, которое произошло перед удлинением акута в центральных и в западных диалектах, но в тех диалектах, в которых поздно удлинились ударяемые непоследние слоги, следует предположить еще одно более позднее удлинение определенных категорий, однако это произошло уже перед общим удлинением. В статье представлены также и проблемы единственного развития долгого *ə* в *a* или *e* во всех позициях, и совпадения долгого *ə* с рефлексом праславянского носового *e* в северноштирийской, панонской и каринтийской основных вокальных системах.

Emil Štampar

MASKA LEGENDE U CESARČEVOJ NOVELISTICI

Na pragu četvrtog decenija svoga burnog života i u času kad je velikosrpska hegemonija sve više prerastala u oblike monarho-fašističke diktature priredio je Cesarec čitaocima časopisa Književnik i Hrvatska revija malo iznenađenje. Do toga vremena, tj. do 1930. god., pisac je već prešao veći dio trnovite staze svoga života i očeličio ličnost bogatim iskustvima a dao je i mnoge plodove političkog i književnog djelovanja. Za njim su već ostali u uspomeni: siromašno djetinjstvo u kući oca socijalnog demokrata, sudjelovanje u atentatu na komesara Cuvaja, mitrovički zatvor, oboljenje pluća, austro-ugarsko vojnikovanje u Srbiji s unutarnjim krizama, odbacivanje integralnog jugoslavenstva i anarhizma te pobjeda marksizma, posjeti Sovjetskom savezu, ponovni zatvori, zasjenjivanje ekspresionistične epizode u lirici i novelistici psihološkom strukturom proze te i opet u različitim oblicima borba za slobodu i za dostojanstvo radnog čovjeka protiv nasilja velikosrpskog režima i malogradanštine u bivšoj Jugoslaviji u časopisu Zaštita čovjeka koji je odigrao značajnu i hrabru ulogu u hrvatskom društvu, a odjeknuo je i u cijeloj Jugoslaviji.

U tom je listu naročito objasnio smjernice koje su ga uopće vodile u javnom i književnom radu: »Osnovno je pitanje i tako ga treba postaviti u prvom redu: smije li još danas iko u kome je samo mrva savjesti, da šuti na tu reakciju, smiju li to pogotovu književnici koji, ako gdjekada i nisu, a ono bi trebali, da budu savjest zemlje, u čijem javnom životu sudjeluju sa svojim radom?

S toga, eto, stanovišta ja sam taj list pokrenuo kao slobodan i nezavisan književnik, kome pero nikad nije uzmicalo pred tim da bude i mač za slobodu i istinu, pokrenuo sam ga u čas, — kad mi se čini da za njim, pa bio on najskromniji vapi cijela naša nesretna i osramoćena današnjica, gladna pravde, slobode i čovječnosti. I ja sam već u uvod-

niku naglasio da je on, boreći se za prava čovjeka i građanina bez razlike nacije, klase i partije, nezavisan od bilo koje političke grupe.«[1]

Dakle, nakon mnogih prevladanih napora i muka, prezrenih posjeta policije, raskrinkavanja režimskih zločinstava, aktivne agitacione i književne smionosti i hrabre borbenosti Cesarec je izazvao čuđenje kritike i publike ciklusom novela s motivima legendi u kojima se inače slave poosobljeni bog i različiti sveci. Ili bar kako po mišljenju njemačkog teoretika Hellmuta Rosenfelda izlazi da je »u stvarnosti zapadna legenda od početka pa dalje prikazivala samo život svetih osoba i njihovo djelovanje kao ljudi (premda ljudi kojima je bog bio milostiv) i stoga ostaje prema svom biću povezana s vjerničkim štovanjem svetih premda se oblik i način pripovijedanja može mijenjati«.[2]

A da bi Cesarčeve novele bile još zanimljivije, pisac po ideološkoj orijentaciji marksist, kao što su vjerodostojnost svojih romana opravdavali Šenoa i Kumičić povijesnim vrelima, pozivao se sub margine na bibliju, i to više put baš na pojedine glave u *Starom zavjetu* o Mojsiju!

Razumljivo je da taj vrtoglavi zaokret zahtijeva objašnjenje koje neće predstavljati nerješivu zagonetku: zašto je pisac nakon frontalnih napadaja na društvo sad kao romantički pobjegao u daleku prošlost i zašao u fantastičnu atmosferu legende koja ga je mogla osumnjičiti vezom s kršćanstvom. Postavlja se i pitanje: što je smatrao pod pojmom legende i otkuda je došao na ideju da uzme taj oblik. A uz to je još interesantnije saznati koji su bitni idejni ciljevi tih novela? I na kraju kakav je njihov stvaralački domet?

Na prvo će pitanje najsavjesnije odgovoriti nečasna historija progona slobodne misli u bivšoj Jugoslaviji. Ta, Krleži nije bilo lako pokopavati staru Austro-Ugarsku i otkrivati amoralnu golotinju hrvatske i srpske buržoazije, a kamoli Cesarcu koji je uz to stvarao likove borbenih radnika i junaka nove budućnosti. Njegova su djela, zapravo, bila trajna legitimacija za zatvor i pogotovu crveni rubac za cenzora!

Zaista Cesarcu je osim policije bio najveći protivnik državni cenzor, koji je uostalom bio saveznik i ekspert te ustanove. Sprečavao je prodor svake slobodnije i revolucionarnije misli u društvo tako da se pisac ne jednom ljutio na tu sputanost aktivnosti. Cenzor je za njega bio kom-

[1] August Cesarec: Jedno objašnjenje. Izašlo u knjizi Svjetlost u mraku. Zagreb 1963, 226.

[2] Hellmut Rosenfeld: Legende. Stuttgart 1961, 81—82.

pleks, trajna mòra, gotovo tlapnja progonjenja. Ta, kad je po drugi put, nakon ratne stanke, ulazio u književnost, zaplijenjene su mu neke pjesme i dva prozna priloga u Plamenu,[3] a i taj časopis kojemu je uz Krležu bio urednikom, zadavila je već u prvoj godini (1919) cenzura.

Ali na tom nije ostalo, nego su se tako »srdačni« odnosi još više zaoštravali. Njegov supatnik zbog cenzure Krleža žalostno je konstatirao: »Vrativši se iz inozemstva još borbeniji kući, on je intenzivno radio književno i publicistički, više plijenjen i cenzuriran nego objavljivan.«[4] Zaista pripovijesti *Kći crne ruke* u Savremeniku (1926) otrgao je cenzor završnicu. Njegov časopis Zaštita čovjeka je bio dvaput zaplijenjen, Cesarec kažnjen zatvorom i novčanom globom i konačno je časopis zabranjen. A za vrijeme diktature ne samo da je bio zatvoren, nego je imao i sedam rasprava zbog istih štamparskih prestupaka, štaviše, okrivljen je unatrag zbog nekih članaka u Borbi (1922 i 1924).[5] Konačno mu je cenzor zaplijenio, a onda i s umjetničke strane pokvario roman *Bjegunci*,[6] jer je Cesarec morao naknadno u složenom tekstu mijenjati pojedine situacije što je konačno uzrokovalo disakorde rastrganosti u kompoziciji romana.

Očito je za zahvalnost tom frizeru tekstova i preveo Cesarec satiru Jaroslava Haška *O jednom cenzoru* (1929).[7]

Ti udarci cenzure dovodili su Cesarca ne samo do bijesa, nego i do časovnog malodušja i očaja, ali nije klonuo, nego se borio i tražio skrivene izlaze za prodor svojih ideja u društvu. Već u vrijeme Plamena zlovoljno je govorio: »Meni je vezan jezik, s moga se pera trusi kao omen pretnje nezgodan prašak crvene olovke.«[8] A bojeći se cenzure on je —

[3] To su članci u Plamenu (1919): April, plavi vojnici i ja (br. 10) i Vidovdan slepih miševa (br. 13). O zaplijenjenim pjesmama Ladislav Žimberk: Književna ostavština Augusta Cesarca. Republika 1953, br. 12, 1063.

[4] Miroslav Krleža: Slučaj A. Cesarca. Nova Evropa 1925, br. 16, 503.

[5] Vice Zaninović: August Cesarec u danima šestojanuarske diktature. Izraz 1959, br. 4, 367.

[6] Ladislav Žimbrek: Revolucionarna misao u romanu »Bjegunci« od Augusta Cesarca. Republika 1951, br. 7—8, 628.

[7] Da je ta groteskna satira odmazda cenzoru, vidi se iz ovih istrganih rečenica: »U doba, kada još nije bila takova sloboda štampe kao danas, u vremena, kada su se još tiskopisi zaplijenjivali, što se danas više nigdje na svijetu ne događa, živio je u blagoslovljenoj jednoj zemlji cenzor, koji je imao vodu u glavi«. — I naročito ovaj tekst: »‚Klub idiota' stajalo je napisano na vratima klupskih prostorija, a gospodin cenzor bio je tom klubu predsjednik.« (Jaroslav Hašek: O jednom cenzoru. Književnik 1929, br. 2, 56.)

prema Žimbreku[9] — mijenjao tekst za tisak u pripovijesti *Kći crne ruke* s namjerom da zadrži idejnu moć, a da to cenzor ne uoči.

I tako, kad se za diktature pritisak još pojačao, a cenzor dobio još specijalnije naočale, Cesarec je morao za kriomčarenje svojih ideja otkriti čitav strateški sistem zamagljivanja riječi i našao ga je u obliku legende s biblijskim motivima. Samo mimo ovih konstatacija ne može se olako proći bez ponekih objašnjenja i manjih korektura.

Razumljivo je da se ta izlaganja odnose u prvom redu na legende u užem smislu, vezane na biblijske motive, koje su objavljene u revijama oko 1930. do 1932. i poslije u knjizi *Izraelov izlazak i druge legende* (1938). Ali u tom slučaju treba istaći da je Cesarec postigao i više od kamufliranja ideje legendom! Očito se opet narugao i osvetio cenzoru koji, ako je bio inteligentan, morao se osjećati nadmudrenim i biblijskim citatima pecnutim, a opet teško je mogao što učiniti protiv invencioznog kamuflatora koji je zaronio u tako daleku prošlost, potkrijepljenu citatima iz biblije! Naročito je Cesarec morao biti zadovoljan što je proturao u Književniku (1930) novelu *Faraonova gradnja* koju se ipak nije usudio štampati u kasnijoj knjizi *Izraelov izlazak i druge legende* (1938) da ne ugrozi objavljivanje ostalih nešto manje opasnih legendi.

Ali u vezi s tim biblijskim legendama treba istaći da Cesarčevo shvaćanje književnog roda legende nije ostajalo samo u okviru spomenute tematike. Na oprez pri tom već upozorava sam naslov knjige *Izraelov izlazak i druge legende*, a i obavještenje pisca na 6. strani: »Sve ove legende štampane su u ‚Hrvatskoj reviji' ili ‚Književniku' 1930—1932 godine«. U toj su knjigi izašle novele s biblijskim motivima *Izlazak Izraela iz Egipta* i *U faraonovu gradu mrtvih* ali uz njih i tri novele s fantastičnim motivima vezanim za različite ličnosti i različito vrijeme pa i piščevu sadašnjicu: *Doživljaji i smrt mudraca Kratesa*, *San doktora Lupusa* i *Posjeta iz daleka*.

Pod pojmom legende očito nije imao Cesarec pred očima književne radove samo s temom o svecima, nego je shvaćao spomenuti književni rod u širem značenju gdje je opseg riječi legenda u vezi s literaturom ekspresionizma raširen na stvaralačku reprodukciju ličnosti koje je tradicija obavila famom zanimljivosti pa mogu biti simbol neke etičke

[8] Plamen 1919, 192.

[9] Ladislav Žimbrek: Književna ostavština Augusta Cesarca. Republika 1953, br. 12, 1068.

ideje ili se uopće odnosi na »nerealističko, čudnovato, čarobno i alegorijsko pjesništvo«.[10]

U širem značenju toga književnog roda, koje zastupa i Van Tieghem shvatio je i Krleža svoje mladenačke drame u kojima su glavni likovi osim Krista, Adama i Eve još Kristofor Kolumbo, Michelangelo Bounarotti, don Quijote i drugi te ih je izdao pod skupnim imenom *Legende* (1933). Prema tome pobudu za koncepciju takva šireg tipa legende mogao je Cesarec dobiti u hrvatskoj književnosti od Miroslava Krleže, Kranjčevićeva *Mojsija* ili možda od Nazorovih *Slavenskih legendi*, premda se ne mogu isključiti niti poneke veze s njemačkom literaturom za i poslije prvoga svjetskog rata koju je pisac pažljivo pratio.

U skladu sa svim tim Cesarec je i preveo *Legendu o Ulenšpigelu i Lamzu Gudzaku* (1945) s Rollandovim, a ne Cesarčevim predgovorom. Na takav širi pojam legende u Cesarca upozoravao je Ivo Kozarčanin u svom prikazu knjige *Izlazak Izraelov i druge legende*,[11] a praktično i Božo Milačić pišući o Cesarčevoj noveli *Uskrs i smrt cara Lazara* kao legendi.[12]

Razumljivo je da se pitanje pojma legende pojavilo i pri izdavanju *Izabranih djela* Augusta Cesarca po 1945. godini. Zaslužni istraživač i urednik Cesarčevih djela Ladislav Žimbrek istakao je u članku *Legende Augusta Cesarca*[13] da je pisac objavio osim legendi s biblijskim motivima još i neke druge novele s alegorijskim simboličkim i legendnim načinom pripovijedanja te je neke od njih i spomenuo. Ipak u 8. knjizi *Izabranih djela* pod naslovom *Legende i druge pripovijesti* (1951) nije pokušao sabrati sve novele koje bi se mogle uvrstiti među legende u širem značenju te riječi, nego se držao Cesarčeva izbora iz 1938. g. dodavši samo novelu *Faraonova gradnja* i nekoliko pripovijesti koje nisu legendnog karaktera, a ispustivši legendu *Posjeta iz daleka* zbog momentalnih političkih razloga.

Shvatljivo je da opredjeljenje bibliografa pri izboru legendi nije doduše lako i bez dilema koje zbunjuju. Međutim prema svemu što je dosad rečeno očito bi se mogle među legende nanizati ove novele: *Veliki komtur pred tribunalom savjesti* (Plamen 1919), *Legenda o zvonu na*

[10] Hellmut Rosenfeld: Legende. Stuttgart 1961, 81.

[11] Ivo Kozarčanin: Knjiga legenda Augusta Cesarca. Hrvatski dnevnik 1939. 8. I.

[12] Božo Milačić: Legenda o istini. Vjesnik 1964. 4. XII.

[13] Književne novine 1951. 12. VI, br. 24.

groblju (Obzor 1923. 5. IX), *Uskrs i smrt cara Lazara* (Vijenac 1928), *U faraonovom gradu mrtvih* (Književnik 1930), *San doktora Lupusa* (Književnik 1930), *Mojsije* (Hrvatska revija 1930), *Na Sinaju* (Hrvatska revija 1930), *Pred faraonom* (Hrvatska revija 1930), *Izraelov izlazak iz Egipta* (Hrvatska revija 1930), *Posjeta iz daleka* (Literatura 1931), *Anno Dei...* (Književnik 1932), *Doživljaji i smrt mudraca Kratesa* (Hrvatska revija 1932), *Faraonova gradnja* (Književnik 1932) i *Smijeh Jude Iškariota* (Republika 1945).

Kako granice u Cesarčevoj koncepciji legende nisu sasvim jasno urezane, prepušteni su neki radovi još brizi diskusije, a neke pojave postat će jasnije kad izadu sabrana djela Cesarčeva.

Ipak, već i sada bibliografska horizontala otkriva neke zanimljivosti. Prije svega nameće se konstatacija da se pisac već prije služio legendom, a ne da ga je na to nagnala diktatura koja je, svakako zaslužna za posebno iznenađenje s biblijskim motivima i citatima. Osim toga vidi se da sve legende nisu jedinstvenog tipa. Očito su neki radovi s građom iz historije pri čem je interval prema prošlosti različit i po vremenu i po lokalizaciji. Neke su novele izrazito legende »sadašnjice« *(Posjeta iz daleka, San doktora Lupusa, Anno Dei...).* U nekim su novelama historijske ličnosti projicirane u Cesarčevu »današnjicu« kao i u Domanovićevoj satiri *Kraljević Marko po drugi put među Srbima (Uskrs i smrt cara Lazara).* A brzi pogled na unutrašnju strukturu tih legendi otkriva i različite stilske osobitosti.

Međutim ipak izbija pri svem tom glavni utisak kako je ta koprena legende prije svega pomagala Cesarcu da pod njenom zaštitom prenese idejno oružje na praktično područje društvenih sukoba i da funkcionalno pomogne kritiku staroga društvenog reda, borbu društveno ugnetenih slojeva protiv iskorišćivača i navješćivanje novih perspektiva.

Naravno ta opća idejna stremljenja reprezentirana su u pojedinim legendama konkretnim fantastičnim događanjima, problemima i likovima, nosiocima određenih idejnih tendencija koje u biti vuku svoj korijen iz poratne atmosfere. Neposredan odjek prvoga svjetskoga rata izrazito je iznesen u noveli *Veliki komtur pred tribunalom savjesti* koja je rođena u sjeni ekspresionističkih pobuda. Tu je, ukratko, osnovni idejni akcent na oštroj osudi rata kojega posljedice je i te kako osjetio Cesarec pa i inače opisao u realističkoj noveli *Golgota osmorice.*

Koncepcija novele o komturu je duhovita i invenciozna premda sama realizacija ipak izaziva stanovite rezerve. U križarskom vodi, ve-

likom komturu koji nosi simboličan mač u obliku križa, groteskno je zahvaćen lik ratnog osvajača koji je upropastio mnogo ljudi i na kraju se našao u svojoj osamljenosti pred sudom svoje vlastite savjesti te je sasvim klonuo. Kao nekom filmskom tehnikom reda Cesarec optužbe mrtvih protiv komtura: i mornara iz mora i ljudi iz grobova i onih obješenih na granama drveća a i nastupe razbješnjelih živih masa pod simboličkim crvenim zastavama koje ne priznaju komturova boga, nego traže njegovu smrt i postavljaju za cilj nove ideale. Simbolička fantastika je omogućila piscu da osnovnu tezu protiv križarskih ratova raširi sintetizacijom na osudu svih zavojevača i ekspanzionista koji vode čovječanstvo u svjetsku klaonicu, upozorujući pri tom aktualnim aluzijama na prvi svjetski rat.[14] Osim toga iz asocijacija o komturu i njegovim groteskním trzanjima osjeća se i kritika crkve i uopće starog društvenog reda koji se ruši.

U ovoj je noveli očito Cesarec predstavnik borbenog, aktivističkog tipa ekspresionizma kako ga je označio Werner Mahrholz u knjizi *Deutsche Literatur der Gegenwart* (1930). Zato je izbor strukturalnih elemenata i izražajnih sredstava vršen s naročitim naglaskom na idejnoj efektivnosti, a ne toliko na građenju lika i fabule. Novela je pisana u ekspresionističkom uzbuđenju te na društvene disakorde reagira povišenim tonom koji na nekim mjestima prelazi u usiljenu patetiku.

Ritam te proze je dinamičan i temperamentan, pun raznovrsnih intonacija, deklarativnih, upitnih, afirmativno uskličnih, stupnjevanih do fortissima ili do nervoznih rečenica — riječi sa staccato-efektima, iako ipak ne u tolikoj mjeri kao u Krležinu *Kristoforu Kolumbu*. Zanimljivosti te proze pridonose bujni dijalozi i unutrašnji monolozi glavnog lika tako da u zajednici s objektivnim pripovijedanjem autora razvijaju živalnost u odvijanju događaja i stvaraju atmosferu raznoličnih iznenađenja i s tim katkad privlačnosti za čitaoca. Voli da operira jakim kontrastima i efektima. Tako već veliku unutrašnju depresiju komturovu nastoji da pojača još paralelizmom tamnog pejzaža: »Vani u ponoćnom misteriju kao horda varvarska harači oluja. I crnim pesnicama vihora lupa u prozore. Pod njezinim pustopašnim vragovanjem povijaju se drvoredi kao dvoredovi streljačkih lanaca pod gradom kuršuma. Kočoperni jablani osovili su se i prkose najezdi stihija.

[14] Tako spominje pisac i tankove pri čem kida objektivnu tehniku pripovijedanja (A. Cesarec: Smijeh Jude Iškariota. Zagreb 1946, 38).

Crninom se zaodjela oluja i tuguje. Rida, zavija, tuli, plače i cvili.«[15]

Taj citat ujedno ilustrira težnju pisca da se izražava što više figurativno, po mogućnosti snažno kontrastno pomažući se naročito hiperbolistikom, klimaksima, alegorijama i simbolima, ali na žalost rijetko djeluje njegov izraz uvjerljivo, nego više forsirano, kao s nekom posebnom željom da se pod svaku cijenu postigne emocionalno iznenađenje. Pri tom ukusna mjera nije često uspjela da zauzda tu želju za prenaglašenim efektima: »A u velikom komturu kao da je sva krv i svi mišići uzavreli rastopljenim gvožđem mržnje i bijesa. Iščvorugaju mu se sve možđane vijuge u klupko orijaških čegrtuša, trepavice mu se naježe kao čkalj, a lice mu proplane krvavi odsjev strahotnog požara smrti i života. I gordost ga prosjevne i zaždi. Zgvrči se u naslonjaču kao vrbin hrek i u jedinstvenu skoku ustoboči kao jablan.«[16]

Takvim i sličnim stilističkim sredstvima, nakrcanim još brojnim neobičnim kompozitima i neologizmima,[17] nije bilo moguće osigurati trajnu životnost toj noveli, a pogotovu ne i zato što pisac nije pokušao izdiferencirano individualizirati jezik pojedinih osoba, nego je govor i likova i autora dan u pojačanom tonu iznesenog odlomka.

Tako je ta novela ostala samo duhovit nacrt književne mladosti i uspomena iz ere Plamena.

U kasnijim radovima se postepeno snizuje snažan kontrast plime i oseke i poprima prirodnije oblike u rečeničnom ritmu. To izbija već iz skromne crtice *Legenda o zvonu* (1925) gdje ljudi s igrališta sreće neće razbiti zvono da bi postajali sretni i ljudi na groblju pa »se Hristos, videći da još uvijek nema zvona sreće i ljubavi za sve, okrenuo, s malo se njih povukao u stranu i ponovno zaplakao gorko«.[18]

Stišavanje ritmičke uznemirenosti i bučnosti te ulaženje u staložene kolosijeke izrazitije se osjeća i u noveli *Uskrs i smrt cara Lazara* (1928) koja je vrlo smiona svojom tematikom i društvenom optužbom. Cesarec se, naime, usudio dirnuti u jednu od najosjetljivijih rana velikosrpskog režima: u zloglasni beogradski zatvor Glavnjaču. Doduše, direktno ga ne apostofira, ali ga niti ne kamuflira lokalizirajući ga ispod dvaju

[15] August Cesarec: Smijeh Jude Iškariota. Zagreb 1946, 55.

[16] August Cesarec: Smijeh Jude Iškariota. Zagreb 1946, 44.

[17] O. c.: crvopisk (40), grizodušnu poskočnicu Savjesti (47), smaragdnofirne luke (47), zlokovarna sjena pobjednika (51), suncoizlazni Istok (54), suncosmiraj (45), prladovitog smijeha (49), japarna srdžba (41).

[18] August Cesarec: Legenda o zvonu na groblju. Obzor 1925. 5. IX, br. 238.

fakulteta u gradu u kojem puše košava, pa se tu lako može prepoznati jugoslavenska prijestolnica. Uostalom autor je kao publicist razotkrivao u časopisu Zaštita čovjeka strašne prilike u lepoglavskoj i požarevačkoj kaznionici, a u nekim je člancima već u naslovu spomenuta Glavnjača[19] koja mu je često služila kao najizrazitiji simbol sistematskih režimskih zločina. I baš to anketiranje o zatvorima, a specijalno možda podaci iz reportaže *Dva članka o »bombaškom« procesu u Zagrebu 1928* pridonijeli su svojom krutošću činjenica da su još više razumljive oštre optužbe u noveli u kojoj je fantastičan povratak cara Lazara u novostvorenu državu garniran ovakvim strahotama: »Svuda, kuda sam prošao, vidio sam kod naroda toliko nezadovoljstva, nad njim toliko nepravde i nasilja, ovdje pak kod tebe toliko upravo turske surovosti i zvjerstva, da to sve, kakogod se ti hvastaš Srpstvom, više nalikuje na nekadašnju svirepu vladavinu nekrsta, negoli na uskrsnulo carstvo, kojemu se toliko nadao narod, da je patio i borio se za nj vjekovima.«[20]

Ili prikaz cara Lazara u zatvoru: »Tu, u njegovoj jami, u njemu samome, bila je kanda zbirna točka, u kojoj se odražavalo i odjekivalo sve: i to, kako su tu ljude zgomilavali u ćelije, da nisu imali ni gdje da stoje, a kamoli da legnu; i to kako su tu zdrave bacali kraj bolesnih, koji su se raspadali od zaraznih bolesti; i to, kako su u vruće dane ljude gurali u tople, dimljive odžake, a u hladne ih, gole, polijevali vodom i puštali ih da mrznu na zaleđenom betonu; i to, kako su tu ljude tukli do nesvijesti, pa čak ih i ubijali, a žene i djecu, — o to je bilo posebno, strašno poglavlje! — zatvarali ne jedamput samo zato, da se naslađuju njihovim silovanjima.«[21]

A onda dalje nastavlja Cesarec kritikom znanosti koja je pod protektoratom Glavnjače, osuđuje hegemonističku kliku koja bestidno kiti svoju idejnu fasadu i moralnu bazu kosovskim mitom, a iz alegorijskih izlaganja krivonogog policista se vidi kako je taj režim zatirao ostale narode, a privilegirao vladajuću naciju. Međutim alegorija dalje razvija idejnu analizu i dovodi do zanimljivih iznenađenja koja su razumljiva za Cesarčev idejni stav: uza sve svoje poštenje i stradanje car Lazar je ipak samo predstavnik staroga društvenog reda pa kad rat počinje da potresa temelje države, naivno se pomiruje s krivonogim policistom i

[19] U knjizi A. Cesarec: Svjetlost u mraku. Zagreb 1963, 229, 242.
[20] A. Cesarec: Smijeh Jude Iškariota. Zagreb 1946, 67.
[21] A. Cesarec: Smijeh Jude Iškariota. Zagreb 1946, 79.

režimom, ali mase ga zato ostavljuju, on pada, pretvara se u prah »koji je, prije nego što su na nj stale noge naroda, dobrostivno raznio vjetar, — *vjetar pun sunca i uskrsne, ipak uskrsne svježine*«.[22]

Sva ta oštrina kritike s optimističkom simbolikom pokazuje da je glavni akcent na idejnosti, ali ta proza otkriva i stanovita premicanja u svojoj strukturi. S idejne strane kritičan prema Dostojevskom, ipak je pod njegovim metodološkim pobudama ostavljao stilistička sredstva ekspresionizma i u cjelokupnoj prozi spuštao se u nizine psihološkog realizma. Očito sve više pažnje posvećuje unutrašnjem modeliranju likova. Taj je metodološki zaokret vidan i u legendi o caru Lazaru. U mršavoj fabuli, bez većih akcija ili razgranatih epizoda Cesarec u toj pripovijesti izgrađuje u atmosferi bezimenih patnika zatvorenika dva glavna lika: uskrsnulog kosovskog junaka i s pozadinom zvjerskih žandara predstavnika režima krivonogog policista. Taj je, gotovo, sasvim psihološka realistička figura. U njegovu oblikovanju razvio je smisao za izbor duhovitih detalja. Dvaput upotrebljeni motiv da krivonogi policist saslušava cara Lazara obratno jašući stolac i pomičući se njim, plastično osvetljuje primitivizam režimskog mučioca, prirodno poentira odnos poniženja i razbija monologiju dijaloga.

S druge strane zadržao je car Lazar neke legendno-fantazijske elemente, ali je na časove uspjelo piscu ostvariti utisak suvremenog zatvorenika mučenika iz Cesarčeva razdoblja. Pri tom je zanimljivo istaći da je i Dimitrije Vučenov konstatirao za Domanovićevu satiru »i realističan i fantastičan vid«.[23] Ipak, unatoč stanovitoj kvaliteti, ne može se izbjeći želja za jačom individualizacijom likova.

Redanje situacija, njihovo povezivanje i stupnjevanje sa zaključnom poentom daje dojam uravnotežene fakture. Ritam rečenica koji ima temperamenta i izbor leksike ostvareni su potrebom funkcionalnosti u sklopu veće cjeline. Riječi ne nameće dužnost da nosi u sebi što više figurativnosti, već ona teži da se približi psihološkoj nijansi. Ipak poneka metafora na pravom mjestu pridonijela bi osvježenju te proze.

Ta se novela, unatoč akcentuiranoj idejnosti smjestila među legendama na izrazitijem mjestu. A stilske karakteristike legendi o velikom komturu i o caru Lazaru pružat će pomoć pri razumijevanju ostalih

[22] A. Cesarec: Smijeh Jude Iškariota. Zagreb 1946, 84 (spac. E. Š.).

[23] Radoje Domanović: Sabrana dela I. Priredio i predgovor napisao dr. Dimitrije Vučenov. Prosveta, Beograd 1964, 13.

legendi u kojima treba u prvom redu tražiti idejne zanimljivosti, tematsku raznovrsnost, a ponekad i stvaralačke elemente. U nekim od njih učinio je Cesarec zanimljiv korak tim što je iz suvremenog života stvarao legendu koja bi svojom idejnošću djelovala na suvremene ljude!

U novelama *Anno Dei...*, *San doktora Lupusa* i *Posjeta iz daleka* idejno je agresivan prema moralnim paradoksima evropskoga kapitalističkog svijeta. Jasno je da ta kritika proviruje iza fantazijskog metodološkog postupka koji je potrebno u par riječi ilustrirati.

U prvoj noveli vlasnik velike trgovačke kuće uspijeva za najveće krize prodavati robu i bogatiti jer je u svoju trgovačku kuću stavio u staklo duha nad duhovima koji treba da dijeli savjete kupcima pa je zato trgovina puna ljudi. Međutim ispostavilo se da je duh nad duhovima običan luđak i bolničari ga hoće odvući u ludnicu, ali to ne da vlasnik, potkupljuje ostale bolničare osim jednoga koji neće da bi Petrefakt i dalje varao ljude. Ali sad svi složno proglase toga bolničara ludim, navuku mu luđačku košulju i mali ljudi su i dalje s nadom ulazili u tu trgovinu!

Dakle prijevarne makinacije velikih kapitalista zbog velikih zarada, nesvijesnost masa da prozru te zablude i represalije protiv onih koji otkrivaju čovječanstvu istinu i razotkrivaju lažne proroke.

U drugoj noveli koncipiranoj više psihoanalitički i s rječnikom bliskim ekspresionizmu Cesarec je s ogorčenjem ocrtao lik vojnog industrijalca i »patriota« koji s nepritajenim zadovoljstvom uživa što su njegovi otrovni plinovi, slučajnom nesrećom, efikasno isprobani na živim ljudima, radnicima od kojih nastaju gomile mrtvih. Ljut što mu ti mrtvaci prijete u snu i navješćuju njegovu smrt Prosper Lupus, kad se probudio, dao je niz činovnika i radnika otpustiti, a sam je taj pripravljač rata s ljubavnicom pošao kao delegat na kongres za razoružanje!!

Dakle paradoks dehumanizacije u bratstvu s cinizmom!

A u trećoj noveli *Posjeta iz daleka* ne žele putnici s drugog planeta pristati na zemljinu kuglu jer je puna nehumanosti i neslobode, dok konačno ipak ne ugledaju na jednoj šestini površine sunce i sreću čovječanstva. Razumljivo je da tu deklarativnu zagonetku nije teško odgonetnuti.

Na taj je način Cesarec oštrim analizama i poentiranim detaljima raširio svoje tematsko-idejne tendencije s područja legende na krupni i ratni kapital za koji je pokolj čovječanstva period prosperiteta. Brojnim je kontrastima istakao svu dubinu nehumanosti tih slojeva i suge-

stivno je djelovao na borbeno raspoloženje čovječanstva protiv njih. Tako su legende »sadašnjice« izrazito otkrile rane društvenih suprotnosti. Po literarnom tipu novela *San doktora Lupusa* bliže je legendi *Veliki komtur pred tribunalom savjesti* pri čem treba istaći i neke nove psihoanalitičke elemente, a novela *Anno Dei*... sličnija je tonu legende *Uskrs i smrt cara Lazara*. Međutim u svim njima se osjeća nešto nedovoljno izoblikovano; one daju više dojam skica ili reportaža od kojih još treba prijeći stanovit put pa da se dobiju zrelija ostvarenja.

U preostalim je legendama sve više tražio Cesarec historijsku zavjetrinu nastojeći da bude po povijesnoj građi što više udaljen od suvremenosti, a po idejnim paralelizmima i po aktualnosti društvene kritike što svježiji i razorniji. Novela *Smijeh Jude Iškariota* služila mu je za razotkrivanje negativnosti crkve pa je zato uveo Judu iz pakla u ponovni život u vrijeme Borgija!

Prikazao je kardinala koji ne vjeruje u crkveno naučavanje i uglavnom se brine za svjetska dobra pa su mu takvi ljudi kao Juda dobro došli! Međutim i pisac udara po Judi koji sad hoće da se rehabilitira i drži se Kristovih načela, ali baš svojim propovijedanjem o neodupiranju zlu u biti odobrava izrabljivanje radnika pa Cesarec tako razotkriva ponovnu izdajničku ulogu Jude koji na koncu ide za župnika u gorski kraj gdje će braniti kardinalove aspiracije na vinograde koje mu hoće župljani preuzeti.

Autor legende koji je već prije u eseju o Dostojevskom morao zauzeti stav prema kršćanstvu očito je sad upozorio na demobilizacijsku ulogu koju vrši crkva svojim djelovanjem na male ljude i tim sprečava jedinstvenost nastupa a i punoću efekta u borbi za socijalna prava radnika. Ta novela s nekim psihološkim nijansama ali i završnom grotesknom poantom o Judi, nije, čini se, bila dovršena. Aluzije na fašizam u Italiji nasilno su umetnute i u biti razbijaju historijsko atmosferu gledanu iz objektivnog zakutka pisca. Pripovijest ili zbog delikatnog problema ili zbog njene nedovršenosti nije izašla za života pisca, nego tek u trećoj knjizi *Izabranih djela* (Zagreb 1946).

Novela *Doživljaji i smrt mudraca Kratesa* označava pokušaj pisca da svoju idejnost maskira motivom antike. Ta je akcija prilično uspjela s književne strane. Prije svega autor je znao naći jednostavnu fabulu ali pomoću koje je ipak mogao oštro istaći idejne paradoksalnosti svoga vremena. Naime, grčki mudrac Krates traži poštenje po svijetu, ali ga ne nalazi u Ateni u pobjedniku pjesnika Meletosu koji Kratesovu kesu

sa zlatom sakriva nogom i poslije je prisvoji, nego na otoku tiranina Aristosa Korakospetri gdje su glavna božanstva simbolički gavranovi. Međutim prije toga iznenadnog otkrića piscu je uspjelo provesti Kratesa kroz niz situacija koje su u biti krile sliku suvremenih fašističkih režima i njihovih nasilja nad slobodoljubivim čovječanstvom.

Na tom je otoku logika postavljena naglavce, a svaka je dobra ideja u toj sredini sarkastički persiflirana. Pisac je s ukusom izredao niz ilustrativnih slika koje iza svoje alegoričnosti i simbolike otkrivaju strašne protučovječnosti i nakaznosti ljudskog života. Tu ljudi moraju hodati na rukama i s nogama u zraku; tu slabi radnici moraju obavljati teže poslove, a jači manje i zato imaju veće plaće. Jedni grade, a drugi razgraduju. Žene ne smiju govoriti ili prigovarati jer su bespravne, a Aristos se i onako zanima za dječake. Krates sreće mnoga strašna mučilišta, ali u njima mučenici u sav glas slave tiranina Aristosa i njegovu mudrost prema načelu da patnja preporađa!! Na tom je otoku Kratesa dočekalo cinično gostoprimstvo: Aristos ga je ponudio pravim čovječjim mesom, i to specijalno čovječjim srcem. Razumljivo je da Krates, želeći što prije odavle otići, obećaje Aristosu da će po svijetu pripovijedati o »sretnim ljudima« u Aristosovoj državi!

Pošto je tako poantirao dosadašnji tok novele prikazom strahota diktatorskog režima, pisac je uspješno i dalje razvio fabulu novom poantom: iznenađenjem da je baš u toj državi našao poštenje. Naime na drugoj strani otoka sreo je Krates okovanog roba izloženoga za hranu božanskim gavranovima, ali taj osuđenik nije vikao i nije želio da ga Krates oslobodi jer bi inače stradao stražar koji je po dogovoru otišao k svojoj djevojci, a morao je čuvati roba. Taj jadnik koji je samo tihim pjevanjem produžavao svoj život pred krvožednim božanstvima jedini se osudio otkriti, i opet u obliku duhovitog iznenađenja, da se tiranin Aristos rodio s osnovnom griješkom vida pa zato sad svi otočani moraju hodati naopačke!

Osim te simboličke kritike diktatorskih režima Cesarec je još upozorio na drugu stranu medalje. Njegov Krates se čudi takvu poštenju roba koji drži riječ i svome krvniku te s idejne strane ne može shvatiti opće mišljenje robova: »A što se tiče drugih robova, to, stranče, moraš razumjeti, da svi mi stojimo na tom, da se zlu ne trebamo opirati zlom, jer će se zlo na taj način najbolje samo iživjeti i pasti...«[24]

[24] A. Cesarec: Izraelov izlazak i druge legende. Zagreb 1938, 129.

Tako je Cesarec i opet upozorio na nedovoljno razvitu svijest radnih ljudi da se moraju boriti protiv tlačenja, a pogotovu je ponovno istakao svoj odbojni stav prema kršćanskom neodupiranju zlu.

Samo pri tom treba upozoriti na ukus i mjeru kojom je Cesarec razvio svoje tendencije. Rijetko one nasilno izbijaju, već se više spontano izvijaju iz radnje, odnosa likova i njihovih rezoniranja. Invenciozno je razvijao fabulu i stvarao ugodna afektivna iznenađenja. Uspjelo mu je toliko uopćiti negativnosti diktatorstva i tiranstva da njegova antikom maskirana a humanizmom prožeta slika može djelovati uvijek i u svakoj sredini gdje je slobodna misao ugnjetena. Autor je znao ostati u objektivnoj pozadini, bez osobnih ulaženja u raspravljanja ne forsirajući direktne aluzije na suvremene sličnosti. Zato se one same čitaču to spontanije javljaju. Tu je imanentan dubok humani smisao koji može da trajnije djeluje i podržava interes za aktualnost. Akcenat je u toj noveli više na simbolici različitih idejnosti, a manje na približavanju realizmu. Spretno se izmjenjuju u kompoziciji novele Kratesove meditacije i brojni dijalozi s duhovitim detaljima i poantama, a način kako se razvija radnja pobuđuje prirodnu zainteresiranost. Izraz je dotjeraniji nego u ostalim legendama, živ i temperamentan, ali i odmjeren, bez hiperboličkih nabujalosti kao u *Velikom komturu.*

Ta novela zaslužuje veću pažnju i svakako ulazi u uži izbor Cesarčevih ostvarenja.

Biblijska građa o Mojsiju bila je Cesarcu zanimljiva i privlačila ga je iz više razloga. Prije svega jer je u najcrnjim danima diktature mogao svoje borbene misli pod zaštitom takve kamuflaže poslati u svijet na djelovanje i oblikovanje novoga čovjeka. Osim toga to je bila i slatka osveta cenzoru — kako je već istaknuto.

Građa o Mojsiju je krila u sebi dinamičnih suprotnosti u koje su se mogle smjestiti aktualne tendencije. Nečovječno izrabljivanje Izraelaca sa strane Egipćana, Mojsijevo ubijstvo Egipćanina kad je zlostavljao Izraelca, zatim Mojsijeva konspiracija pa cijela oslobodilačka organizacija Izraelaca i njihov put u slobodu očito su svojom dinamičnom motivikom impresionirali Cesarca da je tu građu smatrao dobro došlom. Pri tom je zanimljivo da i slovenski prijevod biblije[25] donosi sliku iz grobnice potkralja Rehmize gdje su prikazani radnici koji s mukom izrađuju opeku, a nad njima je »priganjač«, nadzornik koji ih tjera bati-

[25] Sveto pismo stare zaveze. Maribor 1938. 129.

nom da rade. Nije nevjerojatno da se na kakvoj od takvih slika inspirirao i Cesarec, a da u biblijsku građu unese ideje radničkog pokreta, mogao je vidjeti u njemačkoj literaturi po prvom svjetskom ratu. Tako je Franz Herweg[26] u djelu *St. Sebastian von Wedding* (1922) stavio Sebastijana u berlinski radnički ustanak. Uostalom i Kranjčević je dao Kristu borbenu ulogu u francuskoj revoluciji *(Resurrectio)*, a Blok u oktobarskoj *(Dvanaestorica)*.

Kad se odgrne zavjesa s biblijskih motiva, javlja se bujna slika aktualnih problema i idejnosti starog društva u bivšoj Jugoslaviji i radničkog pokreta. Jasno je da treba paralelizmima otkriti smisao simbolike i njenu pravu usmjerenost, a to, uglavnom, ne izaziva veće teškoće.

Mojsije je lik borca za slobodu i vizionara koji preko svih zapreka konačno odvodi narod u slobodu. Gospod ili Jehova su simboli prave idejnosti koja je postavljena kao ideal borbe čovječanstva za narodnu i socijalnu pravdu, dok su egipatski bogovi, faraon, činovnici a pogotovu svećenici sa svojim šarlatanskim čaranjem predstavnici svijeta nasilja koji tone i gubi tlo pod sobom. Ali tu su dane i situacije teškoća u orijentaciji. Koliko li je teško širokim masama sugerirati pravi put, koliko je tu malodušnosti, kolebanja, nevjerovanja u konačni uspeh u borbi protiv neprijatelja. Koliko je to tragično, naročito ilustrira novela *U faraonovu gradu mrtvih* a i neke druge. Pisac zato razvija kamuflirani plan borbe radničkog pokreta: rad na izdizanju svijesti od pojedinca do pojedinca, često tajno; on upozorava da će neprijatelj napasti Egipćane, pa će i Izraelci dobiti oružje u ruke, ali njim će pobiti faraonove činovnike i omogućiti odlazak u slobodnu zemlju gdje će svi biti jednaki. Ističe se da će ogorčenje naroda s pojačanim nepravdama rasti pa će doći do pobune i ubijstva tako nehumanog faraona kao što je prikazan u noveli *Faraonova gradnja*.

Cesarec je elastično upotrebio latentne mogućnosti biblijskih motiva i djelomično parafrazirao bibliju pa gdjegdje se podvrgao i njenu stilu, ali je očito da je prema svojim idejnim potrebama dodao mnoge formulacije u takvim stilizacijama kakvih nema u bibliji, kao npr.: »Jehova. Gospode naš, mi smo tvoji, budi i ti naš, i neka drhću svi budući neprijatelji pred nama, neka drhću svi pred narodom, koji si ti izabrao da u život ljudski unese što još ne bijaše, pravednost i ljubav, slobodu i jednakost sviju pred tobom!«[27]

[26] Hellmut Rosenfeld: Legende. Stuttgart 1961, 80.
[27] A. Cesarec: Izraelov izlazak i druge legende. Zagreb 1938, 70.

Pisac je unosio mnogo svojih misli, situacija i objašnjenja a mnoge je biblijske ispuštao da bi digao dobro izabranu građu na plan veće aktualnosti i jačeg djelovanja. Tako je u noveli *Izlazak* izvan biblije naročito istakao metodu borbe: »Mnogo je o tome razmišljao Mojsije, i spoznao je jasno, jasnije nego ikada, da za oslobođenje njegova naroda ne koriste molbe podnesene silniku, ne koriste toliko ni čudesa poslana s nebesa od Gospoda; osim ovih bilo je potrebno još nešto drugo: pokret i djelo samoga izraelskog naroda. Protiv biča je bio potreban bič, protiv mača mač, protiv strjelice strjelica, jer: oko za oko, zub za zub!«[28]

Ili je oštro diferencirao pojedine društvene slojeve govoreći o egipatskom carstvu gdje mu je biblija dala samo dispoziciju: »Bogato je ono bilo još uvijek, samo se to bogastvo podijelilo u dva nerazmjerno nejednaka dijela, tako da gotovo sve imahu faraon, činovnici, vojnici i pogotovo svećenici, a svi ostali, cio narod, svi ostali narodi ništa . . .«[29]

Cesarcu je, dakle, uspjelo proturiti suvremene probleme i ideje i aktualizirati ih, ali u literarnoj realizaciji, čini se, da nije definitivno našao dosljedan put. Tako je Mojsije u prvoj noveli dan prilično psihološki uvjerljivo, a njegov susret s Gospodom duhovito je riješen psihoanalitički snom. Isto tako je prijelaz Izraelaca preko Crvenoga mora nastojao prirodno objasniti osekom a za Egipćane plimom. I Krleža je u svojoj *Legendi* nastojao objasniti Judinu izdaju čovječjim razlogom: ljubomorom! Međutim u nizu ostalih situacija ne može pisac bez čudesa koja ionako samo po svom izboru upotrebljava. Zato se osjeća kao neki kompoziciono-psihološki lom ili kao neka ideja dobro koncipirana, ali gdje je piscu u nastavku nestalo daha i invencioznosti da izdrži planirani korak.

Novela *Mojsije* koja se našla na uvodnom mjestu zbirke najbolja je i s psihološke strane premda u okviru legendne atmosfere, najuvjerljivija je među biblijskim legendama. U daljem toku toga biblijskog ciklusa psihološka uvjerljivost popušta. Novele možda dobivaju na fabuli, akciji, ali likovi ostaju bljedi. Didaktički disakordi više put otkrivaju nestrpljivog pisca koji se nije mogao održati na dostojnoj distanci prema prikazanoj građi.

Novela *Faraonova gradnja* najsmionija je po svom revolucionarnom usmjerenju, ali nema ostalih vrlina izrazitije novele o Mojsiju.

[28] O. c., 58.
[29] O. c., 59.

Ovaj prikaz Cesarčevih legendi možda se i nehotice produžio u povorku analiza. Zapravo je sama materija zahtijevala analitički postupak, jer bi u drugom slučaju očito došlo do ogoljenog prikaza idejnosti bez specifičkih legendnih elemenata u strukturi radova, a tim bi se izbrisala granica prema njegovim pripovijestima s izrazitom stvarnom podlogom, kao npr. s *Atentatorom Mojsijem* i sličnim novelama. Unatoč pojedinačnim sintetičkim pokušajima, sad bi zato trebalo sabrati osnovne misli i rezultate u nekoliko bitnih rečenica.

Demokrat i aktivan borac Cesarec je očito htio kritički razotkriti mnoge negativnosti bivše Jugoslavije i uopće starog reda u svijetu, a želio je upozoriti i na mogućnost i potrebu novih perspektiva te boljih odnosa. Pri tom je u svom književnom djelovanju nailazio na veliku zapreku državnog odvjetnika, odnosno u prvom redu cenzora koji mu je često plijenio i iskasapio njegove književne tekstove. Zato je sve više pribjegavao kamufliranom obliku pripovijedanja i tražio zaklonište u legendi da bi mogao zamaskirati svoje borbene ideje i djelovati na preobražaj ljudi.

Našao je za tu svrhu raznovrsnu gradu od antike pa sve do njegove sadašnjosti, a kao vrhunac te tendencije su legende s biblijskim motivima koje su zapravo revanš i izazov cenzoru. Bez obzira na različitu historijsku udaljenost motiva te su novele uvijek ataka na aktualne slabosti društva i često smion obračun s njim.

S idejne strane Cesarec je protestirao protiv rata koji ostavlja tolike strahote za sobom i pokazao mnogo hrabrosti i invencije za otkrivanje tolikih etičkih disakorda u Jugoslaviji i u svijetu, slikajući prilike u zatvorima, logorima, strašna mučenja ljudi, tlačenje hrvatskog naroda u nacionalnom i socijalnom smislu. Naročito su s te strane reprezentativne novele *Uskrs i smrt cara Lazara* i *Faraonova gradnja*. Zato veći dio tih Cesarčevih legendi nisu parafrazirane novele s tematikom o nekim svecima, nego u biti legende u širem značenju i većinom s jakim satiričkim ili groteskním akcentom.

Ali Cesarec nije ostao slijep ni za slabosti radničkih masa, upozoravajući na nedovoljnu prosvijećenost, organizaciju, borbenu svijest te je svim silama i u toj legendnoj materiji iznosio metode i taktičke postupke tadašnjeg radničkog pokreta. S te je strane bio vrlo aktualan i ažuran, katkad i previše prikovan za svoje vrijeme. Sve u svemu Cesarec predstavlja izvanrednu moralnu snagu u borbi protiv velikosrpske hegemonije i fašizma u svijetu i u oblikovanju boraca za novi svijet. Rijedak

je ali ujedno izrazito snažan primjer skladnog odnosa između književnih ideja i praktičkog života pisca. Zato poslije Cesarčeve žrtve zvuče Krležine riječi o piscu borcu još afirmativnije: »August Cesarec je već u ‚Plamenu' (1919) i kasnije u ‚Književnoj republici' progovorio o mnogim otvorenim pitanjima odlučno i neuvijeno s akcentom i tonom koji se po moralno-političkoj smionosti danas još nije pojavio u našoj političkoj esejistici.«[30]

Ali snažno insistiranje na idejnom djelovanju u društvu otkrilo je i drugu stranu medalje, donekle bolnu. Zaokret k legendi zapravo je dirigiran željom za prevladavanjem cenzorskih zapreka te je glavnu pažnju iscrpao u borbi za ezopovštinom izraza koji će prenijeti ideju pokraj cerberskih očiju, a opet će odjeknuti u čitaocu i njegovu uspavanu energiju uzbuditi i usmjeriti u napad na mračne sile, koje vrše nasilje nad osnovnim pravima čovjeka. A k tome legendno-fantazijski način pripovijedanja s idejnom aktualnošću zahtijeva svojom kompliciranošću od pisca da bude vrlo invenciozan, elastičan stvaralac i talentiran majstor jezika pa da stvori živo i trajno djelo.

Očito u žurbi nije imao Cesarec dovoljno vremena da adekvatnu pažnju posveti i drugom korelatu stvaranja, slici koja bi kreativno oživjela likove i uopće transponiranu materiju. Ipak je to legendno područje dalo i kvalitetnijih radova koji, međutim, ne mogu pretendirati na neko više priznanje, nego se moraju zadovoljiti epitetom osrednjosti. S te strane najbolje reprezentiraju pisca legende: *Doživljaji i smrt mudraca Kratesa* koja je najsolidnije ostvarenje i *Mojsije* iz ciklusa *Izraelov izlazak*, a zanimanje pobuđuje još novela *Uskrs i smrt cara Lazara*, dok je novela *Veliki komtur pred tribunalom savjesti* duhovit ekspresionistički nacrt koji je s nešto više zalaganja i kontrole ukusa mogao postati kvalitetno ostvarenje.

U prva tri rada Cesarec je, negdje više negdje manje, inventivan, ponekad duhovit, zna poantirati situacije. U legendni način stvaranja nastoji unijeti katkad uopćavanje pojava do širokočovječanskih granica (Krates, Mojsije, Komtur), likove psihološki uvjerljivo razviti pa negdje gdje je bila za tom prilika, psihoanalitički, groteskno, alegorijski i simbolički dočarati stvarnu sliku i aktualnu idejnost. Jasno je da je u većini legendi takvih kreativnih elemenata manje i da je više brzih i katkad nedovoljno pripravljenih i nemotiviranih postupaka. Ne mogu spontano

[30] Miroslav Krleža: Eseji III. Zagreb 1963, 409.

djelovati niti deklarativna rješavanja problema. Isto tako ne mogu izazvati ugodno emocionalno uzbuđenje i neki motivi, problemi ili ideje koji se ponavljaju, pa čak i više puta! Dok je u ekspresionističkim legendama i pejzaž pomagao kontrastima istaći ideju, kasnije ga pisac skoro i ne vidi od prevelike brige za golu tendenciju.

Više puta se čini da Cesarec, brinući se u prvom redu za ažurnost idejnog djelovanja, ne posvećuje dosta pažnje njezi književnog izražavanja, jezika. Kao mali paradoks može odjeknuti činjenica da je u radovima u kojima je izraz pod dojmom ekspresionističke poetike baš mnogo pažnje posvećivao jeziku, pa čak da je i eksperimentirao. Taj je jezik vrlo figurativan, pun kontrasta i devijacionih noviteta koji ponekad unose svježinu, ali, kao i u njegovoj lirici, u njegovim rečenicama pojavljuju se katkad neuspjeli neologizmi i usiljeni kompoziti koji djeluju, zapravo, odbojno. Kasnije je njegov izraz težio da dobije realističko-psihološku rezonanciju, a u nekim je radovima obična deskriptivna fiksacija izraza. Osjeća se da je neke tekstove dulje vremena cizelirao i tu je izraz pregnantniji, staloženiji, življi i prihvatljiviji, a neke su legende ostale neizbrušene i dosta sirove. Vjerojatno je Cesarčev jezik zavisio donekle i od lektora revije. Tako esej o Dostojevskom koji je izašao u Književnoj republici djeluje prirodno i s jezične strane svježe. Stanovita nedovršenost ili nedostajanje one posljednje politure jezika karakteristika je većine legendi, ali najmanje novele *Doživljaji i smrt mudraca Kratesa* koja treba ući u svaki uži izbor Cesarčevih književnih radova, a svakako ne mogu se zaboravu prepustiti ni legende: *Mojsije* i *Uskrs i smrt cara Lazara.*

Djelovanje Cesarčevih legendi na društvo bilo je efikasno. Naročito je njegova proza komunikativna s obzirom na čitaoca radnika i uopće na maloga čovjeka. Mnogi podaci glasno govore o snažnom odjeku njegovih djela u hrvatskoj i jugoslavenskoj sredini. Ta, za legendu *Uskrs i smrt cara Lazara* dobio je 1928. književnu nagradu Vijenca za najbolju novelu o Glavnjači, a tim je osobito bio dignut interes i za njenu idejnost. Različiti procesi protiv pisca, tužbe sudu, zapljene cenzora i zatvori još su više dizali zanimanje za njegovu hrabrost i za njegova djela. A kad su se društvene i političke suprotnosti pred drugi svjetski rat zaoštrile, kritika i čitalačka publika još su više, nego prilikom prvi! izdanja, osjetili aktualnost Cesarčevih legendi, njihovu idejnu perspektivnost i čak obogaćenu tematsko-idejnu kritičnost.

Kritika je s lijepim priznanjem govorila o Cesarčevim naporima da zaštiti čovjeka od nasilja nečovječnosti i terora u svijetu. Tome cilju su legende dale svakako snažan prilog.

Cesarec je zaista bio neustrašiva književna savjest svoga vremena

Résumé

L'écrivain croate August Cesarec (1893—1941) était un démocrate et un combattant actif qui voulait démasquer dans ses oeuvres les nombreux aspects négatifs de l'ancienne Yougoslavie et de l'ancien ordre du monde en général, et qui désirait attirer l'attention sur la nécessité des perspectives nouvelles et des rapports nouveaux entre les hommes. Ces efforts furent naturellement contrariés par la censure qui saisit ou massacra plusieurs de ses textes littéraires. Il essaya donc de dire ce qu'il avait sur le coeur dans une forme camouflée, sous le masque de la légende. Pour narguer le censeur et pour gagner ses lecteurs pour ses idées progressistes, cet homme de gauche se mit à traiter des motifs antiques et bibliques.

Cesarec protestait contre la guerre et ses horreurs, et il dénonçait les méfaits de l'ancienne Yougoslavie: les prisons, les camps de concentration, la torture des prisonniers, l'oppression du peuple croate dans le sens national et économique. Dans les nouvelles *Uskrs i smrt cara Lazara* et *Faraonova gradnja*, la clarté de son analyse idéologique se montre sous son meilleur jour. La plupart des légendes de Cesarec ne sont pas des nouvelles paraphrasées sur des saints, mais elles sont des légendes dans une acceptation plus large de ce terme, avec un vigoureux accent satirique ou grotesque. Il critiquait aussi les faiblesses du mouvement ouvrier: le manque de culture, les défauts de l'organisation, l'absence de l'esprit combattif. Il était toujours à la pointe de l'actualité et il faisait preuve d'une grande force morale quand il s'agissait de lutter contre l'hégémonie serbe et le fascisme, ou de former des combattants pour un monde nouveau.

En façonnant ses textes, Cesarec tenait surtout à choisir des mots qui, tout en masquant ses tendances idéologiques, seraient compréhensibles comme les fables d'Esope et qui agiraient sur le lecteur de manière directe. C'est pourquoi il lui arrivait parfois de ne pas donner assez d'attention à l'autre corrélatif de sa création — à l'image qui devrait donner la vie aux personnages et à la matière transposée. De ce fait, certaines nouvelles sont intéressantes surtout du côté idéologique. Quelques-unes de ses légendes sont pourtant des créations dignes d'estime. Nous citerons comme les deux meilleures *Doživljaji i smrt mudraca Kratesa* et *Mojsije*. Les nouvelles *Uskrs i smrt cara Lazara* et *Veliki komtur pred tribunalom savjesti* sont elles aussi dignes d'intérêt. Cette dernière-ci représente une ébauche spirituelle dans la manière expressionniste, et si l'auteur l'avait façonnée avec un goût plus sûr elle serait sans doute une oeuvre de qualité.

Dans ses légéndes, on rencontre des éléments d'expressionnisme et de symbolisme, et parfois aussi certaines traces de realisme psychologique. Dans les nouvelles expressionnistes, la langue est très figurative, pleine de contrastes, d'hyperboles et de néologismes qui sont parfois assez maladroits. Dans ses autres nouvelles, Cesarec est plus modéré dans le chois de ses mots.

Les légendes de Cesarec ont agi d'une manière très efficace sur la societé de son époque. Pour une nouvelle qui décrivait les horreurs de la prison Glavnjača à Belgrade, l'auteur obtint un prix littéraire. Les procès que lui intentaient les autorités firent eux aussi beaucoup pour la popularisation de ses oeuvres.

La critique contemporaine parlait avec beaucoup d'estime de Cesarec et de ses efforts pour la défense des droits de l'homme.

Cesarec fut une courageuse conscience littéraire de son époque.

Marja Boršnik

TAVČARJEVA BOGOMILA

Leta 1884 je vse leto izhajal v Ljubljanskem zvonu Tavčarjev roman Mrtva srca, ki se je zdel nekaterim našim vodilnim sodobnikom preromantičen. Šolarka Franica Koseninijeva pa ga je s takšnim užitkom prebirala, da si je želela spoznati tudi avtorja. Ko se ji je to na nekem plesu posrečilo, se je vanj zaljubila pa tudi on vanjo. Triintridesetletni pisatelj je bil dovolj galanten, da je na dobrodelni prireditvi za dvajset goldinarjev odkupil oleandrov cvet iz njenih las, hkrati pa preveč malodušen, da bi si bil lahko resno upal misliti na to lepo, živahno dekle. Ne le, da se mu je zdela po letih premlada, sebi samemu se je v tistih časih videl za vsako novo ljubezen prestar.[1] Saj je prav v teh časih zaključil dve desetletji, odkar mu je bila prva ljubezen s prvimi verzi sprožila mladostno ustvarjalnost, in to doživetje je bilo zanj nekaj tako bolečega, kot da mu je do smrti ranilo srce. Dve leti manj kot dve desetletji se je vanj nabirala grenkoba, ki mu je oblikovala prvi mladostni roman. Še tri leta delj je potreboval, da ga je mogel dati javnosti. In igra usode je hotela, da mu je prav ta roman privabil novo ljubezen, ki se je končala v srečnem zakonu.

Hkrati pa je ta »igra usode« hotela, da prav z istim letom in z istim mesecem, ko se je pričel v tisku pojavljati roman Mrtva srca kot osrednji spomenik prvi ljubezenski tragediji, Tavčarju dejansko umre tudi junakinja te tragedije Bogomila.

Ljubljansko slovensko časopisje je ta dogodek zabeležilo s kratko osmrtnico,[2] nemško pa se je razpisalo,[3] da je 13. januarja »po daljšem, zelo težkem trpljenju« za jetiko umrla veleposestnica Emilija Terpinc (Terpinz), žena trgovca Ivana Baumgartnerja, mati treh hčera: Josipine, Marije in Alme. Ta dama iz visokih ljubljanskih krogov ni bila nič manj

[1] Prim. ŽS 1925, 33 s.; TZD VIII, 186 s.

[2] SN 14., 15. in 16. januarja 1884; S 14., 15. in 16. januarja 1884; Novice 16. januarja 1884.

[3] LZg 14., 15., 16. in 17. januarja 1884; Laibacher Wochenblatt 19. januarja 1884.

splošno uvaževana in občudovana »zavoljo svojega močnega značaja in živega smisla za dobrodelnost« kakor »zavoljo svojih redkih duhovnih darov in odličnih talentov«. Izredna udeležba pri impozantnem pogrebu, ki so ga spremljali vsi sloji do vrhov — našteti so posamezniki od deželnega predsednika barona Winklerja in deželnega poglavarja grofa Thurna ter ljubljanskega župana Grassellija preko številnih drugih posvetnih in cerkvenih dostojanstvenikov —, poleg komaj še kdaj vidnega tolikšnega bogastva prelestnih rož so dokaz globoko doživete žalosti in iskrene simpatije, ki jo je ta komaj štiriintridesetletna gospa vzbujala v vseh slojih.

Šest dni po Bogomilini smrti je Tavčar na Turjaškem trgu odprl svojo odvetniško pisarno[4] in si šele s tem uglednim položajem pridobil možnost za vstop v Emilijino aristokratsko-denarniško družbo. Takrat pa so bile njegove ambicije že zdavnaj usmerjene drugam — v razvoj in povezavo z mladim slovenskim meščanstvom, katerega tipična predstavnica je postajala tudi slovensko zavedna bogata dedinja Franica.

Mrtvi ljubezni do Bogomile, hkrati pa komaj vznikli ljubezni do Franice je Tavčar isto leto 1. septembra v Kresu posvetil dve Jesenski pesmi, ki prepričljivo nakazujeta, kar je hotel z značko —R.— pred javnostjo prikriti.[5]

Drevo ljubezni mu je ozelenelo prepozno: cvetje se mu bo osulo brez plodu in brez sledu izginilo. Poletje je pesniku minilo, srce mu je zdavnaj mrtvo. Zaman je mrlo po ljubezni in osamljeno jokalo —

Ljubezni prve vzor v togoti
Zasmeh umoril je svetâ.

(1. Prepozno)

Dokler se je vila med cvetjem kot zlata nit pot mladosti, je žarela sreča po vseh stezah v slednjem koraku. A majniško cvetje ospe prvi dih vetra. Srce si ne želi nazaj brezplodnih pomladnih obljub,

Mladosti ne zavida cvetov,
Ki slana prva jih vmori.

(2. Poglej, na polje slana pada!)

[4] SN 19. januarja 1884.
[5] Ponatis z vnanjim komentarjem v TZD VIII, 385.

Tu je zamisel Cvetja v jeseni in notranje pojasnilo, kako da se je zdel Tavčar že v tridesetih letih sam sebi prestar in bolan. Ti verzi ljubezni so prepleteni s cvetjem — z osrednjo metaforo, ki se kot téma v nenehnih variacijah vseskoz pojavlja zlasti v njegovi mladostni poeziji.

1

Ali je mogoče, da je Ivan Tavčar že kot dvanajstleten deček našel resonančen prostor za svojo prvo tenko strunico?!

Leta 1863 je prinesla zagrebška Torbica izpod peresa Ivana T.[6] naslednjo pesem:

ZVEZDICAM

Zvezdice sjajne
V daljni višini,
K vam se oziram
V solzni dolini.

Ljubice moje
Zmiraj ste bile,
V sreči, v nezgodah
Vedno svetile.

V letih otročjih
Mi ste sijale,
V sánjah presladkih
Me zazibále!

Tugo in žalost
Zvezdice zale,
Mi ste že večkrat
S srca pregnale.

Toraj vas prosim
Zvezdice mile,
Da mi poveste
Od *Bogomile:*

»Ali bo dolgo
Še mi *nemila?*
Al se je znabit'
Že omečila?«

Njenega srca
Moč ni dobiti!
Zvezdice drage
Vas čem ljubiti!

Vas bom pozdravljal
S solzne doline,
Dokler se vzdignem
V vaše višine!

V drugem letu Torbice, ki se je pod naslovom Torbica jugoslavjanske mladosti preselila iz Ljubljane v Zagreb, začela izhajati v tisku in sprejemati tudi srbohrvaško gradivo, je prevzel uredništvo tega srednješolskega glasila zagrebški slušatelj prava Nikomed Ravnikar. Kot pomožni urednik pa mu je pomagal bivši urednik prvega letnika Torbice Ludvik Tomšič,[7] ki je bil v glavnem zavoljo takšnega dela izključen iz četrtega

[6] Ivan T., Torbica jugoslavjanske mladosti, II. letnik, 2. številka, str. 59—60.
[7] DS 1902, 382. Po pripombi v vpisnici ljubljanske humanistične gimnazije za leto 1862 je bil po sklepu šolske konference 30. maja izključen »zavoljo nočnega pohajkovanja, kavarniških obiskov itd.«.

razreda ljubljanske gimnazije in tako prisiljen, preseliti se na Hrvaško. Tako se je polagoma pohrvatil v Ljudevita Tomšića, čeprav je še precej časa vzdrževal stike s slovenskimi literati, zlasti s slovenskim dijaštvom in se tudi sam objavljanju v slovenščini ni odrekel.

Tavčar je svoje prve pesmi poslal v Zagreb že pred koncem marca 1863, kot je datiran uvod k prvi številki, kjer uredniška listnica na str. 48 izjavlja: »Gosp. J. T. v Lj.: Zelò nam je žal, da že v ta zvezek nismo kaj Vaših stvari uvrstiti mogli. Prosimo, pišite. —«

Uredništvo je torej Tavčarjeva pošiljka prijetno presenetila, saj med gradivom, ki ga je imelo dotlej na razpolago, še ni našlo toliko prirodne, preproste iskrenosti. Od začetka junija[8] naprej je pričelo objavljati njegove pesmi, ki zanje ne vemo, kako in kdaj so dotekale.

Če Ludvik Tomšič nekaj let mlajšemu Tavčarju ni sam posredoval prvih objav v Torbici, ga je k temu utegnil pripraviti Tomšičev bivši sošolec, Tavčarjev ožji rojak Blaž Jereb.

Po Tomšičevi izključitvi in odhodu iz Ljubljane so njegovi dotedanji sošolci tu v petem razredu gimnazije v ožjem in tišjem krogu nadaljevali, kar je bil on zasnoval. Zadovoljili so se s skromnim rokopisnim glasilom Slavec, ki je kot unikat le deloma ohranjen.[9] Da je to res glasilo bivših Tomšičevih tovarišev istega letnika, se dá sklepati iz pesmi nekega H[?]. L.: Slavec petošolcem. Zavoljo slabih izkušenj s posledicami ki so zadele Tomšiča, si namreč avtorji s pravimi imeni niso upali na dan.

Kdo naj bi bil pobudnik tega lista?

V nobeni od obeh paralelk tedanje pete gimnazije ni bilo dijaka, ki bi si bil ohranil literarno ime. O tedanjem petošolcu Juliju pl. Kleinmayru, avtorju kasnejše po Levstiku tako zasmehovane literarne zgodovine, ni znano, da bi se bil literarno poizkušal. Kot tak je znan en sam tedanji ljubljanski petošolec, Kleinmayrov in Tomšičev sošolec Blaž Jereb.

Ta ponižni dninarjev sin in Tavčarjev ožji rojak iz Poljan[10] se je bil oglasil s kratko prozo že prejšnje leto v ljubljanski Torbici s celim imenom, dostavljajoč: »Tudi jaz ti [Torbici] prve vaje izročim. Ne zavrzi

[8] Približni datum 2. številke II. letnika izvemo iz Noviškega poročila (N 10. junija 1863). Naslednji zvezki so datirani.

[9] Slavec. Rokopisni dijaški list. 1863. NUK, Ms 680.

[10] Prim. gimnazijske vpisnice v MALj.

jih, dasiravno jih k drugim od Tebe že donešenim spisom enačiti ne zamorem.[11] Misli si, da sem še revno podučen rojak, voljo pa vendar imam, iz vsega srca, mili majki Slavi služiti. Zanaprej si bom prizadeval, veliko vaj Ti poslati, ktere morajo biti vedno boljši.«[12]

V duhu takšne vdane rodoljubnosti nastopa tudi glavni sodelavec Slavca Lipoljub, ki pravi že v uvodnih besedah k prvi številki 18. januarja 1863 med drugim: »Kdo bi zamogel vse tiste našteti, kteri se svojega rodu po neumnosti sramujejo, kadar med ptuje ljudi pridejo? ... Tako mora Slava žeti, kar je sejala? Sinu je gojila in ga dobro odgojila, alj on se je izneveril in potegnil jo je za ptujci, in jo je zaničeval. Toda roka božja je nad glavo njegovo, in kazen ga tudi zadane. Komaj ne zamora več tujcu pomagati, ga vsi zapuste, in revež se zaveda — toda prepozno ... Zdi se mu, kakor da bi stal na pragu koče, v kateri se je njegova zibelka zibala, pa mirne koče ni več zanj, zapustil jo je in povratek mu je zaprt ... Zdaj smo nezmožni, da pomagamo narodu, alj mi smo še mladi, in zamoremo zmožni postati, ako le hočemo ... Ljubimo svoj narod, učimo se pridno v vsakem obziru, in tako bomo enkrat koristni udje narodnega življenja ... Ljubimo, predragi Slovenci, svoj dom in svoj narod, jest nočem s tim reči, da moramo druge narode sovražiti, ampak sovražiti se da le to, kar nam brani naš namen, našo sveto nalogo doseči. Ker se pa ljubezen le v delu pokaže, toraj delajmo neutrudljivo, učimo se našega jezika, in naše misli naj bodo vedno na to obrnjene, da ljubimo narod.«

Vneta, a za tedanjega petošolca nespretna izpoved domovinskega čustva, kakršno bo komaj nekaj mesecev kasneje prvošolec Tavčar ujel v tako prisrčne verze! Prav verjetno je bil ta Lipoljub, glasnik sorodnih čustev, Blaž Jereb, ki ga pohlevnost ni ovirala, da bi se tesneje ne družil s tem nekaj let mlajšim, a bistrejšim Poljancem.

V svojem in v paralelnem razredu je imel Jereb še tri ožje rojake-Poljance: Valentina Klobovsa, Franca Ferlana in Janeza Demšarja; in poleg teh še vrsto sošolcev iz škofjeloškega in kranjskega okolja, ki naj bo od njih tu naveden samo še Janez Schiffrer iz Gorenje Save pri Kranju. Z družinskimi imeni navedenih se je čutil Tavčar toliko povezanega, da jim je kasneje v svojem delu postavil tak ali drugačen spo-

[11] K tej izjavi je sošolčeva Torbica pokroviteljsko blagohotno pripisala pod črto: »Imate jako ponižne misli. Vaši spisi mi bodo jako dragi.«

[12] Torbica 1862, 29. NUK, Ms II, B 24, 480.

menik. Najpretresljivejši spomenik pa je postavil Blažu Jerebu — nesrečnemu bivšemu študentu Vidu v noveli V Karlovcu.

V opombah k tej noveli je naglašeno, da se karlovški študent Gregor Jereb po »svojem življenju, značaju in delu... tako razlikuje od Vida, da temu ni mogel biti za model«.[13] Tak romantični model, ljubitelj literature in Shakespeara, je mogel pač biti le Blaž Jereb, ki so ga v višji šoli navedeni in podobni interesi preveč zaposljevali, da bi se bil mogel posvečati študiju s tolikšnim uspehom, kakor je bil sklenil. Potem ko je s težavo premagal šesti razred in šolnine ni bil več oproščen, je bil prisiljen gimnazijo zapustiti in se verjetno vrniti domov.

V nižji šoli je stanoval Jereb v Poljanskem premestju št. 20 oziroma št. 67,[14] torej v dokajšnji bližini sošolca Ludvika Tomšiča, ki je do izključitve tamkaj prebival v hiši št. 72, in Tavčarja, ki je vsaj kot prvošolec prav tam stanoval v hiši št. 82 pri neki Poloni Streinerjevi.[15] V isti hiši je leta 1863 in kasneje poleg omenjenih petošolcev Franca Ferlana in Janeza Demšarja ter nekaterih drugih poljanskih dijakov kar mrgolelo proletarcev in obrtnikov, katerih glavna zaposlitev je bilo šivanje in tkalstvo. Med njimi beležijo župnijske matice tudi mladoletnike Tavčarjevih let, ki jih ni najti po šolah.

Ta mladina iz poljanskega predmestja si je lahko v tistem času privoščila nič koliko skupnih zabav. Pisatelj rad opisuje spopade med dijaki in drugimi mladiči, kar je tudi v zgodovinski preobleki utegnil črpati iz lastnih spominov. V takšnem tipično mladostniškem vzdušju se je razmahnila njegova domišljija v pustolovsko smer, kamor jo je gnalo tudi ustrezajoče tuje in domače berilo. Če se v Obiskih spominja, da je pričel v Novem mestu »čitati nemške romane najnižje vrste«,[16] bo to morda držalo za romane, ne pa za druge pustolovske zgodbe, ki so se ohranile v njegovi knjižnici in se je z njimi utegnil seznanjati že poprej.

Nič čudnega, če sta tovariša že v Slavcu s takšnima storijama tekmovala za prvenstvo. Lipoljubova »izvirna« oziroma »izmišljena pri-

[13] TZD I², 514.

[14] Prim. za te kakor tudi za naslednje podatke gimnazijske vpisnice v MALj.

[15] V vpisnici je leta 1864 navedena njegova gospodinja Apollonia Steiner, Schießstättgasse N 82, vendar se v matičnih knjigah Šentpetrske župnije, kamor Streliška ulica spada, ta ulica prav tako tedaj še označuje s skupnim imenom Poljansko predmestje. Prav iz teh matic pa se dá posneti, da se družina, kjer je Tavčar takrat prebival, ni imenovala Steiner, marveč Streiner.

[16] Izidor Cankar, Obiski, 1920, 141.

povedka« Zvesti prijatelj in Janezova »izmišljena pripovedka« Tolovaj[17] sta si v tem in drugem sorodni. V obeh je prizorišče gozd, kjer se nedolžni ljudje koljejo s tolovaji. Vendar sta Lipoljubova junaka poštenjaka, medtem ko Janezov France s prijateljem Jernejem vred ni drugega kakor samo razbojnik-»tolovaj«, ki dela zlo. Po belo-črnih krištofšmidovskih klišejih ima plemenitega brata, ki ostaja prav tako pasiven, kakor je aktiven njegov antipod. Fabula je pri obeh podobno neizdelana, primitivna in nemotivirana, pri obeh je pač najvažnejši pokol, vendar je Janezov nazornejši, kakor je tudi potek dogajanja bolj živ. Njegov izraz je bolj zgoščen, udaren. Okorni, začetniški jezik kaže to in drugo značilnost kasnejšega Tavčarja: spakedrane deležnike (šumajoče perje; spijočega glavarja); uporabo neprehodnih glagolov v prehodnem pomenu (po drevji, katero je mrzli veter pihljal); pačenje velelnikov (pokazajte); svojevrstno, tudi izumetničeno rabo besed (perje, protiti, bolehast v pomenu listje, pretiti, bolehav). Takšne in podobne izrazne afektacije se bodo v naslednjem Tavčarjevem obdobju bujno razšopirile.

Sicer pa je ta prva Tavčarjeva proza zgolj plod veselja do fabuliranja in nima z avtorjem nič skupnega. Kdor v avtorjevo protislovnost ni prodrl, utegne zmajevati z glavo, kako je zmogel hkrati s tako malo dozorelo prozo tolikšno izpovednost in prizadevnost v verzih. Vendar pa je že v kratkem sestavku Poldne na deželi[18] pokazal nekaj vsebinskih in slogovnih značilnosti, ki vežejo to njegovo najzgodnejše začetniško obdobje s kasnejšim klasičnim obdobjem v zaključen krog.

Spis začenja v ritmičnem zanosu, ki mu podreja besedni red, nakar preko svetopisemskega citata preide v vsakdanjo prozo. Ta naj z drastičnim izražanjem podkrepi trdoto in skromnost kmečkega življenja in dela, ki vzdržujeta ves svet, a sta ničvrednežem kljub temu predmet zasmeha. O primerjavi obilja gospode s kmečko revščino bi lahko še več povedal, a se mu še to zdi preveč. Kmečki trud pa je poplačan z mirno vestjo, bogatejšo od vladarjeve.

Poudarjanje kmečkega notranjega bogastva je za Tavčarja že v tem času značilno. Na to je uprt njegov gorenjski kmečki ponos, ki se od gospode ne dá ponižati. Zaveda se vseh prednosti življenja na kmetih

[17] TZD I², 365—369 (objava). V komentar (tam, 526—527) se je na str. 527 ob navedbi Blaža Jereba v tretji vrsti vrinila tiskovna napaka: o Jerebu govori ta knjiga še na str. 514, ne pa na str. 427.

[18] TZD I², 369—370 (objava), 527—528 (komentar).

sredi prirode. Priroda ga poživlja in vedri tudi v okolju gospode, kjer se zavoljo kmečkega porekla in revnih osebnih razmer ne počuti dovolj varnega. Razgibano razpoloženje izpoveduje pesem[19]

POMLAD

Solnce nam gorkeje sije,
Modro kaže se nebo,
Sneg široki svet ne krije,
Kakor je po zimi b'ló.

Lepi dnevi se vrnili,
Kak' prijetno pač je to!
In drevesa so povili
S krasno suknjo zeleno.

Ptiči k nam so tud' dospeli,
Po vsih logih pojejo,
Stari, mladi, vsi veseli
Po vejicah gnezdijo.

Vse je živo, vse se giblje,
Pesmica povsod doní;
Se po vodi čolnič ziblje,
Ž njega lira se glasi

Vesljar tu veselo peva,
Glas se sliši lire vmes,
Da srce si s tem ogreva;
Vse veselje, vse je ples.

Z gore v dol se tudi čuje
Vsim pastirjem ljubljen glas,
Kter'ga duh se zdaj raduje,
Ko iz višine zre na nas.

Takšno čisto srečo lahko uživa mlado bitje samo v harmonični povezavi z življenjem, ki ga ljubi. Tako utegne premostiti vse pomisleke, tudi družbene, kakršne dá slutiti nekmečko okolje. Saj veselo petje ob liri (!), ki zveni iz čolna, utegne nakazovati razkošno graščinsko življenje z vnetim čolnarjenjem po bajerju v parku, kakršno je Tavčar takrat lahko sodoživljal. Neposredna realistična izpovednost, katere predmetni svet je star kakor zemlja: zvezde, cvetje, drevje, ptiči, ga je torej vezala na pristno doživet notranji svet, čeprav tega še ni bil sposoben z novimi sredstvi prikazati.

Ta pesem ne izpoveduje erotike in njenih bolečin. Izšla je kot prva, čeprav so bile druge poprej odposlane. Pesem Solzé, ki je objavljena v Torbici kot zadnja leto dni po izidu Pomladi, kaže povsem drugačno razpoloženje v enaki zgradbi verza, ritma in rime. Ni vzroka, da bi dvomili, da so vse pesmi od istega avtorja.

Podobno razpoloženje spričo radostne prirode, vendar vkovano v žago manj sproščenega trohejskega metra, odkriva pesem Juternjica:[20]

[19] J., Pomlad, Slavec 17. maja 1863, št. 3, str. 18—19.

[20] R., Juternjica, Besednik 4. novembra 1869, št. 19, str. 165.

JUTERNJICA

Solnce vzhaja. Cvetke mile
Bunčice odpirajo,
Žlahtni vonj iz se puhtijo,
Z bojo krasno mikajo.

Pridna bčela v naglem tiru
Nad cvetice prihrumi,
Srka iž njih sladkó medico,
Z blagom v ulj nazaj leti.

V lahnem letu metulj krasni
Nad cvetice prileti,
Srka iž njih sladkó medico
Ter po lahno spet sfrči.

Oj krasote, oj lepote!
Te vrsté se pred očmi,
Vsaka stvar mladé prirode
Teh krasot se veseli.

Bodi zdrava, krasna zemlja,
Ker mi tolik kras deliš,
Tebe štujem, tebe ljubim,
Ker za sina tak skrbiš!

Toda tá vsebuje skoraj same obrabljene okrasne pridevke, ki razen »cvetke mile« (Mile, Emilijine cvetke) nič ne povedo (sladkó medico, pridna bčela, z bojo krasno, metulj krasni, krasna zemlja — poleg samostalnika krasota in kras!), medtem ko jih je pri óni komaj troje in ne štrlijo tako čitalniško v prazno (modro nebo, široki svet, lepi dnevi). Če pri óni »pesmica doni«, to ne zaboli tako, kot če pri tej »bčela ... prihrumi«. Óna ima celó dokaj posrečeno metaforo: »dnevi ... drevesa so povili / S krasno suknjo zeleno«.

Ker je torej ta pesem ne le vsebinsko praznejša, marveč tudi oblikovno šibkejša od poprejšnje, je utegnila nastati pred óno. Tavčar jo je očitno poslal Janežiču že pred 17. majem 1863 za Slovenski glasnik, ta pa jo je upravičeno pustil v predalu. Po njegovi smrti jo je tu izkopal novi urednik Besednika in jo objavil med zapoznelimi verzi.[21]

Podobno povezana z naturo, le da v živahnejšem, daktilsko-trohejskem ritmu je zgrajena pesem Pod lipo:[22]

[21] Prim. opravičilo v uredniški listnici: »Raznim pisateljem: Srčno hvalo za rokopise v prozi in verzih, s časom vse pride na vrsto; prosimo, naj nihče ne bo hud, če kaj iz njegovega peresa mora malo čakati, ker od ranjc. Janežiča je še nekaj rokopisov, da že leta čakajo belega dné.« Tik nad tem opravičilom pa se obrača na »J. T. v Lj.« (Besednik 10. februarja 1870, str. 24.)

[22] Ivan T., Pod Lipo, Torbica 12. julija 1863, št. 3, str. 101.

POD LIPO

Pod senčnato lipo
Zamišljen sedim,
Na kamnati mizi
S komolcem slonim.

Po lipovem cvetju
Bučelce bučé,
Al v žalostnem srcu
Le tožnost budé.

Pred mano pa v travi
Fantiček igrá,
Men' v kalnem očesu
Zabliska solzá.

Veselo on trga
Cvetlični si cvet,
Pa zraven prepeva
Kak vstvarjen je svet.

Le zame ni vstvarjen
Nečimerni svet,
Ne gine me pesem,
Ni sladek mi med.

Že večkrat dočakal
Dišeči sem cvet,
Al v srcu *preljube*
Ne staja se — led.

Preseneča pa s svojo dozorelejšo zgradbo na kontrastih: šumenje čebelic — otožnost srca; igra fantička — lesket solze: zanj cvet in vesela stvarnost — za pesnika svetá in sladkosti ni; dišeči cvet — led v srcu preljube. — Že tu je zarodek kontrasta: cvetje — trnje, ki se odslej pri Tavčarju kot téma v variacijah stalno obnavlja.

Medtem ko poprejšnji pesmi vriskata od čiste radosti, je razpoloženje v tej poslednji zagrenjeno. Zavoljo Bogomilinega ledenega srca. Njegovi verzi njenega srca očitno niso mogli odtajati. Njegov plamen pa se neti iz njega samega. Stereotipnost prvih ljubezenskih verzov pričenja preraščati osebna prizadetost. Da je lahko svobodneje zadihal, pa mu je omogočila Torbica.

Da se je ponižna začetniška Torbica v Zagrebu lahko sproščeneje razmahnila, je razumljivo: saj se je osvobodila budnega nadzorstva takratne kranjske šolske ozkogrudnosti. Tudi Ludvik Tomšič jo je v marsičem lahko zdaj poživil. Svojevrstna je zlasti polemika z avtoritativnim ljubljanskim profesorjem Jožefom Marnom, katehetom v nižjih šolah in učiteljem slovenščine v višjih. Da bi se bil kdaj na Kranjskem mlečnozob gimnazijec drznil spuščati v javno, čeprav anonimno polemiko z bivšim svojim profesorjem, ki se je v to svrho zatekel celo v ortodoksno ultrakatoliško Zgodnjo Danico, bi bilo pač nezaslišano. Polemika je bila sicer z obeh strani dovolj naivna, šlo pa je za obrambo nedolžno se šalečih, a drakonsko kaznovanih šestošolcev.[23] Za tisti čas dovolj pogu-

[23] Prim. Torbica 1863, II, 111 s., III, 18 s.; Zgodnja Danica 1863, 176.

men je tudi zagovor Torbice pred očitki Zgodnje Danice, češ da z erotiko pohujšuje. Torbica odgovarja, da je »ne pišejo otroci, ampak mladeniči«.[24]

Seveda je glede »mladeništva« pretiravala kakor vsak pubertetnik. Zlasti v zvezi s Tavčarjem: saj v času, ko je objavil prve znane verze, ni dosegel še niti polnih dvanajst let! Bil pa je za svoja leta dozorel, če ne celo predozorel. To dokazujejo tudi stalni nadpovprečni šolski uspehi.

V drugem poletju šolskega leta 1862/1863, ko se je v javnosti prvič oglasil, je hodil v zadnji, četrti razred ljubljanske osnovne šole, tako imenovane normalke, in je bil razen v oceni o sposobnosti vseskoz odličen. Tudi naslednje leto, ko je prestopil v gimnazijo, mu prva erotična vzhičenost in ustvarjalna zavzetost odličnega šolskega uspeha nista skalili.[25] Kljub začetniškim težavam v izražanju pa sta takšni, da ju moramo premotriti z vso resnostjo.

2

Erotika vzkali v Tavčarju že zelo zgodaj, in to iz religioznosti. Nad pol stoletja kasneje je izpovedal, kaj mu je pomenila Mati božja z velikega oltarja romarske Gore v detinstvu:

»V zidu za oltarjem je bilo napravljeno okno iz rumenega stekla in, kadar je sonce zasijalo, je bilo videti Marijo, kakor bi se kopala v samem zlatu. Po moji takratni sodbi se sploh ni moglo na svetu kaj lepšega nahajati. / Ko je nato stopil pred oltar mašnik v srebrnem plašču, ko se je po božjem hramu kadila vonjava in so na koru zapele pevke, sem bil trdno prepričan, da prebiva v naši sredi Bog in da bo njegova mati zdaj in zdaj stopila s trona, ki je bil obdan z rumenimi sončnimi žarki.«[26]

Kolikor močneje se mu je ta sprva poetično poveličana, dejansko pa »slabo izrezljana in prekričeče z barvami prevlečena« podoba primitivnega vaškega umetnika odmikala, toliko silneje mu je v mladem srcu raslo hrepenenje po ljubezni.

Nekaj podobnega poroča Tavčar že 4. avgusta 1886 izvoljenki Franici, le da ne v zvezi z Gorsko, marveč z domačo poljansko cerkvijo: »Ko sem bil star 14 let zahajal sem doma še v cerkev. Na desni strani v zidu napravili so bili tedaj novo mater Božjo. Imela je rožnat obrazek,

[24] Torbica II, 109.

[25] Prim. Verzeichnis über den Fleiss sämtlicher *Normalschüler* an der k. k. Muster-Hauptschule zu *Laibach* in gimnazijske vpisnice v MALj.

[26] TZD VI, 42.

a v beli roki držala je malo rudeče srce, ter ga tiščala na svoje prsi. Okrog nje naslikane so bile palme in druga tropična drevesa s širokimi peresi. Tudi so prižigali vsako nedeljo obilo lučic, da se je vse žarilo po steni. Vidite v to mater Božjo sem bil pol leta prav resno zaljubljen! Sanjal sem o nji, in gojil sem vročo željo, da bi vmerl, ter se tako združil ž njo, ki mi je bila tedaj vzor vse ženske lepote. Nekega dne pa sem se hipoma prebudil. ... V mojem srcu pa je slana pobrala ljubezen in bilo je nekaj časa prazno in nesrečno: poteptani so bili vzori... Tako prebujenje je grozno, in komur je dano, si ga več nazaj ne želi.«[27]

Brez pomena je ugibati, katera Mati božja je bila resničen, katera le namišljen predmet Tavčarjeve fantazije, če ga nista morda kar obe očarali, poljanska kakor tudi Gorska z romarske poti; vsekakor pa se pisatelj hote ali nehote moti, da se je v poljansko zagledal šele štirinajstleten, ko je zahajal »doma še v cerkev«. Doma je v cerkev še dolgo zahajal, takrat pa bolj malo, ker se je šolal v Ljubljani. Predmet njegove ljubezni pa je bil takrat že zemeljski. In prav temu bo veljalo grozno prebujenje, ki ga ne želi še enkrat preizkusiti.

Kdaj je prvič srečal svojo Milo — morda po Prešernovem Krstu, morda le iz erotično-religioznega hrepenenja prezvano v Bogomilo —, lahko le ugibamo.

Jedro Tavčarjevega leposlovnega in esejističnega dela ni nikoli izmišljeno. Kdor hoče spričo skrajno pomanjkljivih dokumentov prodreti do resničnosti, naj ga skuša izluščiti.

Za tretje Tavčarjevo ustvarjalno obdobje (1875—1881) je še zmeraj značilna osebna prizadetost, ki pa jo zna takrat že spretno prekriti s humorjem in celo z zasmehom: Rože in trnje, 1875; Prijatelj Radivoj, 1877.[28] Prav tako spretno zna takrat že kamuflirati, to se pravi, umetniško preoblikovati in upodobiti svojo osebno resničnost. V tem obdobju. Emilijo edinič imenuje s pravim imenom: »Bil sem absolviran četrtošolec. Ženski spol mi je dejal, da sem jako prijeten in zanimiv človek. To pohvalo tem više cenim, ker je prišla od ženske strani.... Bil sem tedaj absolviran četrtošolec in stanoval sem takrat v mestu N... pri neki vdovi, katera je imela zalo hčerko s sladkim imenom Emilija. Bila je — da jo bolj poetično opišem — krasna ko roža, katera se razcvete v pomladi.... In to deklico sem ljubil jaz in ona mene. Bil je to posrečen čas

[27] TZD VIII.

[28] Objavi z vnanjim komentarjem v TZD I².

zame. Nikdar ne bodem pozabil onih krasnih večerov, ko sva slonela ob oknu.... / Takrat sem bil prvič poet. Peval sem ‚mile' pesmi, se ve, da le v njeno čast. ... In koliko veselje, če se mi je, prebravši ji kako pesem, sladko nasmehljala ter dejala: ‚To je pa lepo.' Za pohvalo vseh recenzentov bi ne bil dal takrat te njene pohvale.« — Na kaj lahek način obračuna tudi s pesmimi nanjo: »‚Ha, nezvesta!...' sem dejal in vzel vse pesmi, katere sem zložil v njeno čast, zakuril ž njimi ogenj na ognjišču in proč so bile, ki bi imele enkrat njeno čast razglasiti vsem narodom. Tako sem se maščeval nad njeno nezvestobo.«[29]

Podobno, navidez še frivolneje, nakaže tragikomično usodo svojih ljubezenskih pesmi dve leti kasneje: »In med temi lužami in lužicami sva prijadrala do Radivojevega stanovanja. Radivoj prižge luč. V peči se je še kurilo. Iz znanega predalčka vzame vse tiste sonete, tercine in ode ter jih z modrim trakom vred — pahne v plamen. ... potem pa ga je zopet preobdal smeh, da se je spustil v fotelj in se glasno krohotal... Tako je bil ozdravljen Radivoj!«[30]

Da pa ga je ta ljubezen pretresla do jedra, dokazuje ne le vsa njegova ustvarjalnost prvega obdobja (1863—1869), deloma pa tudi drugega obdobja (1869—1873), marveč tudi obračun z njo v tretjem obdobju. Ta pa ni le zasmehljiv, hkrati je tudi globoko tragičen. Najmočneje je izpovedan na zaključku tega obdobja v zadnji redakciji Mrtvih src in v noveli V Karlovcu.

Mrtvo srce — srce brez ljubezni — ostane Ani in njeni sestri Meti pa tudi Bogomirovo in Filipovo je opustošeno. Še očarljivejša od Ane in Mete, teh tenkočutnih hčera kruto brezobzirnega veleposestnika in industrialca Ernesta Malca, je igrivosladka kontesa Ana, katere rosnomladostna pojava še tolikokrat tudi kasneje zablesti v Tavčarjevem delu. Sivina njenega kasnejšega življenja pa je prekrita z aristokratskim vnanjim bleščem:

»Pred nekoliko leti sem obiskal sijajen ples v mestu C. — Plemenitaši so imeli svoj prostor, kjer so plesali. Med njimi je bila ženska prečudne krasote. Okrog nje se je gnetlo vse in se ji sladkalo. Ona pa je enaka boginji sprejemala vse te časti — a na obrazu ji je bil videti žar sreče. Bila je kontesa Ana, tedaj omožena grofica T. — Svet pravi, da je srečna. Vsaj videti je tako! —«[31]

[29] TZD I², 326 s.
[30] TZD I², 334.
[31] TZD I², 307.

Do te zaključne ljubezenske bilance ob zaključku tretjega ustvarjalnega obdobja je vsekakor moralo priti ob nekem resničnem srečanju, ki je pisatelja po letih molka spet dovolj pretreslo. Pa naj je to res bilo srečanje z Bogomilo nekje na plesu ali pa morda srečanje z njeno hčerko nekje na vrtu.

Najstarejša Emilijina hčerka Josipina je dosegla kakšnih enajst let, ko bi bila mogla Tavčarja pretresti s podobnostjo na nekdanjo mater.[32] Ta jo je morda res ugledal na prelomu sedemdesetih in osemdesetih let nekje sredi cvetja, ki je tako oživilo podobo Bogomile. Težko pa je verjetno, da bi bilo to na vrtu njegovega strica Ignaca Tavčarja, ki je takrat župnikoval v Križevem pri Kostanjevici.[33] Prijatelj trdi, da nosi gospod Andrej v novelici Miha Kovarjev[34] »na sebi mnoge črte pisateljevega strica župnika Ignacija Tavčarja«. Pri gospodu Andreju pa se je srečala njegova nečakinja z njegovim lepim hlapcem Miho in ga podobno zmedla, kakor je zmedla karlovškega Vida igriva kontesa Ana. Model obeh deklet je bil vsekakor isti, le da je prvemu avtor nametal nekaj ironičnih potez.

Po Hribarjevem pričevanju je Tavčar kot šolar na normalki »hodil na počitnice k svojemu stricu, kaplanu Nacetu Tavčarju« v Mengeš.[35] Tamkaj se je utegnil zagledati v tako igrivo stvarco, kakršno še po poldrugem desetletju tako prisrčno doživlja v omenjenih novelah. Pobudo za prvo objavljeno pesem pa je dobil nekoliko kasneje, vsekakor nekje na začetku leta 1863, da je njegovo hrepenenje lahko izbruhnilo v tak spontan žaromet čustev.

Nemara je bilo to 2. februarja 1863, ko je ljubljanska čitalnica obhajala Vodnikovo slovesnost. Novice ta znameniti dogodek takole opisujejo:

»Vredno obhajati ta spomin in spodobno sprejeti visokočastite goste, ki so od blizo in deleč prišli udeležit se te slovesnosti, se je čitavnica ta večer kakor zala nevesta, pričakujoča svojega ženina, oblekla v praznično obleko. Ob 8. uri je bil oklican začetek, pa že kmali po sedmih je vrela množica skupaj, da je bila dvorana z vsemi sobami prepolna; bilo

[32] Josipina Baumgartner, kasnejša grofica Wenekheim von Gries, se je rodila leta 1868 v Ljubljani (Zglaševalna pola ljubljanske notranje uprave).

[33] Catalogus cleri ... dioecesis Labacensis, 1879, 36, 1880, 36.

[34] TZD III; TZS I, 497.

[35] Ivan Hribar, Moji spomini I, 26.

je gotovo čez 800 vseh, in posebno veselo je bilo viditi, da tretjina je bila domoljubnih gospá in gospodičinj, med katerimi so mnoge slovile še po nenavadni krasoti svoji.« — Začetek je bil napovedan ob osmih, čitalnica pa je odlašala skoraj do devetih v pričakovanju »povabljenih visocih gospodov«.[36]

Če se je te izredne veselice med »visocimi gospodi« s pretehtano enourno zakasnitvijo udeležil tudi splošno uvaževani veleposestnik in fabrikant, predsednik kranjske kmetijske družbe, direktor hranilnice, vrhovni sodnik ljubljanske okolice itd. itd., skratka, »eden naših največjih mož«, gospodarski genij (kakor ga naziva njegov prvi biograf),[37] gospod Fidelis Terpinc, tega Novice tu posebej ne naglašajo, čeprav ga sicer rade omenjajo. Tudi o njegovi impozantni soprogi Fini, rojeni Zeschkovi, nekdanji Smoletovi »stekleni princesi« tu ni posebej govora, ker se navzoči z imeni sploh ne navajajo. Ker pa je Terpinc v tem času veljal ne samo za velikodušnega mecena, marveč tudi za narodnjaka, ki večjih domačih prireditev s svojo in svoje družine navzočnostjo ni spregledal počastiti, se lahko zanesemo, da tudi ob tej priložnosti ni izostal s svojo soprogo in morebiti tudi ne s svojo štirinajstletno pohčerjenko Emilijo.

Sicer je težko verjetno, da bi se tudi učenček normalke lahko udeležil takšne večerne slovesnosti, Nedvedova z navdušenjem sprejeta zborovska pesem Zvezdici, ki se je tedaj tu pela,[38] pa vsaj z naslovom sumljivo spominja na zgoraj navedeno prvo Tavčarjevo pesem in ji je utegnila dati pobudo. Saj se tudi Tavčarjevih Zvezdic drži nekaj čitalniškega vzdušja, zlasti v epitetih (v solzni dolini, zvezdice mile) in v tolažilnem, v vdanem katoličtvu temelječem zaključku. Tudi otroško naivni ton noviškemu čitalništvu ni tuj, vendar zveni pri dvanajstletnem dečku prisrčno in nepotvorjeno. Kljub morebitni vezanosti na predlogo izpodbija vsak dvom, da neusmiljena Bogomila morebiti le ni resničen predmet resničnega rosnega hrepenenja. Saj epiteton (zvezdice) mile, (Bogomila) *nemila* ni nujno, da je čitalniško obrabljen. Z razprtim tiskom podčrtan, poudarja, da ima globlji pomen.

Pri Mili oziroma Emiliji Garčevi je nekaj posebno presunljivega: leta 1854 jo najdemo, staro štiri in pol leta, vpisano v prvi razred ljubljanske notranje uršulinske šole in, seve, neredovano. Zraven je v vpis-

[36] Novice 1863, 39 s.
[37] Dr. Rudolf Andrejka, Fidelis Terpinc, Kronika 1934, 114—120.
[38] N 1863, 47.

nici pripomba, da je njen oče sprevodnik, da je z Dunaja in da je bila k uršulinkam sprejeta 15. maja istega leta.[38a]

Rodila se je res 20. novembra 1849 na Dunaju,[39] vsekakor pa je njen oče — sprevodnik — izmišljen. Tako se je posrečilo spretnemu velekapitalistu Terpincu spraviti lastno nezakonsko hčerko v Ljubljano in preko uršulinskega samostana v lastni razkošni dom na Mestni trg št. 8. Njegova rahločutna žena tedaj še ni slutila, čigav otrok je to, sprejela pa jo je k sebi tem rajši, ker sama ni imela otrok, medtem ko je bil njen brat veletrgovec in fabrikant Valentin Zeschko, stanujoč v isti hiši, skoraj vsako leto oblagodarjen spet z novim prirastkom.[40]

Tavčar je vsaj dva od teh mnogoštevilnih Zeschkovih otrok pač že v ljudski šoli poznal. Leta 1861, ko je v Ljubljani z odliko zaključil drugi razred normalke, je desetletni Gvido uspešno končal tretji razred, oseminpolletni Valentin pa padel. Naslednje leto, ko je Tavčar z odliko zaključil tretji razred, je Gvido uspešno zaključil četrtega, Valentin pa tretji razred. V četrtem sta bila Tavčar in Valentin spet sošolca. Prvi je končal razred kot odličnjak, drugi s prvimi redi. Družiti pa se ti otroci med seboj pač niso mogli, saj sta bila Zeschkova ves čas privatista in torej nekaj posebnega. Tudi dve njihovi sestri sta se razlikovali od ostalih povprečnih ljubljanskih deklet, saj sta med redkimi izbrankami obiskovali notranjo uršulinsko šolo. Ostali Zeschkovi otroci po ljubljanskih javnih šolah tega časa niso zabeleženi in so imeli guvernante, če se niso šolali drugod po svetu. Tudi Emilija odtlej ni več prestopila našega šolskega praga, saj jo je Fina Terpinčeva »skrbno vzgojila«[41] doma.

Ob orisu Smoletove »steklene princezinje« Fine omenja Tavčar kasneje tudi njeno nečakinjo Ano Hermino (rojeno »hišnemu posestniku in fabrikantu« Valentinu Zeschku 13. julija 1857): »Njene potomke-sorodnice so bile lepe, a Josipine Češkove niso dosegle. Nekaj podobna ji je bila svoj čas gospica Anica Češkova, ki je z nemško svojo lepoto razburjala mladim nam dijakom slovenska naša srca.«[42]

[38a] Fleiss Verzeichnis der Schülerinnen der innern Schule bei den Ursulinerinnen zu Laibach für beide Semester 1854.

[39] Dunaj VII. »zur heiligsten Dreifaltigkeit VIII, št. 29813/38«, kakor beleži Zglaševalna pola ljubljanske notranje uprave. — Drugače dr. Andrejka, ki postavlja njeno rojstvo na Reko (Kronika 1854, 119).

[40] Prim. TZS V, 319 s. in šenklavške krstne matice.

[41] Prijatelj, TZS V, 319 s. Ostali podatki po pregledu ljubljanskih šolskih programov in vpisnic.

[42] Izza kongresa, TZD V, 54.

Sodeč po fotografijah v Krisperjevemu albumu,[43] je bila ta Anca bujnejša, bolj sveža in zdrava od Emilije. Njen čutno privlačni obraz pa izraža tipično lepoto povprečnega dekleta, medtem ko zrcali Emilijin svojevrstno duhovno globino. Zato ljudi Tavčarjevega kova Anca le bežno omami, Emilija pa trajno osvoji.

Iz Finine in Emilijine korespondence, kolikor se je je ohranilo med Terpinčevim gradivom, je razvidno, da je imela gospa Terpinčeva dragocen Besendorfer klavir, kjer se je očitno vežbala tudi Emilija, ki jo je več guvernant izobraževalo tudi v francoščini in angleščini. Z dvema sta po njunem odhodu Fina in Emilija navezali prisrčne pismene stike. Zlasti zaupno je bilo Emilijino dopisovanje s Francozinjo S. Darancette, ki je v tem času poučevala v Trstu, živeč v pripravah, da se poroči v Švico. Emilijinih pisem žal ne poznamo, iz odgovorov te Francozinje pa lahko doženemo tudi srčne skrivnosti, ki prizadevajo vsaj njenega oboževalca, če ne tudi njo.

Dne 23. marca 1864 ji piše vzgojiteljica v svoji težko čitljivi francoščini: »Quant à votre pauvre amoureux-fou, il s'est imposé par dépit, un bien grand chatiment. Comme vous me le dites, son effevescence commence à se calmer et bientôt vous le reverrez à vos pieds douse et soucissonne un agneau. Il s'est donné une rude lecon; mais soyez sure qu'à l'avenir il ne donnera plus de sérénades avant d'avoir réfléchi si c'est bien convenable.«[44]

Iz teh besed se dá zaključiti, da je Emilijin ubogi neumni zaljubljenec pri svoji podoknici naletel na neljub sprejem, tako neljub in težak, da odslej ne bo več delal serenad, preden ne bo razmislil, če so primerne. Ogorčenje zavoljo velike kazni, ki si jo je bil s tem naložil, pa se mu po Emilijini izjavi pričenja polegati in vzgojiteljica je prepričana, da ga bo dekle kmalu spet videlo pred svojimi nogami sladkega in podvrženega kakor jagnje.

Če se dve leti kasnejše besede iste dopisovalke: »Dites les choses les plus aimables à votre cher Jean« (Emiliji 13. avgusta 1866) nanašajo na istega zaljubljenca, bo težko dognati.

Tudi bo težko zaključiti pravi smisel težko čitljive in slabe nemščine, ki je v njej pisano pismo angleške vzgojiteljice E. Blanche Gates

[43] Album raznih fotografij družine Češko in Terpinc, last dr. Valentina Krisperja, je dr. Rudolf Andrejka poklonil ljubljanskemu mestnemu arhivu.

[44] I. Terpinčev konvolut, mapa 11, MALj.

27. februarja 1866 gospe Terpinčevi iz Monte Videa: »Die liebe Janette sagt mir dass man verlangt Sie sollen die Milli schon entbehren so geht es immer den Eltern sie haben unendliche Sorgen bis die Kinder erwachsen sind und dann gehören sie einem Andern. Und soll die Milli wirklich so weit kommen... [nečitljivo] in Cairo? Sie wissen wie alles was Ihnen, geliebte Freundin u. Milli angeht micht interessirt u. ich wünsche sehr zu wissen wie die Sache ausgeht, und ich denke... theilnehmend an Ihnen.«

Istočasno piše ta guvernanta Emiliji v angleščini, da ji je gospa Moline povedala romantično zgodbo o nekem gospodu iz Caira. Če se ne bo podvizala, to pismo Emilije kmalu ne doseže. Zanima jo, kam pojde čez poletje: na Fužine ali v Cairo. Če pojde v Cairo, ji mora tam najti dobro mesto guvernante, da se bo veselila njene bližine in jo kdaj videla.

Očitno naj bi se Emilija že v tem času poročila, in to v Egipt, na zahtevo nekoga — morda njenega očeta (dass man verlangt...) —, kar pa njeni tenkočutni krušni materi ne more biti po volji, drugače bi je prijateljica tako ne tolažila in ne sočustvovala z njo.

In kakšno zvezo ima ta »romantična zgodba« z Emilijinim »dragim Janezom« oziroma Ivanom, ki ga komaj pol leta nato omenja njena francoska zaupnica?

Ve se le to, da se Emilija v Egipt ni poročila, čeprav ni dovolj jasno, koliko je Tavčar vedel o tem.

Sodeč po ohranjenih fotografijah pa tudi po navedeni korespondenci, je bila Emilija taka, da je morala vzbujati simpatijo in ljubezen. Prva ohranjena fotografija mora biti iz časov, ko ji je Tavčar posvečal prve pesmi: dekletce, ki se še ne napravlja na ples — iz citiranega Darancettinega pisma z dne 23. marca 1864 zvemo, da je prav v tistem predpustu vstopila na ples in ga vsega preplesala —, saj ima lase še gladko počesane nazaj pa tudi telo še brez vsakršnih dekliških oblik. Visoko inteligentno čelo, ostre ustnice in pogled izražajo samozavest, če ne celo gospodovalnost, hkrati pa vzbujajo vtis prisiljene resnosti, ki jo bo vsak hip premagal navihan smeh. V primeri s fino izklesanim obrazkom nadpovprečna krepka roka — zaradi drže spredaj na širokem krilu je videti morda se jačja — kaže voljo in moč, ne toliko fizično kot duhovno. Tudi šopek v vazi poleg njene glave ni brez pomena. — Iz omenjene korespondence izvemo, da je bila avtorica ljubke nemške komedije,

ki je očarala,[45] hkrati tudi zbirateljica redkih lepih rož.[46] Imela je torej smisel za ustvarjalni humor pa tudi smisel za prirodo in lepoto.

Morala je biti prava navihanka, ker jo francoska vzgojiteljica v pismih nežno imenuje »ma petite Canaille«, »la petite paresse de mon Emilie« ali »mon cher petit Diablotin«: hkrati pa hvali njen preprosti, prirodni in iskreni stil, ki jo je presunil.[47]

Torej izredno razgibano, privlačno dekle!

3

In takšno dekle pripada okolju, ki je bilo Tavčarju dotlej tako tuje! Romantičnost gradov je čustveno razgibanega fanta vsekakor od nekdaj privlačevala. Z graščinami pa je povezana gospoda, a svoj pogled na gospodo je imel ta potomec revnega, vendar samozavestnega kmečkega rodu že v obravnavanem sestavku Poldne na deželi priložnost uveljaviti. Že tam se skriva tiha prizadetost nad absurdno ureditvijo sveta. Vzbuditi jo je morala Bogomila in njena nepristopnost revnemu šolarčku. Saj bo bodoča dedinja ogromnega Terpinčevega bogastva: graščine in industrije krog nje.

Graščina Fužine je morala biti že Valvasorju močno pri srcu, ker jo opisuje s tolikšno prizadetostjo zavoljo njenega takratnega propadanja in s tolikšnim, skoraj pesniškim nadihom. Največji vtis napravlja nanj mlin v grajskem poslopju, otok, ki ga veže s celino leseni most čez Ljubljanico, privlačen studenec, ki je po njem tudi kraj dobil nemško ime (Kaltenbrunn), predvsem pa lepo poslikana notranjost gradu, ki so jo tedanji lastniki jezuitje prepuščali uničenju. Pozorno opisuje kamnite skale, ki jih je priroda nagrmadila kot obrambo proti deroči vodi. Ta voda teče v grad preko mnogih mlinskih koles, prècej pod gradom pa oblikuje otoček, povezan z mostom. Ta pa je bil prav takrat tako ime-

[45] »Le mardi gras vous avez donné votre jolie comédie allemande. M. Gutmansthal en a été charmé: vous surtout, ma petite canaille, il parait que vous nous etes surpassée.« (Darancette Emiliji 19. marca 1866.)

[46] Sucht Milli noch die schönen Blumen? hier gibt es wenig, nur eine habe ich gesehen! die ausserordentlich schön wäre, und die ist eine Blühte eines Cactus, das in die Hacken wächst 8 oder 10 Fuss hoch und gar kein laub hat, die Blüthe jedoch ist sehr hübsch grösser als eine Wasserlilie, weiss innerhalb und umgeben von zarten rosafärbigen Blättern in der Mitte der Blume ist eine hübsche lichtgelbe Quaste.« (E. B. Gates Terpinčevi 13. januarja 1865.)

[47] »Votre bon petit s|t|yle, si simple, si naturel, si franc, me ravit, ce serait donc bien dommage, ma chérie, que vous négligiez de m'écrire!« (23. marca 1864.)

nitno napravljen, da je vzbujal vsakomur strah in grozo, kdor je hotel s konjem preko. Le redkokdo bi si drznil jahaje čez most. Marsikdo bi se znašel v kopeli, kar se je pred nekaj leti že primerilo, ko je neki duhovnik s konjem vred strmoglavil v globino. Slovensko ime tega kraja ustreza bližnjim fužinam, nemško pa lepemu, osvežujočemu, mrzlemu studencu, ki pošilja streljaj od tega gradu svoj tekoči kristal živalskemu vrtu grofov Auerspergov. Tu si je uredil deželni glavar Wolff Engelbrecht radosten dom odiha z ljubkim gozdičkom in dvema ribnikoma, kamor žubori po kremenu iz ledenomrzlega studenca kristalnočista voda.[48]

Ko je sredi dvajsetih let Fidelis Terpinc to graščino kupil in jo v teku nekaj desetletij po takratnih najmodernejših gospodarskih metodah preuredil, je bila v njegovo obsežno posest vključena tudi nekdanja lastnina jezuitov in grofov Auerspergov. V petih mlinih je pridelal moke, da je z njo zalagal vso Ljubljano in še preko Trsta; nedaleč od Fužin je postal soustanovitelj papirnice v Vevčah in drugih tovarn in si tako kot moderen veleposestnik, veletrgovec in »prvi največji slovenski industrijalec« ustrezno duhu časa večal svoj kapital in ugled.[49]

Starejši ljudje se še danes spominjajo, kakšen očarljiv enouren sprehod je pomenil izlet na fužinsko graščino, obdano s čudovitim parkom ob obeh straneh slapovite Ljubljanice. V ribniku za mostom nedaleč od studenca se je grofovska graščinska gospoda prevažala s čolni, kontese so jahale na iskrih konjih po grofovski ravnini vzdolž in v šir. Kamor koli je nesel pogled, povsod čudovite rože in drugi redki nasadi.[50]

Sodeč po sliki v Valvasorju, pa se grad sam do danes ni bistveno spremenil. Podolgovato štirikotno poslopje, obdano v vsakem kotu z dolgočasnim stolpom, ni moglo vzbujati niti v času največjega blagostanja sproščenega ugodja, medtem ko danes, ustrezajoč zapuščeni okolici, naravnost tlači s svojo turobnostjo. Čeprav je opazno, da so bila okna renovirana, gotskih očitno ni bilo nikoli, pa še dva ljubka gotska stolpiča, vidna na omenjeni sliki, sta s stolpom vred zdaj prezidana v elektrarno. Tudi dvoriščni trakt ustreza Valvasorjevemu popisu, le da sijaja nekdanjega dvoriščnega parka s tremi ogromnimi kostanji, ki se jih spominjajo očividci, ni več. Tudi razsežna dvorana s pogledom na

[48] Valvasor, Die Ehre des Herzogthums Krain XI, 295 s.

[49] Prim. N 17. febr. 1875; Laibacher Tagblatt 17. febr. 1875; LZg 18. febr. 1875; SN 19. febr. 1875; Kronika 1934, 114—120.

[50] Marija Zaletel, r. 1897, Fužine 11; Frančiška Toni, r. 1895, Studenec 17; Vinko Toni, r. 1895, prav tam.

Ljubljanico je bila poleg manjše dvorane po osvoboditvi predelana v stanovanjske prostore. Kapelica nad portalom je porušena. Lepote slik — očitno predvsem Langusovih[50a] — v kapeli in v dvoranah, ki so jih pomagali uničevati tudi italijanski okupatorji, ni več mogoče slutiti.

Tu, v teh dvoranah je prirejal Terpinc s svojo soprogo znamenite pojedine, ki so se ohranile tudi v spominu njegovega sorodstva. Semkaj so zahajali »pogostoma takratni slovenski prvaki: dr. Bleiweis, dr. Toman, Svetec, dr. Costa na večerne gostije, za katere je gospa Terpinčeva navajala ... svojo nečakinjo, da je zbranim gostom deklamirala slovenske, zlasti Tomanove pesmi«,[51] verjetno pa ne samo hčer brata Valentina Zeschka, marveč tudi svojo pohčerjenko Emilijo.

Tako se je uveljavljalo Terpinčevo rodoljubje. Novice pa vedo v tem času tu pa tam povedati tudi o velikodušnem podeljevanju drobtinic našim prosvetnogospodarskim potrebam z bogato obložene Terpinčeve mize.[52]

Semkaj, v to gospodo, sta morala jeseni 1863 zaiti tudi »pogorski župnik« in njegov zasanjani sorodniček. Ni izključno, da po sorodstveni liniji. Kranjčan Fidelis Terpinc je namreč preko kranjskih bogatašev Florianov zašel v svaštvo tudi s Tavčarji,[53] s katerimi, kdaj in v katerem kolenu, pa še ni raziskano.

V devetem poglavju Mrtvih src se pojavi na pojedini oblastnega veljaka Ernesta Malca »gimnazijalček svetlega pogleda« Jakob Ozimek, ki je prišel semkaj s »svojim sorodnikom, pogorskim župnikom«. Pogovor s ciničnim doktorjem Zimo, ki je bil svoj veliko obetajoči talent neusmiljeno zamastil, popari tega rosnega idealista do dna. — V istem poglavju nastopi tudi rakovski župnik Andrej Blagor, vdan slabosti, »da je v verzih napravljal najbolj čudne napitnice«. Ko vse umolkne, vkuje ta klavrni govornik Ernesta Malca »v strašne rime. Na dolgo in široko ga primerja zlati posodi in v to posodo nameče vsakovrstnih biserov in drugih kamnov. / ‚On je zlata posoda, / k'ma ljubezen svoj'ga naroda ...'.«

Oba prizora sta v objavi razen spremenjenih imen skoraj dobesedno ohranjena iz redakcije leta 1877 in očitno spadata med Tavčarjeve naj-

[50a] Kronika 1934, 120.

[51] Prijatelj, TZS V, 520.

[52] N 1863, str. 112, 277, 308 idr.

[53] Prim. parte ob Terpinčevi smrti: Laibacher Tagblatt 16. februarja 1875; SN 17. februarja 1875.

starejše resnične doživljaje v tem romanu. Prijatelj potrjuje, da je v »dijaku Jakobu Ozimku ... podan pisateljev mladostni portret«,[54] podan pa je tako, da je primeren prvošolčku.[55] — Kateri stric je mišljen kot sorodnik, ki ga je pripeljal na gostijo, se dá samo ugibati. — V rakovškem župniku Andreju Blagoru pa pisateljev stric Anton Tavčar, tedanji knezoškofijski kaplan, vsekakor ni osmešen, čeprav je ta tri leta nato res postal župnik na Raki. Anton je že v tem času veljal za »nenavadnega govornika«[56] in njegovemu dostojanstvenemu stilu tak šepav panegirik nikakor ne bi bil primeren. Ustreznejši bi bil morda tedanjemu mengeškemu kaplanu stricu Ignaciju, kakor je že omenjeno, tudi v novelici Miha Kovarjev preimenovanemu v župnika Andreja.

Tu si avtor privošči slavospev v rimah, ki se mu je že kot prvošolčku moral zdeti smešen. Nekje pa se je temu čistemu za vero in narodnost vnetemu idealistku tudi upiralo, kako more duhovnik tako bedasto precenjevati gmotne dobrine in jih povezovati z nacionalnim čustvom. Vse to plehko veseljačenje ljudi, ki zapravljajo svoje delovne sile, namesto da bi z njimi realno služili narodni skupnosti, je v njem že v tistem času vzbujalo odpor. Prvošolec, ki je z enako svetim navdušenjem kakor v Bogomilo gojil vero tudi v narodno poslanstvo, je tu doživljal vso odurnost naših rodoljubarskih požrtij in cinizem po lastni krivdi ugonobljenih talentov.

»Strašna praznota mu je nastala v srcu. Kjer je klilo poprej mlado, živo cvetje, hipoma je pognalo resje in trnje!«[57]

Te besede je Tavčar zapisal v tej zvezi sicer šele poldrugo desetletje kasneje, podoba o cvetju idealizma in trnju surove materializacije pa je ustvarjalno rastla v njem od tega prvobitnega zarodka.

Tolikšno nezlagano bolečino je v tistem času čitalniških fraz lahko doživel le čisto mlad, čist človek.

V naslednji pesmi[58] daje duška ogorčenju nad nezvestobo Slovencev, ki so se izneverili svojemu rodu:

[54] TZS, II, 480.

[55] Toliko je treba retuširati uvodno opombo v komentarju k temu romanu v TZD II, 425.

[56] Prim. Zgodnjo Danico 1863, 173.

[57] TZD II, 193 s.

[58] Ivan T., Nezvesti sinovi, Torbica 15. oktobra 1863, št. 1, str. 4—5.

Marja Boršnik

NEZVESTI SINOVI

Slavo sinovi so
S hiše pahnili,
Tujo da šego bi
Ložji nosili.
V krasne dvorane so
Ptujko vpeljali,
Lastno ko mater jo
Vsega obrali.

Tisti, ki morali
Slavi bi vmreti,
So zaprisegli si
Slavo zatreti.
Večkrat je Večni že
Tacega vdaril,
Lastno ki *mater* si
Je zanemaril.

Zvestih je nekaj še,
Ki jo spoštuje,
V krasne dvorane jo
Zopet vpeljuje.
Ki si *prisegli* so,
Slavo ljubiti,
Naj bi tud' morali
Život zgubiti.

Joka se srce mi
In bo jokalo,
Dokler za večno bo
Sopsti nehalo.
Njemu, ki zidal je
Velke svetove,
Tožil *nezveste* bom
Slave sinove!! —

Skozi začetniško oblikovanje udarja stvarna podoba krasnih dvoran, kjer se je moral tako bridko razočarati nad duhovno votlostjo ljudi, ki brezvestno zatajujejo svoje in nadomeščajo s tujim. V tem izdajstvu čuti hujšo krivdo kakor zgolj izneveritev jeziku: zanemariti in oropati lastno mater mu pomeni oropati se vsakršne človečnosti. Tega takrat še ni znal nazorno izraziti, poldrugo desetletje kasneje pa je za doktorja Zimo, ki je v »duševni lenobi si ... zamastil in zamoril srce in dušo«, našel učinkovito drastično podobo kot zrcalo vse te družbe: »Kaj je bil ta naš gospod doktor Zima? Sedaj samo kos mesa z glavo, truplom in dvema nogama.«[59]

Prvošolček pa seve še ni mogel zgubiti vere v vse te osalonjene ljudi. Še so med njimi, ki so za ceno lastnega življenja pripravljeni ljubiti Slavo in jo uveljaviti v krasnih dvoranah; preprosto povedano, še so, ki svojega pristnega jedra za nobeno ceno ne bodo zatajili med še tako veljavnim odločujočim tujim sijajem. Ko pa se mali idealist ozre okrog, med vso to bedno purgarijo najde eno samo res živo bitje — svojo lastno jokajoče srce.

Podoben odpor proti družbi, ki ji veljava in bogastvo vse pomenita, izraža pesem:

[59] TZD II, 195.

MOJE BOGASTVO

Res biserov nimam,
Zlata tudi ne,
Imena veljakov
Mi manjkajo vse.
Pa vendar sem srečen,
Ponosit' se znam,
Da svoj'ga bogastva
Za cel svet ne dam.

Naj svet se mi laže,
Naj v pest se smeji,
Zato se mi vendar
Okó ne solzí.
Mir duše nevmerle,
Čuječ'ga sercá,
Tih biserov dragih
Svet malo pozná!

In če me terpljenje
Tud večkrat greni,
Grenkoba življenja
Lahko se prespí.
Da v *duši in sercu*
Le *mir* mi živi:
Brez *mira* na svetu
Bogastva nič ni.

Podobno kakor v poprejšnji pesmi se avtor tudi tu postavlja proti toku prodirajoče meščanske pohlepnosti. Več kakor »zlata posoda« »vsakovrstnih biserov in dragih kamnov« raznih Terpincev, ki jih kuje »v strašne rime« omejena domišljija raznih »rodoljubov«, mu pomeni notranje bogastvo duhovnih vrednot. Te vrednote: neumrljiva duša, čuječe srce, zlasti pa mir v njih, se pravi, mirna vest, sicer zrcalijo oporo tradicije, treba pa je pomisliti, da v takšni družbi v skrajni kót odrinjeni fantiček s svojimi revnimi kmečko okornimi rokami nima kako ubraniti svoje eksistenčne ogroženosti, če se mu ta izpodmakne. In toliko je po svojem kmečkem rodu in po vzgoji dveh stricev duhovnikov v teh idealih trden, da so mu v tistem času še v nepremakljivo pomoč.

Ta pesem je izšla v Zgodnji Danici,[60] zato bi jo kdo lahko pripisal Ludvikovemu bratu Ivanu Tomšiču, ki je bil stalen sodelavec Danice. Saj se je tam celo enako podpisoval (Ivan T.).[61] Marn pa ga navaja tudi kot sotrudnika Torbice,[62] tako da bi bilo površnemu bralcu težko zdvomiti, da tudi tamkajšnji pesnik Ivan T. ni Ludvikov brat. Toda Ivan Tomšič je bil s pesmimi že sedem let pred Tavčarjevim nastopom utihnil in je z njimi šele tri leta kasneje spet pričel.[63] V tem času je pisal samo

[60] Ivan T., Moje bogastvo. ZD 10. novembra 1963, št. 32, str. 258.

[61] Ivan T., Iz Teržiča na Gorenskem, Zgodnja Danica 1864, 122, 129—130.

[62] Jezičnik XXIX, 46: »Tedaj je dopisoval tudi v ‚Torbico' jugoslavenske mladosti v Zagrebu.«

[63] Prim. Jezičnik XXIX, 45 s., in Bibliografijo LZ FNRJ VII, str. 160, kjer pa je treba št. 103.941—103.947 črtati.

prozo in to tudi za Torbico; ta ga v uredniški listnici naziva »J. T. v T.«,[63a] ker je že od leta 1860 prebival kot učitelj v Tržiču. Sicer pa je za težo obravnavanih pesmi Ivan Tomšič prelahak in prekonvencionalen. Vse njegovo plodovito delo se giblje samo v okviru daniške ortodoksnosti in se temu primerno seve tudi najrahlejši erotiki izogiba. Tavčar pa je že od prvih ustvarjalnih začetkov diametralno nasprotje od Ivana Tomšiča: vsestransko gibljiv in kipeč, torej duhovno nevezan, čeprav rastoč iz sorodne tradicije, v kakršni je Tomšič okrnel. Tradicija in spoštovanje osebnosti urednika Jerana sta ga privabljali k sodelovanju pri tem časopisu morda že poprej,[64] Daničina okrnelost pa ga je polagoma vse huje odbijala in mu izzvala kasnejšo satiro.

Tavčarjev Bog je bil že v tem času višji in globlji. Zajemal je vsa njegova najsvetejša čustva, tudi občečloveška, narodnostna in erotična. Ganljivo je, kako si je ta prvošolček že v pesmi Nezvesti sinovi vzdel nalogo tožilca pri stvarniku velikih svetov. Nujna posledica tolikšne vere vase, kot jo izraža v Mojem bogastvu, pa je pesem[65]

PRISEGA

Peti ne néham
Dokler bo kri
V žilah mi tekla!
Naj se glasí
Pesmica moja,
Ktero zbudila
V srcu spijočem
Mi *Bogomila!*

Slavi sem rojen,
Slave sem sin,
Slavi bom péval,
Dokler živim!
Moja preljuba
Slave je hči
V žilah *slovenska*
Teče jej krí!

Peti ne neham
Dokler bo krí
V žilah mi tekla!
Naj se glasí
Pesmica moja,
Ktero zbudila
V srcu spijočem
Mi *Bogomila!*

[63a] »Gosp. J. T. v T.: Ostalo po zmožnosti.« (Torbica 1863, II, št. 2, str. 96.)

[64] Prim. daniško uredniško listnico: »G. J. T.: Nam bo vselej drago.« (ZD 20. februarja 1863, str. 48); »G. J. T.: Hvaležno prejeli in se bode vverstilo« (ZD 20. oktobra 1863, str. 242 — zadeva obravnavano pesem). — Za Tavčarjev odnos do Jerana prim. kazalo v TZD VIII, 581, ter Izidor Cankar, Óbiski, 1920, 146.

[65] Ivan T., Prisega, Torbica 7. decembra 1863, št. 2, str. 33.

V tem času je bil Tavčar očitno še prepričan, da je njegova Bogomila hči slovenskih zakoncev Terpinc, ne pa samo pohčerjenka tuje, verjetno nemške matere. Petje, ki mu ga je vzbudila, bodi ustvarjalni izraz njegove lastne zvestobe do slovanstva. Nemara je v tej prisegi skrita celo misel, da bodi prav to njegovo petje, ki se je z njim obvezal do groba, hkrati tudi obtožba slovanske nezvestobe stvarniku sveta.

Ta prisega je važna, saj se ji ni izneveril do groba!

Nikjer pa ni Tavčar v tem času pokazal toliko pogumne samozavesti kakor prav tu. Na prvi pogled se zdi, kot da ga je k temu osrčila prav Bogomilina naklonjenost.

Po polletnem presledku ljubezenske izpovedi preseneča nova ljubezenska izjava:[66]

PRI VODI

Po svitlem kreménu
Se voda vali
Na bregu tik vôde
Pa drevje stoji.

Pod drevjem zelenim
Se šetam kaj rad,
Ker veje zelene
Mi delajo hlad.

Med šetanjem mislim
Na svojo ljubó,
Ki večkrat sim pride
Po bistro vodó.

Nezvesta postala
Mi zdavnej je že,
Po zgubi mi njenej,
Tečejo solzé.

Na kamen se vsedem,
V valove strmim,
In grenke solzice,
V valove solzim.

In ljuba priteče
Po bistro vodó,
Veselja mi smeja,
Se kalno okó.

In vodo zajéma,
Zajéma solzé
Ki jih je jokálo
Mi tužno srcé.

Ta izpoved je veliko bolj realistično podana kakor katera koli poprejšnja. Sicer se že v pesmi Pomlad rahlo zrcali razpoloženje na čolnu fužinskega ribnika; tu pa je fužinska pokrajina z deročo vodo po »svitlem kremenu« in z drevoredom ob bregu še jasneje orisana. Prav po levstikovsko krepko in brezokrasno je podana situacija: Fant, ki ve, kam prihaja dekle, jo spet zaman čaka ob vodi; prepričan o njeni ne-

[66] Ivan T., Pri vodi, Torbica 30. januarja 1864, št. 3, str. 101.

zvestobi, pretaka solze. Njen prihod pa spremeni žalost v veselje. Ona z vodo zajema njegove solze.

Ne moremo dvomiti, da je ta pesem izraz resničnosti. Dekle ga je opogumilo, da si je drznil upati na ljubezenski odziv. Tvegal je nočno podoknico in doživel tolikšno kazen in sramoto. To se je zgodilo pred 23. marcem 1864, ko je o vsem tem vedela tudi že Emilijina bivša vzgojiteljica v Trstu.

Kako je Tavčar vse to preboleval, o tem njegovi verzi molče. Da pa Bogomile ni prebolel, še po dveh mesecih neposredno izpoveduje:[67]

SOLZÉ

Še cvetlice mi cvetijo
K' mi cvetele nekdaj so,
V krasni, zali svet gledijo
Ljubo me pozdravljajo.

Neizbrojenih zvezd število
In med njimi mesec bled,
Še razsvita zemlje krilo,
Razsvitljuje velik svet.

Še prijatli so mi mili,
K' sem zapisal jih v srcé,
Al, po sami *Bogomili*
Točim vedno še solzé.

Še mu predstavljajo zvezde poleg rož glavno sredstvo za izražanje poetičnih čustev, vendar mu prav rože pomenijo nekaj več kot zgolj sredstvo. Ko se zave življenjske absurdnosti, da živi največja radost ob najhujši bolečini, mu postane trnje poleg rože[68] podoba za to grenkosladko protislovje.

ROŽE

V pomladnem vertu zraste
Germiček rožic miljenih;
Mlad vertnar se raduje,
Skerbno zaliva jih.

Pa že ko pomlad cvete,
Na rož'cah tern se zaredí,
Vertnarju sladko radost
Prerano ogrení.

Potegne merzli sever,
Cvetlice nježne zamorí;
Al tèrnje, ostro tèrnje
Še vedno zelení.

[67] Ivan T., Solzé, Torbica 10. maja 1864, št. 4, str. 148.

[68] G., Rože, SG 1. septembra 1865, št. 9, str. 270.

To je prva pesem, ki je Tavčar z njo prodrl v tedanji naš osrednji literarni časopis Slovenski glasnik. Ker se je bil medtem z vstopom v drugi razred gimnazije preselil v Alojzijevišče, je bilo tem nujneje, da se je skril pod tajnejšo značko. Potem ko je bil zvedel za pravo ime svoje izvoljenke, je za to očitno porabil začetnico njenega priimka Garz.[69]

Dokler je Tavčar stanoval v Streliški ulici pri zasebni gospodinji, se je lahko večkrat zatekel v vabljivi fužinski svet in tam ob bučeči vodi in radostnem ribniku sanjal o svoji ljubezni. Alojzijevišče pa mu ni le onemogočilo svobodnega pohajkovanja, marveč tudi svobodno objavljanje. Razumljivo, da se je celó z nedolžnimi ljudskimi pripovedkami v Slovenskem glasniku skril pod psevdonim[70] in da je, kakor po slogu vse kaže, on tisti, ki je celó nabožne pesmi v Danici objavljal pod značko.[71]

Toda prav prehuda disciplina mu je morala podžgati romantično odločitev, da se ponoči iztihotapi iz zavoda.[72] Da je bil ta pogumni po-

[69] Prav ta začetnica je zavedla bibliografa, da je to pesem v Bibliografiji LZ FNRJ V, št. 30887, pripisal Jakobu Gomilšku, ki je svoje pesmi istočasno objavljal v Slovenskem glasniku pod psevdonimom G. Višecki, vendar nikoli pod samo začetnico G. — Da je ta pesem Tavčarjeva, dokazuje tudi uredniška listnica z izjavo 1. maja 1865 (št. 5) na str. 160: »G. J. T. Porabi se po Vaši želji.« Med to izjavo in med gornjo objavo ni namreč v tem časopisu nobenega drugega prispevka, ki bi se nanj ta izjava mogla nanašati. Preden so bila ta nova dejstva odkrita, je to urednico zavedlo do napačnih domnev in kombinacij (TZD VIII, 373), ki jih je treba zdaj črtati.

[70] J. Plahtarič oziroma F. Plahtarič, Narodne pripovedke, TZD I² (objava s komentarjem).

[71] Branku Berčiču se je v rokopisni risertaciji posrečilo dokazati, da kvalitetno podpovprečne pesmi iz Zgodnje Danice, ki so kot domnevno Tavčarjeve objavljene v TZD VIII, 368—377, niso njegove. Sporno pa je to pri treh (Jutranja, TZD VIII, 369, Nemo svarjenje, tam, 369, Zapuščena cerkvica, tam, 370) iz leta 1865, pod značko Č., ki jih Berčič zavoljo pomanjkanja kakšnih trdnejših argumentov ne more pripisati ne Tavčarju ne Čebašku, katerega navaja Bibliografija LZ FNRJ pod št. 2641 kot domnevnega avtorja teh pesmi. — Za Tavčarja pa govori poleg podobno preproste oblike podobno prisrčna neposrednost, prirodnost in mladostna toplina, kakršno kažejo tudi vse zgoraj navedene pesmi. Takšne sproščene religioznosti pa takratni dogmatično vklenjeni pesnikovalci sploh niso bili sposobni ne doživeti ne izraziti. Najmanj pa je mogoče kaj takega prisoditi petinštiridesetletnemu teološkemu profesorju Andreju Čebašku (prim. SBL I, 90), hudemu dogmatiku in klerikalnemu borcu, ki o njem sploh ni znano, da bi bil tudi pesnikovalec.

[72] Prim. Prijateljevo izjavo v TZD III, 421: »Sèmkaj, v bližino svoje župnije ga je bil namreč dal študirat stric potem, ko je bil živahni deček moral zapustiti ljubljansko Alojzijevišče za kazen, ker se je neko noč iztihotapil iz zavoda, splezavši preko vrtnega zidu.«

dvig v zvezi s ponovnim vasovanjem, ki ni ostalo brez odziva, priča romanca Stari stolp.[73]

Pesem je bila napisana in odposlana še v istem letu 1866.[74] Izraža fantovsko prešernost, lastno Gorenjcem, ko so si svestni zmage. Zato se razlikuje od poprejšnjih ljubezenskih, ki so vse lirične in elegično, padajoče intonirane. Literarni zgodovinarji pa so jo pripisali Jurčiču,[75] za čigar avtorstvo govori proti Tavčarju samo večja epskost. Vendar se tudi ta od ostalih Jurčičevih epskih pesmi v Slovenskem glasniku močno razlikuje: kolikor te niso ubrane zgodovinsko junaško ali ljudsko romantično in pod objektivno krinko vsaj rahlo izpričujejo osebno ljubezensko prizadetost, je ta izpovedana elegično, z dolenjsko mehkobo. Pričujoča pesem pa se od Jurčičevih razlikuje z moško gorenjsko trdoto, ki je tudi oblikovno dokaj okornejša, kar je neopravičeno na Jurčičev račun opazil že Levec. Hkrati govori za Tavčarjevo avtorstvo poleg vsebine, ki opozarja na graščino Fužine, tudi kasnejša njegova značka (—r—.), ki je že Prijatelju v zvezi z Jurčičem vzbujala upravičene pomisleke.

To so poslednji znani verzi iz prvega Tavčarjevega ustvarjalnega obdobja. Še bolj kot oblikovna okornost pa moti v njih neka frivolnost (»da deklice niso poštene«, »zdaj prešestno skrivanje / je njihovo djanje, nehanje«) na račun dekleta, ki ga skuša z neko prirodno zakonitostjo opravičiti.

Takšen ton nasproti obožavanemu dekletu pri Tavčarju doslej ni znan, in kdor njegovega kasnejšega razvoja ne pozna, bi posumil, da

[73] -r-, Stari stolp, SG 15. marca 1867, št. 6, str. 81—82. TZD VIII, 372—373 (objava z vnanjim komentarjem).

[74] Dne 1. januarja 1867 naznanja Glasnikov urednik v listnici: g. J. P. pri st. c. in g. J. P. v L. Dobro došlo; kmalo se prične natiskovanje.« (SG 1867, 16.) Prvi kratici veljata Janezu Parapatu, ki je kaplanoval pri Stari cerkvi, drugi pa Tavčarju-Plahtariču (prim. TZD I², 517 s.). Medtem ko je bil Parapatov spis že v naslednji številki objavljen (SG 1867, 28), pa je Tavčarja 15. februarja potolažila listnica: »g. J. P. v L. Prihodnjič.« (SG 1867, 64.) Pesem pa je izšla šele čez mesec dni, na uvodnem mestu.

[75] To pesem je sprejel Levec v XI. knjigo Jurčičevih zbranih spisov z naslednjo pripombo: »Ta pesem je sicer tiskana v ‚Glasniku' brez Jurčičevega podpisa, vendar sodim po nje vsebini, kakor po nje ne posebno srečni obliki, da je Jurčičeva.« — Tudi Prijatelj je to pesem sprejel med Jurčičeve, dodavši k navedeni Levčevi opazki še naslednjo opombo: »V ‚Glasniku' je signirana pesem s šifro ‚-r-', s katero se je podpisoval v ‚Slov. vili' Fr. Marn. Jurčič je podpisoval pesmi ali s polnim imenom ali z ‚J. J.' A vsebina in oblika kažeta tako določno na Jurčiča in sodba sodobnika Levca je tako tehtna, da tudi jaz uvrščam pesem kot Jurčičevo lastnino med njegove zbrane spise.« (JZS I, 1919, 465.) — Rupel je pesem ponatisnil samo z Levčevo opazko (JZD IX, 1960, 302).

more biti ta pesem njegova. Takšna pa je bila njegova maščevalnost, ki v prizadetem ponosu ni poznala meja.

Nadaljnje pesmi iz tega obdobja, ki je vse posvečeno Bogomili, je avtor, kakor sam trdi, požgal, zato o njih ni mogoče niti ugibati.

4

Čeprav je Tavčar omenjeno nočno pustolovščino plačal z izključitvijo iz Alojzijevišča, prestopek na šolsko klasifikacijo ni učinkoval. Hujše posledice je pač preprečil duhovniški ugled strica Antona, ki pa vročekrvnega fanta ni več zaupal tujim ljudem predaleč izpred svojih oči. Zato se je moral ta kot četrtošolec s šolskim letom 1866/1867 za dve leti preseliti na kapucinsko gimnazijo v Novo mesto, da je bil delj od Fužin in bliže Raki, kjer je stric od leta 1866 župnikoval.[76]

Po izjavi Izidorju Cankarju se je Tavčar takrat nerad ločil tako od Ljubljane kakor tudi od Alojzijevišča. »Zadnje se mi bo komaj verovati hotelo; pa je vendar resnica, da sem se tedaj čutil nesrečnega in da s svetom, kakor je ustvarjen, nisem bil nič kaj zadovoljen. Moje prepričanje je bilo, da bi bil svet čisto drugače ustvaril, kakor ga je ustvaril Gospod Bog.«[77]

Te izjave, ki je zdaj povsem razumljiva, Tavčar Izidorju nič ni utemeljil, saj je njemu, kot je videti, pa tudi drugim vse zamolčal, kar je kakor koli spominjalo na Bogomilo. Zato v zvezi z Novim mestom sicer omenja četrtošolca Mohorčiča, ki je Tavčarjev razred pregovoril k izdajanju skupnega lista, navedbe o lastnem sodelovanju pri tem listu, ki se žal ni ohranil, pa so takšne, da moramo nekoliko podvomiti vanje.

Da novela z naslovom Madama Amalija, ki se je pozneje »vzela v tisk«, ni »zlezla« v to glasilo in da to ni bila Tavčarjeva prva objava, je danes več kot dokazano.[78]

Ni pa izključeno, da je Tavčar v tem listu sodeloval z novelo, ki z Madamo Amalijo sicer nič nima opraviti, tem več pa z Bogomilo, ki ji je bila kasneje tudi ta Madama posvečena. Kar namreč Tavčar eksotičnega spravlja v zvezo s to Madamo, utegne biti v daljnem sorodstvu z

[76] Catalogus Cleri ... dioecesis Labacensis, 1866, 11.
[77] Obiski, l. c., 141.
[78] Prim. TZD I², 473 s.

Emilijino romantično zgodbo o njeni poroki v Cairo. Da je Tavčar lastno doživetje oziroma doživetje ljubljenega dekleta v tem poročilu Izidorju zatajil in lastno izvirnost podtaknil fingiranemu tujemu vplivu — in to celo vplivu nemškega romana »najnižje vrste« —, je pač njegova izredno zanimiva značilnost, ki jo bomo lahko spoznavali tudi še kasneje.

Lahko da je pod vplivom kakršnega koli čtiva Emilijo prekrojil v vdovo, »ki je vodila veliko trgovsko hišo v Smyrni« — ne v Cairu —, ne bi pa bil to Tavčar, če bi notranjega dogajanja sam ne preživljal. Drugače tudi ne bi bil mogel izjaviti naslednjih besed: »Ta madama mi je silno ugajala. Če se prav spominjam, je žalostno poginila, in zategadelj se je še bolj priljubila mojemu srcu. ... Ker mi je takrat maloazijska madama tičala še v vseh mislih, je jasno, da je bila moja madama z njo v najtesnejšem sorodstvu.«[79]

Ne maloazijska, afriška madama mu je takrat »tičala še v vseh mislih« — njegova Bogomila!

Odtlej je pričel mrzlično snovati daljša dela.

Najstarejša znana povest za Tolovajem, ki jo je imel pripravljeno za natis že pred 8. majem 1867,[80] a je, očitno po posredovanju sodelavca Slavjanskega juga Ljudevita Tomšića, tamkaj izšla šele v naslednjem letu, je Primóla, prvo zrelejše izvirno Tavčarjevo delo v prozi, ki pa se je žal le fragmentarno ohranilo.[81]

O tej povesti izjavlja avtor Izidorju, da je bila »jako obsežna, jako romantična in za« njegov »okus tudi jako čedna in prikupljiva«. Odigravala se je v njegovi rojstni vasi Poljanah na Gorenjskem.

Sodeč po prvih treh, deloma ohranjenih poglavjih, je za to prvo znano s pripovedno ambicijo pisano povest važno dvoje. Prvič je napisana tako kakor večina Tavčarjevega pripovedništva v naslednjih dveh obdobjih: junak je v jedru avtor sam, za vnanji model pa mu služi neka druga bolj ali manj znana resnična oseba. Drugič skuša tako prekrito izpovedovati svoje lastno doživetje Bogomile in njenega okolja, ki ga neposredno povezuje z okoljem rodne poljanske vasi.

[79] Obiski, l. c., 141 s.

[80] Prim. razpis Slavjanskega juga v Novicah 8. maja 1867 za povest, za kakršno je imel Tavčar po izjavi Izidorju Cankarju (Obiski, l. c., 132) »pripravljen rokopis«.

[81] Podplegaški, Primóla. Izvirna novela, Slavjanski jug 1868, št. 3 in 4, str. 121—124. Ponatis v TZD[1] in TZD[2] z vnanjim komentarjem.

Zlasti to drugo pa bi se dalo težko dokazati iz ohranjenih začetkov brez njihove primerjave s Tavčarjevimi kasnejšimi deli. Povezava tu nakazane graščine s Poljanami, kjer takšne graščine ni in je tudi v Tavčarjevih časih ni bilo, čeprav je takrat še živela tradicija o njej, pa močno spominja na Madamo Amalijo in na druge kasnejše njegove novele, kjer se dá ugotoviti, da upodobljena graščina s svojimi prebivalci oziroma prebivalko ni zgolj plod pisateljeve domišljije. Domišljija deluje samo pri kombinaciji oziroma prestavitvi iz enega kraja v drugega, stvarno povedano, pri poživitvi nekdanje graščine na Tabru[82] z dejansko graščino na Fužinah.

Ta graščina oziroma njeni prebivalci se v ohranjenem fragmentu samo štirikrat omenjajo. V prvem poglavju izjavlja avtor o svojem junaku Primožu — navidez upodobljenem po poljanskem modelu Primoli Ušeničniku — da mu ob povratku po triletni odsotnosti v domačo vas srce »tolče, ko zagleda rojstno hišo, zunaj grada najlepše poslopje v vasi«. V drugem poglavju se ta junak po cerkvenem opravilu uvršča med vaščane pred cerkvijo, kamor pridrdra »voz grajske gospode, ter obstoji pred crkvenimi vrati. Primož mehanično pozdravi prišle, med kterimi je bilo tudi nekaj gospodičen.« V tretjem poglavju podzavestno odvrže puško, potem ko vidi obstreljeno veverico, in se poda »dalje po potu, ki pelje po gojzdičku v grad«. Puško opazi čudaški vaščan Strevec in misleč, da je last grajskega lovca, se nameni, da jo odnese grajskemu gospodu.

Tu se sredi Strevčevega samogovora fragment konča.

Kdor ta fragment primerja s prvo ohranjeno redakcijo Mrtvih src iz leta 1877, lahko zasluti neko sorodnost s tem romanom, čeprav se ta varianta začenja z zaključkom tretjega poglavja in žal prav prva tri skoraj v celoti niso ohranjena. Če si pomaga tudi s kasnejšo natiskano redakcijo in skuša vzporediti stična ali vsaj sorodna mesta, lahko pride do zaključka, da je nekaj takih, ki potrjujejo domnevo, da utegne biti Primóla prazarodek Mrtvih src.

V tem prvem fragmentu se avtor prekriva pod hišnim imenom sovaščana »Primoža«-»Primóle«. V varianti iz 1877 se predstavi s hišnim imenom lastne družine »Kosem«. V tisku leta 1884 pa se ta Alfonz Kosem preimenuje v Bogomira Lesoveja. (Bogomir po Bogomili kakor Emil po Emiliji!)

[82] TZD I², 474.

V Primóli nastopa Primoževa sestra Barbika, in to še kot kmečko dekle v premožni domači hiši. V redakciji leta 1877 se je ta sestra že pogospodila na Nižavi v Emo, medtem ko v tisku 1884 kot Bogomirova sestra sploh več ne nastopa. Pač pa ima tu Ernest Malec že dve hčeri, v redakciji 1877 pa ima Ernest Kosem eno samo.

Slutimo, da je ta Olga, kasnejša Ana, ena od gospodičen, ki jo je Primož v drugem poglavju Primóle pred cerkvijo komaj opazil in čisto mehanično poleg drugih grajskih pozdravil. Prava romantična zgodba se bo torej zapletla med njima šele kasneje, kako se je razpletla v Primóli, pa ne vemo.

Junakov oče Primož je nekoliko sorodnejši očetu bogoslovca v kasnejši noveli Povest v kleti, saj se s sinom spopade, ko noče ta v lemenat, čeprav ga v Primóli tako romantično ne prekolne. Kako je s tem motivom v redakciji 1877, ne vemo, vsekakor pa za razvoj dogajanja že v Primóli ni bistven, saj se oče že tam s sinovim lajičnim študijem pomiri in ga pred smrtjo prav tako kakor v tisku 1884 postavi za dediča vse svoje lastnine. Kot tak se Primóla-Bogomir vrača domov, Primóla kot enaindvajsetleten mladenič s črno brado, Bogomir kot tridesetletnik z mehkimi pričetki prve brade. Čeprav je prvi od doma izostal samo tri leta, ga družina prav tako ne spozna, kakor ne spozna drugega, ki ga od detinstva ni videla. Oba sprejme skrbni hlapec Miha-Jernej, ki je v odsotnosti gospodarja upravljal z vsem imetjem in se trudi, da bi zdaj vse to predal v nove roke. Mladi gospodar pa se v obeh primerih bolj kakor za gospodarstvo briga za druge stvari in se koj drugo jutro rajši napoti skozi svoj gozd. Usmeri se h graščini: v Primóli podzavestno, v redakciji 1884 pa že zavestno. Saj si je takrat že v svesti svojega maščevalnega poslanstva, poldrugo desetletje poprej — pred Emilijino poroko — pa še ne.

Domačo zemljo sprejema Primóla z enako vzhičenostjo kakor Bogomir, očeta pa se v svojem gozdu trojnik — Primóla-Alfonz-Bogomir — s podobno otožnostjo spominja.

Sicer pa je vzdušje v Primóli vedrejše, zlasti ker ga skuša avtor s pomočjo jurčičevskega originala Strevca poživljati tudi s smešne strani, kar pa se mu le bolj malo posreči. Bil je v tem času pač še premlad, da bi se bil mogel spopasti z jedrom, in je ostal na površini.

Saj je ostal v tej svoji prvi ustvarjalni fazi še v pomirjevalnih sponah tradicije in so ga le posamični sunki trgali iz nje. Pa tudi osrednja tragika tega obdobja mu je tedaj še ostala prihranjena.

V taisti čas spada tudi dramatski fragment Erazem iz Jame,[83] ki se je z njim Tavčar skušal uveljaviti v času snovanja Slovenskega dramatskega društva. To mu je netilo upanje, da delo utegne prodreti v javnost, če ne z objavo, pa vsaj z uprizoritvijo. Njegove ustvarjalne ambicije so z dozorevanjem njegove ljubezni naraščale.

Po vzgledu Malavašičeve Povesti iz petnajstega stoletja Erazem iz Jame (1843),[84] si je izbral snov iz domače zgodovine in jo je skušal po vzorcu Shakespearovih tragedij s precejšnjo porcijo schillerjevskega patosa tragikomično obdelati. Zanimivo pa je, da je izbral prav to romantično snov, kjer analitična plat obravnave zadeva zločin — uničenje najdragocenejšega človeka, Erazmovega vélikega in edinega prijatelja Baumgartnerja, sintetična plat obravnave pa Erazmov boj in maščevanje oskrunjenega spomina nanj z vsemi posledicami smrtne obsodbe, pobega in brezdomstva, ki si jih s tem nalaga. Seveda je nravstvena ideja: obramba plemenitosti zoper prostaštvo spričo tako zapletene snovi in zahtevne kompozicije za šestnajstletnega mladostnika pretežko izvedljiva; ta skopi zasnutek pa priča, da se je ni polotil le z vsem elanom in notranjo prizadetostjo, marveč tudi izrazno dokaj spretno. Žal se je od zgodovinsko-snovne vezanosti lahko bolj sprostil šele v tretjem dejanju, kjer je fragment z Erazmovim povratkom v domači kraj prekinjen. Očitno naj bi vasica Jama s predjamskim gradom predstavljala podobno krajevno situacijo, kakor jo nakazuje že fragment Primóla, le da tu ne bi bil kmečki sin povezan z graščinsko gospodično, marveč obratno. Marjetica nosi nekaj rahlih potez kasnejših Tavčarjevih Margaret in Met iz ljudstva, a bi bila v njej brezdvomno utelešena le Bogomila.

Nastane problem, zakaj je Tavčar zgodovinskega in Malavašičevega Erazmovega padlega prijatelja Andreja Baumkirherja preimenoval v Baumgartnerja, tega pa z vso mladostno prijateljsko vnemo tako poveličal. Mar je takrat že osebno ali vsaj po imenu poznal prikupnega[85] deset let starejšega mladeniča, ki se je kretal v fužinski družbi? Če je skušal prav tega v povezavi s seboj tako idealizirati, je razumljivo, da je ta fragment ostal samo fragment: saj je mladi ustvarjalec sredi tega snovanja doživel najhujši absurd svoje rane mladosti.

[83] Objava (z vnanjim komentarjem) v TZD I.
[84] Prim. TZD I², 531 s.
[85] Prim. fotografijo v Krisperjevem albumu v MALj.

5

Dne 14. maja 1867 se je Tavčarjeva Bogomila omožila.[86] Šenklavška poročna matica beleži poroko sedemnajstletne Emilije Terpinz, adoptirane hčere posestnika in fabrikanta Fidelisa Terpinza in Jožefe Zeschko, stanujoče na Glavnem trgu št. 8, s šestindvajsetletnim trgovcem Johanom Baumgartnerjem, sinom trgovca Johana Baumgartnerja in Ane Mayerhofer, stanujočim v predmestju Gradišče št. 72. Kot priči sta omenjeni posestnik (Realitätenbesitzer) Valentin Zeschko in trgovec Jožef Krisper. Pripisan je Terpinzev pristanek k zakonu njegove mladoletne »pohčerjenke«. Hkrati je navedeno, da se je poroka vršila na božji poti Maria Zell ob petju Missae solemnis (»in der Gnadenkapelle cum missa solemni cantata et benedictione praescripta coram Sanctissimo«).

Poroka je bila torej slovesna. Saj je veljal Emilijin oče Terpinz — takrat mogoče tudi še Terpinc — za enega največjih kranjskih bogatašev, njen ženin Baumgartner mlajši pa je bil »takrat eden najimovitejših ljubljanskih žitnih trgovcev«.[87]

Teden dni pred Emilijino poroko se je vršil v Ljubljani občni zbor kmetijske družbe, in Novice poročajo (15. maja), da predsednik Terpinc na zboru ni bil navzoč, ker ga »zarad neodložljivih opravkov ni v Ljubljani«. Imel je pač dovolj opravkov s poroko, a kot »prvi in največji slovenski industrijalec svoje dobe«[87a] še več opravkov z denarnimi mahinacijami. Z zetovim kapitalom so se odpirale nove možnosti za organizacijo delniške družbe, ki bo lahko odločala o kranjski, štajerski in koroški trgovini, rudarstvu in obrti.[87b]

Nevesta je za doto dobila grad Fužine.[88] — Koliko je bila v zakon prisiljena, ne vemo. Koliko se je na to svoje posestvo zatekala razočarana, iščoč samote, tudi ni znano. Da jo je Tavčar že poprej doživel ob klavirju, sredi cvetja, jahajočo na poniju, je več ko verjetno spričo vsega, kar o Emiliji vemo in je bilo tu že povedano. Vemo tudi to, da je Terpinc na tem posestvu gojil vse vrste donosne živine in najplemenitejših konj. Poni pa je ni tragično upropastil, kakor je bil Tavčar za Madamo Amalijo nemara posnel po omenjenem Valvasorjevem duhov-

[86] Drugače dr. Andrejka, ki postavlja to poroko pomotoma na 14. junij (Kronika 1934, 119).

[87] Prijatelj, TZS V, 520.

[87a] Andrejka, l. c., 116.

[87b] Prim. LZg 2. aprila 1869; Novice 7. aprila 1869; SN 8. aprila 1869.

[88] Prijatelj, prav tam.

niku, saj je Emilija, kot je že znano, životarila ali morda celó živela še sedemnajst let, rodila soprogu otroke in umrla šele tisto leto, ko se je njen nekdanji obožavalec odločil za objavo Mrtvih src.

Emilijina poročna fotografija ni znana. Nekako iz istega časa pa jo hrani navedeni Krisperjev album kot izredno prefinjeno dekle nežnega profila in tenkočutnega izraza. Poleg že omenjene fotografije njenega kasnejšega moža pa hrani ta album tudi še oblastno in samozavestno podobo njenega očeta Fidelisa Terpinca in nekam grozljivo ostrogledo podobo njenega tasta Johana Baumgartnerja starejšega. Hrani pa med drugimi zanimivimi portreti teh družin tudi fotografijo Emilijinega »bratranca« Alberta Franca Fidelisa Zeschka (rojenega leta 1848), od številnih Valentinovih sinov njej najbližjega po letih. Portret belolasega salonskega gigerla, pokritega s »halbkano«, leseno se držečega na kolesu, s svojo bedasto držo in še bolj bedastim profilom izziva po karikaturistu Tavčarjeve vrste, čeprav se je ta mogel z ironijo in s humorjem uveljaviti šele v naslednjih obdobjih.

V tem času pa je četrtošolec v provincialnem Novem mestu lahko samo jokal. Sebe in njo je občutil popolnoma strta. Bil je tako na koncu, da mu je preostala edina uteha drobna ustvarjalnost, edino zatočišče dom.

Matere ni ne prej ne slej več s tako toplim srcem dojel kakor v prvi varianti kasnejše Gospe Amalije. Spet je povezal — in to najverjetneje — Bogomilo-Emilijo in njeno graščino[88a] s Poljanami. Topot je ta Avrelija, v naslednji varianti Madama Avrelija prišla v kontakt s pisateljevo pravo revno kmečko hišo, posredno pa tudi z njegovo materjo. Tako je mogel avtor izpovedovati svojo »strastno« ljubezen do njene graščine in materin čuteči odnos do skoraj bolno razneženega fantička:

»Še mlad, še otrok sem bil in že sem ljubil strastno to zidovje, sam nejsem vedel, zakaj lazim zmiraj k stari graščini, sam nejsem zapazil kako sem prišel tjekaj, pri priči bil sem pri starem zidovji! Domu pridši me je skrbna mati vselej poprašala: / Kje si bil zopet, Janezek? / Pri starej graščini, mati. / Mati se je čudila i me božala, ter me gledala tako skerbno i ljubeznivo s svojimi očmi, da mi je veselja igralo serce. Oj imela je tako lepe oči! / Kako, da zmiraj tjekaj zahajaš ljubček? / Stara grašina je tako krasna, mati, zelo jo imam rad! / Zopet se je smejala blaga žena i me poljubovala!«

[88a] Prim. oris te graščine v začetku tretjega poglavja z orisom v tej novelici.

In ko je odhajal na šolanje v mesto, mu je bila najhujša ločitev od stare graščine. Vso noč je jokal in ves čas pred odhodom je porabil ob starem zidovju. »Kako se mi je žalostno in temno zdelo, gledalo me je tako milo i začel sem plakati. Prehodil vso goščavico, vsak kotiček, kateri mi je bil prej drag, sem obiskal i — vedno plakal. Prišedši domu, pričakovala me je mati na vertu, bila je žalostna, tiho me objemala i jokala sva oba. / Oj mati stara graščina, nič več je ne bodem videl, stokal sem i skrival glavico na njenih prsih.«

Tako je šestnajstleten fant presajal svojo izgubljeno ljubezen na mrtvo stvar in se kot otrok tešil ob materi. Kdor pozna bolečino mladega srca, ga bo presunila. Dozorevajočemu Tavčarju pa je postajala presentimentalna, zato je v kasnejših variantah ta pasus retuširal. Vendar je tudi v končni redakciji Gospe Amalije[88b] razen rahlih sprememb ohranil verno podobo Fužin pa tudi Emilije, kakršno je dejansko nosil v sebi: komaj nekaj let starejše dekle, ki jo je laže nazival gospodično kakor gospo, »prečudne krasote«, ljubiteljico glasbe in cvetja, žalujočo nad svojim zgrešenim življenjem, ki so hudobni jeziki o njej pripovedovali, »kako je ušla svojemu možu, na katerega so jo prikovali zoper voljo njeni sorodniki«.

Značilen je zaključek: »Ali še vedno ljubim staro zidovje; kadar koli mi čas pripušča, podajam se v domačo vas ter od ondod obiskujem znane kraje, pri tem pa me spremljajo vedno misli na ubogo Amalijo. Če zapazim pred sabo cvetko, urno se ognem, da bi ne stopil nanjo, saj je ona cvetje tako srčno ljubila. Uležem se v travo, poslušam bobnečo reko in zrem v modrojasno nebo. Iz vsakega oblačka zdi se mi, da gleda njeno čarobno oko name ter se mi smehlja njen angelski obrazek. / In te sanje delajo me srečnega.«

Tudi črtico Nasproti stari palači,[89] ki jo je verjetno istočasno zasnoval, zaključuje podobno: »Med cvetjem prikazal se je zdaj obrazek smejoč in življenja poln. Ali skril se je zopet, ko je ugledal črni prt, kadilnico in pevajoče duhovnike. — — / Bile so resda sanje, ali žalostne, tožne sanje! —«

Medtem ko je tam dopustil pogin Amalije, je tu dopustil pogin Roberta, topot ne kot slučaj, marveč kot posledico neutešenega ljubezenskega koprnenja. Medtem ko tam v prvih dveh variantah nastopa avtor pod lastnim imenom Janezek in se šele osem let kasneje, ko se je od

[88b] Prim. varianti Avrelija in Madama Avrelija z Gospo Amalijo v TZD I.
[89] TZD I (objava z vnanjim komentarjem).

natisa končne redakcije naprej pričel podpisovati Emil Leon, tudi v novelici sami prekrije z imenom Leon, tu pač ne vemo, kakšna je bila njegova prvotna zamisel te črtice, ker se nam ni ohranila; sedem let nato pa jo je z lahkoto objavil s svojim pravim imenom, saj se je v črtici dovolj prepričljivo skril za sorodnika enakega družinskega imena.

Sicer pa si je mlad, kot je bil, presenetljivo hitro spet vzravnal hrbet. Že v prvi objavljeni novelici Maščevanje[90] mu je solze nadomestila stisnjena pest.

Ponosen, kot je bil že od početka, bi nikakor ne mogel nikomur dopustiti, da zasluti njegovo bolečino. Zato jo je pri objavah pričel skrivati v podobe, sebe kot avtorja pa pod tuje kratice, da bi ga ja nihče ne izsledil. Morda morda pa je upal, da ga nekdo le izsledi — Bogomila.

Pri Maščevanju pa mu niti tuja kratica ni zadostovala, marveč jo je še podkrepil s podnaslovom: »Iz češkega poslovenil J. P.«.

Prizadeti avtor je to novelico izdelal neverjetno hitro: mesec dni po Emilijini poroki je v Slovenskem glasniku že izšla, vsaj napovedana pa je bila že več ko dva tedna poprej. — Ni se mogel vzdržati, da bi med besedilom ne izpovedal usodnega dne te poroke, premaknjene za mesec dni naprej v čas izida te novelice: štirinajsti rožnik 186*.

Le da v svoji ustvarjalni suverenosti ni dopustil, da bi do nasilne poroke med njegovo, to je, Markovo Bogomilo-Marjeto in imenitnim bogatašem gospodom Mercijem sploh prišlo in da bi tako njen grabežljivi oče Sambucco združil svoje bogastvo z njegovim. Rajši je dal duška svoji maščevanjaželjnosti s potopom vsega bogastva in ženina Mercija hkrati z maščevalcem Markom samim, povrh pa še s samomorom Marjetinega očeta in z njeno lastno smrtjo.

Kljub tolikšni krvoločni osveti in dolgoveznemu uvodnemu opisu Pole, očitno prepisanemu iz kakšnega učbenika, ki k zgodbi nikakor ne spada, pa je tá sveže dinamično, tutam skoraj očarljivo prikazana. Avtor že v tej prvi zaključeni pripovedni objavi ni mogel skriti svojega ustvarjalnega talenta, ki ga izdaja izredna življenjska polnost in osebna prizadetost do snovi.

Vse to se kaže tudi v naslednji novelici Meine Schwester Elisa,[91] čeprav je ta nastala le kot nemška naloga za šolo in očitno ni bila namenjena javnosti.

[90] TZD I² (objava z vnanjim komentarjem).
[91] TID I (objava z vnanjim komentarjem).

Kakor vse drugo pripovedno delo Tavčarjevega prvega ustvarjalnega obdobja, ki je nastalo po Emilijini poroki, se tudi to zadnje zaključuje s smrtjo. To pot izhira avtorjeva fingirana starejša sestra Liza na dan, ko bi se morala poročiti z neljubim bogatašem in se ločiti od ljubimca.

Čeprav je tu jasno izražena Tavčarjeva srčna tragedija, je hkrati spretno prekrita. Zatekel se je spet z vso ljubeznijo v svoj poljanski dom, premagal s tem osamljenost in se tako lahko objektiviziral. Pravzaprav je to njegovo prvo delo, kjer se mu je osebno prizadetost popolnoma posrečilo preliti v stvarno podobo, fantazijsko predelano iz elementov dejanskega sveta. Če se črtici Madama Avrelija oziroma Amalija in Nasproti stari palači še prevešata v subjektivno čustvenost in prav s tem v tistem času pri nas tik pred Stritarjevim prvim leposlovnim proznim nastopom uvajata nekaj elementov kasnejšega modernizma, pa je v tej zadnji novelici vnanje dogajanje že uravnoteženo z notranjim. Podobna uravnotežitev se je avtorju tu bolj posrečila kakor pa v Maščevanju, ki ni le prenatrpano z vnanjim uvodnim opisom, marveč je še pregneteno z nepristno fabulistiko.

Tu pa se že kaže Tavčarjev pristni domači svet, zaokrožen v enotno zgodbo. Avtorjev dom »pri Kosmu« je v zgoščenem izrazu nazorno orisan: »Očetova hiša je stala visoko na hribu, spredaj jo je obdajal sadni vrt, zadaj pa se je vzpenjal po gorskem grebenu veličasten gozd mogočnih hrastov in kostanjev. Spodaj v dolini šumi Poljanščica, izmed drevja pogledujejo sive vaške strehe, čisto blizu sosedova, krita s slamo.« Vendar je opisnost skrčena na minimum in podrejena dokaj napetemu čustveno prepojenemu dogajanju. Eliza oziroma Liza je podana s tolikšno prisrčnostjo, kakor lahko doživlja mlajši brat ljubo starejšo sestro ali še laže mehak otrok ljubljeno mater; in res spominja na oris matere v Avreliji. Hkrati pa je njen odnos do sosedovega Jakoba tako podoživet, kot da zadeva avtorja samega. Izraz pa je eksakten, brez sentimentalne navlake, kakor se je bil pač Tavčar sposoben spretno izražati v nemščini. Vsekakor je bila tudi zasluga njegovega profesorja nemščine, politično tako zasovraženega, umsko pa izredno bistrega liberalca Antona Heinricha, da ga je bil sposoben tako izoblikovati. V slovenskem izražanju je zaostajal in se ni mogel osvoboditi neke konservativne patine, ki je utegnila vsebovati tudi košček Marnovega zastarelega pouka.

6

Prvo obdobje Tavčarjeve ustvarjalnosti zajema njegovo delo od prvih začetkov leta 1863 do leta 1869, ko je z novelico Moja sestra Liza, objavljeno 29. decembra 1868, zaključeno njegovo začetništvo. K temu začetništvu je bilo pač treba pritegniti tudi to zadnjo, najzrelejšo stvarco, ne samo, ker je pisana v nemščini, marveč ker tudi ne vemo, koliko ni vanjo posegel nož ali svinčnik zrelega vzgojitelja. Sicer pa nastopi z naslednjim letom 1869 globlja zareza, ki opravičuje skupno obravnavo vsega dotedanjega Tavčarjevega dela.

To prvo njegovo leposlovno šestletje je z izjemo treh ljudskih pripovedk domala vse posvečeno Bogomili. Zato zrcali razvoj njegove ljubezni z raznimi dramatičnimi sunki in s tragičnim zaključkom in je pravzaprav ena sama izpoved rosnega mladostnega žarenja. To ni bil poblisk, marveč plamen, ki se je še dve nadaljnji desetletji dušil in skoraj do konca življenja utrinjal.

Zdi se, da je dvojico nerazvezljivo notranje vezal, in če se ni mogla ujeti, je bil vzrok vnanji, družbenogospodarski, ne notranji, kljub temu, da je bil Tavčar po tedanjih družabnih običajih za Bogomilo premlad.

Z naivnimi začetniškimi sredstvi je avtor to situacijo takole razpredel v Sambuccovem razmišljanju: »V dveh dneh pride gospod Merci in jaz združim svojo hišo ž njegovim imenitnim in bogatim posestvom. Marjeta... ta mora biti njegova, četudi ne bi hotela. Ali nisem jaz njen oče? — Ona mora privoliti! Sreča, per dio santo, kje ji cvete večja sreča nego tukaj? — Čemu je tako zamišljena? Kajpada, Marko, to je dečko! E, bien, kaj mlada ljubezen, čudna ljubezen, mlade oči, neskušene oči! Le revščina človeka strezni, kaj bi ž njim počela? Da bi morda jaz svoj denar, svoje imetje temu beraču izročil! Ne, nikoli; ona mora privoliti k tej zvezi, Marko pa, ta hribovski Čič, naj si izbere gorjanko. Enako z enakim. Zanj je Marjeta premogočna, razvila se je ta cvetica za drugega. Marko je enak nočnemu metulju, mora jo kdo drugi privesti na beli dan. Ona mora uživati svoje premoženje. — In srčni mir? — Ta, per diavolo, že pride s časom. Navada je druga priroda.«[92] — Absurdneje je situacijo razpredel kasneje v Mrtvih srcih.

Prav ta zavest družbene zapostavljenosti pa je bila za Tavčarjevo ambicijo najmočnejši sunek, ki ga je vse huje silil ne le k študiju, mar-

[92] TZD I², 318.

več tudi k leposlovnemu uveljavljanju, v naslednjem obdobju pa tudi že k političnemu vzponu po lestvici meščanskega ugleda.

Toda čeprav se je z voljo in talentom med nami razmeroma zgodaj povzpel do osrednje veljave, si še v letu 1884, ko je v Ljubljani dosegel samostojno advokaturo, ni mogel zbrisati iz spomina neke poniževalne mladostne zagrenelosti, morda še hujše od ljubezenske izgube same:

Ljubezni prve vzor v togoti
Zasmeh umoril je svetâ.

Ta verza iz prve Jesenske pesni nakazujeta nov problem, ki zanj še ni bilo mogoče najti dovolj pojasnila. Morebiti je ključ zanj v pretresljivem orisu tragičnega zaključka Bogomirovega dvojnika Filipa Tekstorja. Najbrž je tudi mladi Tavčar, boreč se za svojo plemenito ljubezen, podlegel prostaštvu podobno kakor Filip Tekstor.

To doživetje absurdne zmage krivice in prostaštva se je v njem stopnjevalo do zaključka Mrtvih src. Šele tu je zmogel dati duška osrednjemu gnevu. Prav ta gnev, ki mu sprva še ni bil izrazljiv, pa ga je v drugem ustvarjalnem obdobju dokaj oropal tradicionalnih idealov in ga pahnil skoraj v rebelstvo. Od tod njegov tedanji nihilizem, ki mu je narekoval za tisti čas povsem novo, današnjemu času ustrezajočo izpovednost. Takšna izpovednost pa se v tem našem prvem obdobju še ne pojavlja. To je še vklenjeno v varno tradicijo, čeprav že izpoved erotičnosti kot take ni nepogumno dejanje spričo tedanje jeranovske ozkogrudnosti. Tem pogumnejše, ker je od doma versko trdno vzgojeni šolar in dijak rastel pod nadzorstvom dveh stricev duhovnikov.

Sprva razen Levstikovih in Prešernovih pesmi za to ni imel druge literarne pobude kakor kvečjemu nekaj Jenkovih iz Slovenskega glasnika, preden ni izšla njegova zbirka. Ta mu je bil po izboru snovi in izraznih sredstvih najbližji, čeprav o kakšnem posnemanju ni moč govoriti. Tavčar je bil že od prvih početkov tako samorastel, sebe poln, da se dá pri njem le v izjemnih primerih odkriti tuj vpliv. Nekoliko močneje se je dal kasneje vplivati od Heineja, ki ga je po lastni izjavi prebiral že pod šolsko klopjo.[93] Heinejevske lahkotne igrivosti pa v Tavčarjevih pesmih tega obdobja še ni, kakor mu v tem času manjka tudi še vsakršna ironija. Tradiciji in ljubezenskemu ter narodnostnemu idealu zvesto vdanemu fantu je bilo takrat še z vsem tem prihranjeno. Povzpel

[93] TZD VIII, 15.

pa se je že takrat do nekih samostojnih pogledov, ki so mu omogočali presojanje in obsojanje votlega domačega meščanstva. Že od početka se je zavedal globoke prednosti duhovnega bogastva in se je s tem postavil v boj proti lahkoživemu zapravljanju duhovnih talentov. V tem pomenja most od Prešernovega hotenja k »moderni«.

Potem ko je z lahkoto premagal začetno avanturistično fabulativnost in čitalniško klišejskost, se je pričel realistično razvijati v preprostega, iskrenega izpovedovalca življenja, ki ga je takrat vznemirjalo.

Emilijina poroka je pomenila za njegovo delo dovoljšnjo zarezo, vendar ne tolikšne, da bi lahko odločala o nečem povsem novem. Z resnejšo prozo in dramatiko je pričel že poprej, le da bi bilo oboje teklo brez te čustvene poglobitve najbrž bolj po tujih (jurčičevskih, shakespearskih idr.) tirih naprej, s tem usodnim udarcem pa se je samorastlo zasekalo. Dramatiko je začasno sicer opustil, liriko skoraj zavrgel, zato pa njegova pripoved raste v liričnost in v dramatično napetost s tolikšno ekonomiko in logično urejenostjo izraza, da predstavlja na zaključku že skoraj dozorelo delo. Kaže namreč že očarljive poteze umetnika, ki se je sposoben izražati v podobah s prenosom oseb, dejanj in izraza.

Čeprav se je že v tem času sposoben objektivizirati, je nosilec dejanja kot glavni junak vendarle vselej on sam. To obdobje je pač še izrazito subjektivno, saj se avtor preko sebe le izjemoma in le pod tujim vplivom (Jurčič, Shakespeare, Malavašič) s precejšnjo težavo, torej prisiljeno kdaj povzpne. Zato občuti le lastno bolečino in je tudi humorju le prisiljeno in neprepričljivo dostopen.

Ker je to prvo mladostno delo izraz najrahločutnejše ljubezenske prizadetosti, je Tavčar skrivnost avtorstva skrbno očuval zase in se najbrž nikomur ni izdal. Nasprotno, skrival se je za značkami in psevdonimi, ki so jih istočasno deloma uporabljali tudi drugi avtorji. Morda je za to vedel kak urednik ali enako stremeč mladostni tovariš (Ludvik Tomšič? Blaž Jereb? Ivan Mohorčič?), vendar o tem ni do danes znanih nikakršnih dokumentov.

Kasneje se je Tavčar iz sebe kot pesnika norčeval in je domala vso svojo prvo šestletno ustvarjalnost pred javnostjo zamolčal ali potvoril. Očitno jo je skušal z Bogomilo vred za vselej pokopati in je s tem speljal našo dozdanjo literarno zgodovino na slepo pot.

Vendar ostane Bogomilina slad v njegovem delu občutna. Vse naslednje desetletje ga bo še oplajala in tudi kasneje se bo oglašala kot eno najnežnejših, najbolj poetičnih bitij v našem pripovedništvu, kot

čudežno rosna téma v variacijah: kot Klara, Avrelija, Helena, Margareta, Leonora, Amalija, Marija-Ana, Serafina, Olga, Ana, največkrat Ana. In enkrat samkrat kot Emilija. Kajti to ime si bo kot pesniško ime v naslednjih dveh ustvarjalnih obdobjih prisvojil Tavčar sam, saj bo skoraj vsa ustvarjalnost naslednjih dveh šestletij rastla iz sladkogrenkih sanj Emila Leona o izgubljeni Bogomili.

Резюме

Историки словенской литературы до сих пор придерживались мнения, что началом писательской деятельности Ивана Тавчара является 1867 г. (четвертый класс гимназии в Новом месте) на основании его интервью с Изидором Цанкаром (Обиски, 1920 г., стр. 141). В то же время считалось, что он только время от времени сочинял стихи. Редактору Собрания сочинений Тавчара уже в определенной степени удалось опровергнуть оба эти предположения в примечаниях к первой и восьмой книгам. В результате новых исследований представилась возможность ознакомиться с до сих пор совсем неизвестными произведениями Тавчара и разъяснить отчасти уже известные произведения первого периода его творчества с 1863—1869 гг.

Почти все эти произведения посвящены Богомиле, как он называл в них Эмилию Терпинц, дочь крупного словенского помещика, землевладельца и промышленника того времени. В 1867 г., будучи несовершеннолетней, она вышла замуж за богатого купца Иоганна Баумгартнера.

Будучи талантливым учеником гимназии, Иван Тавчар, юноша бедного крестьянского происхождения, чувствовал свое неравноправное общественное и национальное положение по сравнению со своей избранницей, которая вращалась в высшем свете. Уже в первом классе гимназии в юношеских стихотворениях к чувству любви он присоединял и национальное чувство, вполне сознавая свое духовное превосходство перед ханжеским и пустым барством. После замужества Эмилии автор уничтожил неопубликованные стихи, прервал работу над частично ей посвященным драматическим отрывком, а своей боли дал волю в первых лирических очерках и новеллах.

Беллетристические начинания этого периода (1863—1869 гг.) еще отчасти незрелы, однако они превосходят уже уровень произведений его товарищей и по своей глубине, правдивости и искренности чувств уже свидетельствуют о самородном таланте. Появление удачных, обобщенных образов в его произведениях и способность не выдвигать на первый план свою собственную судьбу уже в этот период дает нам право подозревать в нем будущего реалистического писателя. Однако, в этот период он выступает еще, главным образом, как выразитель своих личных чувств,

который еще не в состоянии отказаться от своего »я« и своего собственного горя. И эта тема займет такое же место в произведениях следующего периода его творчества, когда он станет известным как один из первых значительных словенских новеллистов. До конца же он рассчитался со своим горем отчасти комически, а отчасти трагически лишь в период с 1875—1881 гг., когда у него появился более оптимистический взгляд на окружающий его мир и его творчество окрасилось в более светлые, яркие тона. Только тогда он стал способным завершить центральный роман своей юности »Мертвые сердца«, который он вынашивал весь этот период от первых стихов, посвященных Богомиле.

Эта любовь, которая всю жизнь была источником его творческого вдохновения и сверкала как изумруд, переливаясь всеми своими гранями, осталась, однако, столь сокровенной, что не могла стать достоянием кого бы то ни было. Поэтому он не рассказал о ней и в интервью с Изидором Цанкаром. Последний даже не спросил писателя о его стихотворном труде. Поэтому эти стихотворения наряду с некоторыми прозаическими юношескими произведениями оказались скрытыми под чужими, на первый взгляд, инициалами и псевдонимами.

Jakob Rigler

O AKCENTUACIJI SUFIKSA *-OST*

V slovanski akcentologiji je še nešteto spornih vprašanj, vendar je verjetno, da se je akcentuacija pri derivaciji ravnala v glavnem po naslednjih principih: Nekateri sufiksi (oziroma tudi končnice) so imeli svoj posebni poudarek (naj ga že imenujemo kakorkoli), drugi pa ne. Če je pristopil k cirkumflektirani podstavi sufiks, ki ni imel svojega poudarka, je akcent ostal na začetku; če je pristopil k cirkumflektirani podstavi sufiks s svojim poudarkom, je akcent prešel na sufiks (ali nastopil novi akut); če je pristopil k akutirani podstavi sufiks brez svojega poudarka, je ostal akcent nespremenjen na podstavi; če je pristopil k akutirani podstavi sufiks s svojim poudarkom, je akcent ostal na podstavi, a slovansko dialektično je prešel v novi cirkumfleks; če je k oksitonirani podstavi pristopil sufiks brez svojega poudarka, je akcent na sufiksu; če je k oksitonirani podstavi pristopil sufiks s svojim poudarkom, je akcent prešel proti začetku besede kot novi akut. Shematično bi bilo mogoče to prikazati takole:

Sufiks *-ostь* verjetno ni imel svojega posebnega poudarka. Glede na to se je teoretično vzeto razvijal v kombinaciji z različnimi možnostmi akcentuacije podstave, iz katere je tvoril abstraktne substantive, takole:

1. — k *mȍldъ* (sle. *mlâd*, rus. мóлод) je *mȍldostь* (> sle. *mladôst*)
2. — k *stárъ* (sle. in shr. *stâr*) je *stárostь* (sle. *stárost*)
3. — k *mọdrъ* (shr. *múdar*) je *mọdròstь* (čak. *mȕdrôst*)[1]

V današnji srbohrvaščini je močno zastopan tretji tip s prvotnim akcentom na sufiksu. Vondrák[2] ima srbohrvaške tvorbe tipa štokavsko *drágōst* ali *drágost*, gen. *drágosti*, kar ustreza čakavskemu *dragóst*, gen. *dragȍsti*, za regularne. Vendar so lahko analogične, saj dobimo ta tip tudi pri izvedenkah od podstave s starim akutom, kot npr. *vjérnost* (prim. pa tudi čak. *lakomóst* poleg *lȁkomost*),[3] kar nam dokazuje ekspanzivnost tega tipa. Stik cirkumflektiranega in oksitoniranega tipa je bil lahko v določni obliki pridevnika (čak. *drágī -ā -ō : krátkī -ā -ō*, štok. *drâgī -ā -ō : krâtkī -ā -ō*) pa tudi v večini sklonov nedoločne oblike. V nasprotju s srbohrvaščino ruščina ne pozna tretjega tipa: tam so pri derivaciji od oksitonov uporabili akcentuacijo določne oblike adjektiva (коро́ткость). Kot ni treba tipu *drágōst* prisojati primarnosti, pa tudi ne moremo dvomiti sploh o obstoju oksitonskega tipa kot L. Sadnik,[4] ker nam, kot bomo videli, poleg tega, da je zanj povsem dana teoretična možnost, potrjuje njegov obstoj tudi slovenščina.

Na prvi pogled se sicer zdi, da tudi slovenščina nima tretjega tipa, ker je videti, kot bi bile oblike tipa *modrôst*, *visokôst* analogične po tipu *mladôst* < *mlâdost*. Slovenščina res ni šla v tisto smer kot srbohrvaščina, to se pravi v intenzivno razširjanje tretjega tipa, kar je tudi razumljivo, ker so v slovenščini naglasne razmere pri pridevnikih zaradi dosledno izvedenega novega cirkumfleksa pri določni obliki pridevnikov s starim akutom — ta se je analogično razširil tudi k prvotno oksitoniranim primerom *(krâtki* namesto *krátki)* — drugačne kot v srbohrvaščini. Drugačne so bile analogije med pridevniškimi tipi in v vzročni zvezi s tem so tudi drugačne analogije pri abstraktih na *-ost*. Drugačno situacijo in

[1] Glej Belić, Zametki po čak. gov. 50; *múdrost* navaja še Mažuranić, Slovnica Hèrvatska I², str. 114. Drugod v srbohrvaščini je nastopila oblika *mȕdrōst* (Vuk; ARj), ki jo Leskien (Untersuchungen 123) navaja kot edino s takim akcentom od oksitonov. Je pa mogoče iz srbohrvaščine navesti dovolj primerov, ki bi ustrezali nastavljenemu *mọdròstь* (seveda niso vsi prvotni, ampak analogični), npr.: *okrúglōst, podmúklōst, krátkōst, rúžnōst, hrábrōst* itd.

[2] Vondrák, VSG I², 648 sl.

[3] Belić, Zametki 50.

[4] L. Sadnik, Slavische Akzentuation I, 63.

drugačne možnosti za analogije pa je povzročil zlasti tudi premik cirkumfleksa za zlog naprej *(mlâdost* > *mladȏst)*. Vendar oblike kot *modrȏst* itd. niso direktno analogične po *mladȏst*, ampak predstavljajo staro akcentuacijo, posplošeno iz odvisnih sklonov.

Izhajati moramo iz akcentuacije *modròst;* gen. je bil *modròsti* (na *o* novi akut). Glede tega primerjaj npr. akcentuacijo posesivnega sufiksa *-ov*, ki prav tako kot *-ost* v slovenščini (vsaj v večini dialektov) ne povzroča metatonij in akcentskih premikov. Tudi ta *-ov* ima v izvedenkah od oksitonov novi akut, npr. od *bezȅg bezgȁ* je *bezgȍv* z akcentom na *o*, ki je v nezadnjem (večkrat analogično ali zaradi *u* tudi v zadnjem) zlogu podaljšan *bezgǫ́va* (prim. tudi *kraljǫ́va* ipd.). Na akcent *modròsti* kažejo tudi srbohrvaške oblike štok. *drágosti*, čak. *drāgȍsti*.

Ker je v slovenščini pri staroakutiranih *i*-jevskih substantivih nastopil v zlogih pred končnico novi cirkumfleks, in sicer pri tipu *nìt nîti* (namesto *nìti*) samo v nekaterih dialektih (med drugim v dolenjščini), pri večzložnicah pa menda splošno, je enako kot pri *zibèl *zibèli* > *zibẽli* nastopilo tudi *modròst modròsti* > *modrȏsti*, kar je v dolenjščini dalo *modròst modrûsti*,[5] oziroma zaradi premika akcenta z zadnjega zloga *mǫ́drost modrûsti*.

Slovenščina, ki premični akcent nasploh rada odpravlja, posebno še v večzložnicah,[6] je do zdaj odpravila tudi tip *mǫ́drost modrȏsti*. S po-

[5] V dolenjščini sta glede na zgodnejše ali kasnejše podaljšanje *o*-ja možna dva refleksa: *u* ali *uo* (po Pleteršnikovi oznaki *ǫ* in *ǫ́*). V *i*-jevski fleksiji gre verjetno za razmeroma star novi cirkumfleks, za dolžino pred normalnim daljšanjem kratkega akuta, saj ima dolžino v tem tipu tudi prekmurščina, npr.: *nȋt nȗti*, *rȋt rîti* (Gomilice), *präkòu präkòuli* (Cankova — glej Pável, A vashidegkúti 33, 80), ki tistega podaljšanja, ki je v dolenjščini dalo refleks *uo (ǫ́)*, sploh ni izvršila. Zato v dolenjščini lahko pričakujemo *u*. Temu pa bi nasprotovala oblika *tópol topǫ̑li*, ki predstavlja isti akcentski tip kot *mǫ́drost modrȏsti* in ki jo Pleteršnik navaja za dolenjščino. Vendar so pri tej besedi možni različni vplivi, ker nastopa z različnimi oblikami sufiksa. Poleg doslej navajanih oblik poznam iz dolenjščine še *tapuǫ́la* (Sinovica), *topuǫ́la* (Ribnica) z refleksom normalno podaljšanega novoakutiranega *o* (iz dialekta ni mogoče določiti, za kakšen *l* gre, a glede na novi akut bi imela rekonstruirana oblika še najverjetneje *lj*: **topolja*). Razen tega bi od oblike **topòl *topòli* bil adjektiv *topòlov* z regularnim refleksom *uo (ǫ)*. Vse to bi lahko vplivalo tudi na vokalizem v obliki *topǫ̑li*, če taka oblika sploh eksistira in ni Pleteršnik umetno napravil akcentuacije (tudi npr. Pleteršnikova akcentuacija besede *vrhǫ̑l -a* s sufiksom *-ol* je sumljiva).

[6] Primerjaj npr. posploševanje akcenta v tipu *dežẽla -ẹ́*, *toplǫ́ta -ẹ́* celo v takih dialektih, ki poznajo pogosto premični akcent še v tipu *zíma zimẹ́* (Ribnica: *zíma zəmiẹ́*, toda *ɣədóba ɣədóbe*), posploševanje vokalne kvalitete v *toplǫ́ta -o : gorkǫ̑lo -a* ipd.

splošitvijo akcenta iz stranskih sklonov je nastopilo *modrȍst modrȏsti*, in sicer kljub temu, da se ta tip pri drugih sufiksih (npr. *zíbel zibẽli*),[7] čeprav je tudi tam že v izumiranju, vsaj deloma še drži. To pa zato, ker pri drugih sufiksih ni bilo paralelnih tipov, ki bi imeli nominativni in genitivni akcent enaka, kot je bilo to pri sufiksu *-ost*, kjer je bilo poleg *mȍdrost modrȏsti* tudi *mladȏst mladȏsti*. Ker je bilo primerov tipa *mȍdrost modrȏsti* razmeroma malo, a istočasno večje število primerov, kjer je bil *-ost* bodisi stalno nenaglašen *(stárost)* ali pa je imel v nominativu in v večini sklonov praviloma (izjeme so bile zveze s predlogi) akcentuirano dolžino *(mladȏst)*, je toliko laže prišlo do posploševanja enotne akcentuacije pri isti besedi za vso fleksijo.

Zadnje ostanke tipa *mȍdrost modrȏsti* najdemo pri Trubarju. To kar je doslej veljalo za grafično prenašanje sufiksov *-ust* in *-ost* (*-ust* v dolenjščini za *-ȏst*, a *-ost* nenaglašeno) z ene osnove na drugo,[8] se nam ob podrobnejšem pregledu odkrije kot zadnji ostanki starih akcentskih tipov. Doslednost, s katero piše Trubar pri besedi *modrost o* v nominativu (in seveda v akuzativu) in *u* v drugih sklonih, takoj izpodbije vsak dvom o pravilnosti njegovih zapisov in razlago, češ da gre za mešanje ali grafično izravnavanje. Za doslednost Trubarjeve pisave primerjaj: *modroft* K (1550) 215, 225; Mat 29 b; K (1555) C 1 b, E 2 a; NT I_1 m 4 b, cc 4 a; NT I_2 35, 111, 203, 205, 238, 350; Reg M 4 a, Y 2 a, h 4 a; PDL (1561) 28 a, 29 a, 87 a; Ps 42 a, 96 b; Pav 13 a, 34 a, 38 a (2-krat); P (1574) 139; KDI 48; NTPD 374; CNT I 57; CNT II 206; *Modroft* K (1555) D 8 a; Mat 26 a, 34 b; NT I_1 f 2 a, l 1 b (2-krat), l 2 a, l 3 a, p 2 b, t 3 a, y 4 a (2-krat), aa 1 b, aa 4 b, bb 1 b; NT I_2 30, 40, 184; Reg G 1 b, X 1 b; NT II e 3 b, d 3 a, d 3 b (2-krat), 19 b; PDL 29 a (2-krat), 29 b, 30 a (4-krat), 32 a, 75 b; Art 27 b; Ps 10 a, 24 a, 91 b, 191 a, 198 b; Pav 34 a; P (1574) 139; NTPD 108 (2-krat), 119, 120, 121, 297, 311, 429, Mm 2 b (2-krat); CNT 50; *modrosT* Ps 41 a; KDI 77, 439; NTPD 101, 257, 389, 436; CNT I 156, 334; CNT II 204; *ModrosT* Ps 200 a, 205 a; KDI 102, 153, 266; CNT I 43 itd. — *modrufti* K (1550) 207, 209, 215, 216; NT I_1 l 4 a, p 1 a, r 2 b, t 3 a, y 3 a; NT I_2 156, 164, 165, 347, 348, 351; Reg D 4 b, F 1 b, N 4 a, V 1 a, Y 2 b, Z 3 b, f 1 a; PDL 29 b, 30 a (3-krat), 30 b, 46 b, 56 b; Art 95 a; Ps 10 b, 43 a; Pav 4 b, 9 a, 9 b, 37 a, 37 b, 38 a; KDI

[7] Akcentuacija *zíbel zibẽli* je še precej pogostna po Dolenjskem in Notranjskem (prim. npr. Skrabec, Cv. XIV, 11 c; Rigler, JNG 120), še pogosteje jo dobimo pri sestavljenkah: *senȏžet senožẽti*.

[8] Tako Ramovš, KZSJ 197.

273; NTPD 102, 173, 258, 299; CNT II 167, 168, 203; *Modrufti* K (1555) G 7 b; NT I_1 c 4 a, g 1 a, l 1 a, l 1 b (3-krat), m 2 b, o 2 b, o 3 b, r 4 a, t 3 a (3-krat), aa 1 b, aa 4 b, cc 3 b (2-krat); Reg G 2 a, K 1 b; NT II e 4 b; PDL 29 a (2-krat), 29 b, 30 b, 31 a, 45 b; Ps 7 b; P (1574))(6 b; KDI 260; NTPD 104, 118; *modruftio* K (1555) D 4 a; NT I_1 k 3 b, u 3 b; Reg N 3 a, R 1 a, f 1 a, h 4 a; NT II c 1 b; PDL 30 a; Ps 4 a; Pav 36 b, 40 a; NTPD 163, 207, 256; CNT II 203, 208; *Modruftio* NT I_1 l 1 a; Ps 236 a; *fmodruftio* K (1555) C 7 a; Pav 16 b; KDI 357, 436; NTPD 155 itd. Izredno redki so drugačni zapisi: *Modruft* NT I_1 o 2 b; *modruft* CNT II 173, kar bi, če ne gre samo za napake, lahko kazalo na prve začetke analogičnega vdiranja akcentuacije stranskih sklonov v nominativ, in *modroftio* Reg R 3 b; Pav 33 b, a še to zadnje je v novi izdaji v CNT II 200 popravil v *modruftio*.

Tudi beseda *norost* je najbrž spadala v ta tip, vendar pri njej nima Trubar več dosledne razporeditve *o*-ja in *u*-ja, prim.: *norroft* NT I_1 aa 4 b; PDL 29 b, 30 b, 69 a; Pav 73 a; *noroft* Reg Z 4 a; *Norroft* PDL 28 a, 29 a, 29 b, 32 a; *Noroft* Ps 92 b; *norosT* CNT II 252; *norrufti* K (1555) M 6 a; *norufti* Ps 74 a, toda tudi *is norofti* Reg R 1 b; *vnorrofti* PDL 70 a; *vnorofti* KDI 164; *tei norofti* NTPD 167. Ni jasno ali gre za posploševanje nominativnega akcenta ali za podobno akcentuacijo kot pri *v mladosti* (glej spodaj), vendar je treba pripomniti, da so tudi pri pridevniku *nor* v dialektih zelo pogostne akcentske analogije in celo nepravilnosti.[9] V ta tip spada tudi *shirokoft* (izgovorjeno *širọ́kost*) NTPD 481, vendar nimam izpisane nobene oblike iz stranskih sklonov. Pri *vročost* je stari nominativ že izpodrinjen po refleksu ostalih sklonov, prim.: *vrozhuft* Mat 50 a; NT I_1 z 4 a; Reg H 2 a; NTPD 312; *urozhuft* NT I_2 58 in seveda *vrozhufti* NT I_2 426; Reg R 3 b; NT II e 2 a; KDI 79, 364; NTPD 172, 411; CNT I 609; *Vrozhufti* Art 103 a; *urozhufti* Reg A 3 b; *Vrozhuftio* NTPD 104; *vrozhuftio* NTPD 411 itd., isto velja za *VfigamogozhusT* KDI 82. Prav tako je po *Viffokufti* NT I_2 232 nastopilo tudi *viffokusT* NTPD 408. Meša pa Trubar reflekse le pri *fhibkuft* K (1550) 116, 123; *shibkuft* K (1555) E 3 b; Reg D 1 b; poleg *fhibkoft* K (1550) 115; *shibkoft* NT I_1 ee 3 b; Reg K 1 a; *shibkofte* »šibkosti«

[9] V Ribnici npr. *nuọ̑r nuọ́ra norũ, ta nuọ́r -a -u*, kar kaže, da je nedoločna oblika s svojim vokalizmom (ki bi regularno lahko izhajal samo iz nazala) izvedena sekundarno glede na določno (kjer je tak refleks pravilno nastal pod novim akutom) analogično po tipu *mlad*.

Reg Q 3 b (vendar piše običajno *šibkota*),[10] kar je najbrž tvorjeno po dveh tipih, in v nekaterih primerih, ki so jasno umetne tvorbe, kot *dopolnoſtio* Pav 13 b poleg *dopolnuſtio* CNT II 174 ipd. ter zaradi rime z *Milosti* tudi *teshkoſti* P (1574) 137 in *Skriunoſti* P (1574) 140. Drugod piše pravilne reflekse. Tako ima npr. redno pisan *o* v primerih kot: *čistost, nečistost, gvišnost, hočljivost, hotljivost, lakomnost, milost, nemilost, nedolžnost, nemarnost, nizkost, obilnost, pohlevnost, pokornost, nepokornost, potrebnost, pravičnost, prijatljivost, polnost, popolnost, starost, strohnilost, nevernost, trezivost* »treznost«, *zastopnost, žihrost, nežihrost* »negotovost« itd. Prav tako piše dosledno *u* v primerih kot: *grenkust, krotkust, skrivnust, svetust, slabust* (ali *slobust*),[11] *težkust* itd.[12] Le v rimi z *Milofti* dobimo tudi prej omenjeno *teshkofti* P (1574) 137 in *Skriunofti* P (1574) 140.

Pri prvem tipu *(mladost)* je sprva ostal akcent, ki je bil cirkumflektiran, na začetku. V posameznih sklonih in v zvezi s predlogi se je spreminjal po znanih akcentskih zakonih. Če je h genitivu *mlâdosti* pristopil predlog, je nastopilo npr. *dȍ mladosti*, kar je dalo v slovenščini *mladȍsti* in *do mlâdosti*. V nekaterih sklonih, kot v lokativu, je akcent prehajal na končnico: *v mladostì*. Torej enako kot pri substantivih *jesen* ipd., kjer poznamo še zdaj nekatere adverbialne zveze s takšnim

[10] Prim. npr.: *shibkota* Art 34 a, 53 b; NTPD 270; *Shibkota* PDL 29 b; *shibkote* Reg H 3 b, c 4 b (2-krat); NT II d 2 b, 10 a; PDL 70 b, 72 b, 80 b; Art 83 b; Pav 56 b; *shibkoti* NT I_1 dd 3 b; Reg N 2 a; NT II 13 b; PDL 30 a, 52 b, 71 b; Art 47 a, 53 b; *shibkoto* Reg I 2 b; Art 51 a, 53 a; NTPD 31, 32, 190; CNT II 276, 277 itd. Glej tudi opombo 21.

[11] V dolenjščini je adjektiv *slab* cirkumflektiran.

[12] Primerov za vse te besede ni mogoče navajati, ker bi obseg članka preveč narastel. Večinoma so te oblike precej pogostne in jih je mogoče na hitro dovolj najti v Trubarjevih delih. Od redkeje rabljenih oblik prim. še: *britkuſt* NT I_1 dd 4 b; NT I_2 239; *britkusT* CNT I 335; *cilluſt* »celost« PDL 73 a; *Mehkuſt* Reg K 4 b; *ſuitluſt* NTPD 482; *terduſti* Mat 47 b; CNT I 79; *terdnuſt* K (1550) 39; Ps 41 b; *terdnuſti* NTPD 173; za izvedbo od samostalnikov prim. *mozhuſti* A (1550) 23 poleg *mozhnuſti* Pav 19 b; CNT II 182. Glej še primere v opombi 21. Sem spada pri Trubarju tudi beseda *večnost*, ki jo redno piše z *u* (edini izpis, ki ga imam pri tej besedi z *o: vuezhnoſti* P (1567) 81, je v novi izdaji v P (1574) 81 popravil v *vezhnuſti*). Seveda gre tu za govorjeno *večnûst* in ne kot misli Ramovš, KZSJ 197, za grafično analogijo. Danes se nam zdi ta akcentuacija nemogoča, toda upoštevati moramo, da gre danes pri *večnost* in pri adjektivu *večen* za cerkveni izgovor z neregularnim vokalizmom, pogostokrat z neregularno intonacijo, zato bi šlo potemtakem lahko tudi za neregularno akcentsko mesto. Še najverjetneje pa so živele oblike z dubletno akcentuacijo (v Trubarjevem govoru seveda oblika *večnûst*). Pri tem bi opozoril tudi na dvojno akcentuacijo pridevnika *večen* v srbohrvaščini.

akcentom, kot *na jẹ̑sen* < **nȁ jesen* ali narečno *jesẹ́ni* < **jesenì*,[13] medtem ko je sicer do zdaj slovenščina pri večzložnicah tega tipa posplošila enotno akcentuacijo in ohranila starejše stanje vsaj deloma le pri enozložnicah.[14] Čakavščina ima starejšo akcentuacijo še ohranjeno in jo celo analogično širila na staroakutirane primere.[15]

Zaradi slovenskih akcentskih premikov (cirkumfleksa za zlog naprej in kratkega končnega za zlog proti začetku) in razvoja vokalizma bi pri tem tipu pričakovali v dolenjščini naslednje teoretično nastavljene oblike: *mladûst, mladûsti, od mlâdosti*,[16] *od múje mladûsti, v mladọ́sti*. Pri Trubarju je pri besedi *mladost* deloma še ohranjeno takšno stanje, prim.: *mladuſti* Ps 255 a; Pav 58 b, 63 b, 71 b; CNT II 239, 251; *od mladoſti* KDI 360; *od muie mladuſti* Mat 48 a; NT I_2 56, 227; Ps 127 a, 127 b; CNT I 81, 319; *muie mladuſti* Ps 50 b; *od te lipe Mladuſti* Ps 25 a; *od te Mladuſti* Ps 87 b; *Vmladoſti* Art 83 b, 84 a; *vmladoſti* KDI 116, 152 (2-krat), 366, 396 (2-krat); *o mladoſti* Reg a 4 a; *v ti mladoſti* K (1555) M 6 a; *V nega mladoſti* NT II c 1 a. Vendar so redke oblike tudi že analogične: *od mladuſti* NT I_1 o 3 a; Pav 73 a; CNT II 253. Analogične so v tisto smer, kjer je pozneje analogija popolnoma zmagala. Torej tudi v tem primeru ne gre za kako Trubarjevo grafično prenašanje sufiksa *-ost* z *o* od primerov kot *starost*.

Pri drugih primerih tega tipa ima tudi Trubar že posplošen *-ọ̑st (= uſt)* v vse sklone.[17] Da se je pri besedi *mladost* stara akcentuacija dalj držala, je morda vzrok v njeni večji frekventnosti, razen tega so izrazi *od mladosti* in *v mladosti* rabljeni adverbialno in v adverbialnih

[13] Npr. v notranjščini, glej Rigler, JNG 43.

[14] Dosledno od singulara še v lokativu, ki je z redkimi izjemami (prim. v Ribnici *χpiệčə*) nadomestil tudi dativ. V predložnih genitivih je stari akcent že precej redek; nekoliko pogostejše je le *do nọ̑či, brez jẹ̑di, brez skr̄bi*, drugod pa redko (*do kûstə* — Škrlovica ipd.). Primeri kot lokativ *pomọ́či* so novi, analogični po *moč*, loc. *mọ́či*.

[15] Glej primere pri Belić, Zametki 50.

[16] To je najobičajnejša možnost. Druga možnost bi bila **do mládosti*, kot dolenjsko *at spúmladị* (Podgora pri Dobrepolju), *ot spúmladə, do ịệsenə* (Ribnica), *mbúga imiê* (navaja Škrabec, Cv. III, 11 b), kjer gre za še neraziskano pojavljanje novega akuta.

[17] Morda gre za ostanek te akcentuacije še pri obliki: *pres vſiga vraska oli gardoſti* KDI 388, kjer predlog sicer ni ponovljen, vendar bi bila lahko akcentuacija abstrahirana iz predložne zveze. V drugih zvezah dobimo: *oli garduſti, oli boleſni* PDL 36 a; *nekar te garduſti na tim meſſei* KDI 390; *garduſt* NTPD 166; *tei garduſti* NTPD 168.

zvezah se stara akcentuacija bolj drži.[18] Analogijo pri drugih primerih[19] so pospešili podobni vzroki kot pri *mọ́drost modrọ̑sti;* namreč dejstvo, da so eksistirali primeri s tem sufiksom, ki so bili sicer v drugem tipu, a so imeli v določenih stičnih točkah enakšno akcentuacijo — v tem primeru tip *modrost*, ki v predložnih zvezah (in morda tudi v lokativu) ni premikal akcenta (torej *modrọ̑sti* in *od modrọ̑sti*).

Pri drugih starejših piscih nadaljnjega poteka analogij v razvoju akcentuacije sufiksa *-ost* ne moremo več podrobno zasledovati, ker so že pričeli mešati *u* in *o* za cirkumflektirani *o*, česar pri Trubarju še ni. Res da kakih večjih poskusov zamenjave *u*-ja iz cirkumflektiranega *o* z *o*-jem tudi pri drugih protestantih — razen pri Krelju (in seveda pri Juričiču, ki meša slovenščino s hrvaščino) — nimamo. Vendar ni več take doslednosti,[20] da bi se mogli povsem zanesti na njihovo pisavo, posebno ker nastopi po Trubarju še nov moment, ki večkrat zamegli resnično stanje, namreč tradicija. Le pri Tulščaku je pri besedi *modrost* skoraj dosledno taka razporeditev refleksov kot pri Trubarju: *Modroft* 3 a, 29 b, 51 b, 54 b, 98 b, 99 b; *modroft* 38 b, 95 a; *Modrufti* 44 b, 75 a, 92 b, 105 a; *modrufti* *8 b, 12 a, 20 a; *modruftio* 23 b, 106 b; le enkrat ima *modruft* 3 b. Za druge primere tega tipa prim. pri Tulščaku: *norroft* 39 a, 62 b, 104 b, 107 a; *vrozhuft* 36 b; *vrozhufti* 48 b; *Vfigamogozhoft* 3 a; *vfigamogozhoft* 3 a, 39 b; *globokuft* 84 a; *globokufti* 113 a; *oftruft* 28 a; *viffokufti* 32 b; po oblikah bi spadal v ta tip tudi primer *hitroft* »zvitost« 88 b; *hitruftio* 28 b. Tudi pri drugih primerih je Tulščak precej podoben Trubarju, čeprav pri nekaterih primerih ni preveč zanesljiv, tako ima na primer: *slobnufti* 7 b poleg *slobnofti* 9 b; *skriunuft* 45 a, 46 a; *skriunufti* 45 a, 96 b poleg *skriunofti* 94 b. Toda upoštevati je treba, da ima enkrat tudi Trubar *Skriunofti* in da tudi Dalmatin piše v tej

[18] Prim. Rigler, JiS II, 306.

[19] Čeprav ima pri podobnem tipu pri moških samostalnikih premikanje akcenta pretežno še ohranjeno; prim. npr.: *skurenom* NT I: m 4 b; Ps 30 a; poleg *skorenom* TDP A 2 b; *Vkulu* KDI 306; *vkullu* Post I 18 ipd.

[20] O doslednosti pisave *u* za cirkumflektirani *o* bom pisal še na drugem mestu. Dalmatin tudi še precej dosledno piše *u* za *ō*, vendar ne več s tako doslednostjo kot Trubar. Redno (izjema so prva dela) je že začel pisati *o* v svojilnih zaimkih, v glagolu *pojti*, zamenjuje tip *blagum — blagom*, za kar je imel najbrž oporo v dialektu, večkrat vnese *o* v opisnem deležniku glagolov s pripono *i* (najpogosteje pri glagolu *govoril* in v zgodnejših delih) in včasih v sufiksu *-ost*. Drugod je zamenjava *u*-ja z *o* redka, vendar dobimo tudi take primere (za katere pa je možno, da jih bo treba tudi drugače razlagati) kot *Bugove* Bibl I 21 a, 56 a, 57 a ipd.

besedi večinoma *o*. Dalmatin je precej mešal. Kaže, da je uvajal več *o-jev* v sufiks *-ost*, kot jih je govoril. Prim.: *modruſt* Sir. 5, 7 (2-krat), 27, 61, 62, 74, 77, 78 (2-krat), 85, 99, 101, 134, 167, 176, 185, 186, 192, 223, 226 (2-krat), 227 (2-krat); Bibl I 317 a, 317 b, 318 a, 320 b, 321 a, 321 b (2-krat), 322 a, 323 a, 324 b, 325 a, 325 b (2-krat), 327 a, 327 b, 331 a (2-krat); *Modruſt* Sir. 1, 4 (2-krat), 5, 7 (2-krat), 15, 17, 43, 139, 201, 235; Bibl I 317 b, 318 a (2-krat), 319 b (3-krat), 325 b, 331 a, II 139 a, 139 b (2-krat), 142 b, 143 a; itd. poleg *modroſt* Bibl I 56 a, 59 b ... 317 a, 317 b (2-krat), 318 a, 318 b, 320 a, 320 b; *Modroſt* Bibl I 317 a, 318 a (2-krat) ter *modruſti* Sir. 2, 59, 60, 66, 103, 139, 144, 159, 168 (2-krat), 197; Bibl I 321 b, 323 a, 325 b, 326 a, II 153 b, 159 a (2-krat), 159 b; *Modruſti* Sir. 1, 2, 4, 6, 7 (2-krat), 25 (2-krat), 27, 223 (2-krat); Bibl II 139 a, 139 b (2-krat), 153 b (2-krat), 154 a (3-krat), 154 b, 156 a (3-krat), poleg *modroſti* Bibl I 53 b, 319 a, 320 a, 327 b; *Modroſti* Sir. 6; Bibl II 154 a; *s' modruſtjo* Bibl I 59 b poleg *s' modroſtjo* Bibl I 56 a. Tudi pri drugih primerih je pri Dalmatinu precej mešanja, prim.: *Vrozhuſt* Pent 7 b (isto v Bibl I 6 a); *od vrozhoſti* Pent 29 a (isto v Bibl I 21 a); *Globokuſti* Pent 61 b (isto v Bibl I 44 b); *Globokoſti* Pent 1 a, 7 a (isto v Bibl I 1 a, 3 b) ipd. Z gotovostjo se ne dá sklepati, kaj je govoril. Verjetno je *o* pisan le po analogiji na nenaglašene primere, deloma tudi po tradiciji, saj je iz Trubarja poznal to menjavanje, samo da je Trubar imel pravilno razvrstitev refleksov, Dalmatin pa je nima. Zaradi tega lahko sklepamo, da ni imel več enake razporeditve sufiksa *-ost : -ust* kot Trubar, temveč mlajšo, ko so analogije najbrž že izenačile akcent v vsej fleksiji. To, da je npr. Dalmatin popravil *modruſt* Sir. 4 > *Modroſt* Bibl II 154 a, *nemodruſt* Sir. 78 > *nemodroſt* Bibl II 160 b so najbrž bolj slučajnosti; posebno ko vidimo, da je v Bibl III, čeprav je imel pred seboj Trubarjev prevod z oblikami *modroſt* NT I_2 35, *Modroſt* NT I_2 40, 30, vendarle zapisal *modruſt* 9 a, 10 a, *Modruſt* 8 b. Če primerjamo popravke v novih izdajah, vidimo, da gredo v glavnem v smeri proti *u: mladoſti* Sir. 30; Pent 7 b, 41 b > *mladuſti* Bibl II 156 b; Bibl I 6 a, 29 a; *britkoſt* Pent 30 a > *britkuſt* Bibl I 35 b; *Globokoſt* Pent 61 b > *Globokuſt* Bibl I 44 b; *vrozhoſtio* Sir. 60 > *vrozhuſtjo* Bibl II 139 a; *shirokoſt* Pent 23 a > *ſhirǫkuſt* Bibl I 17 a. Če je v Sir., ki je prvi Dalmatinov tisk, razmeroma dosti *u*-jev, to ne moti, kajti Sir. ni bil prvi preveden.

Pri tipu *mǫ́drost modrǫ̑sti* je po analogiji prevladala v glavnem akcentuacija stranskih sklonov, le izvedenke od deležnikov na *-án* (prim.: *neugnánost, razuzdánost, udánost*) — kjer bi pričakovali v genitivu po-

dobno kot pri *modrọ̑sti* akcentuacijo **udanọ̑sti* — so posplošile nominativni akcent. To zato, ker je bila akcentuacija participa (kot cele kategorije) tako močna, da jih je akcentsko pritegnila, posebno ker gre v teh primerih za mlade tvorbe. Isti problem je pri deležniku na *-en*, kjer je k *poštẽn* prav tako *poštẹ́nost poštẹ́nosti*, le pri *učẽn* imamo *učenọ̑st učenọ̑sti*, ko gre za razmeroma frekventno besedo in najbrž razmeroma staro tvorbo. Pri deležniku na *-č* se je do zdaj akcent na sufiksu v glavnem tudi že izgubil, a pri Trubarju je še *vročọ̑st*, *vsegamogočọ̑st* (primere glej zgoraj).

Ko v tretjem tipu *(modrost)* ni bilo več razlike v akcentuaciji nominativa in stranskih sklonov in ko se v prvem tipu *(mladost)* akcent v predložnih zvezah in v nekaterih sklonih ni več premikal, sta v slovenščini ostala samo še dva tipa: s posttoničnim *-ost* in z naglašenim *-ọ̑st*. Prvega so imele izvedenke iz staroakutirane ali večzložne cirkumflektirane podstave, drugega pa izvedenke iz cirkumflektiranih enozložnic (oziroma dvozložnic, če je bil v drugem zlogu refleks polglasnika) in izvedenke iz akutirane podstave, ki je imela novejši akut zaradi premika akcenta s končnega zloga. Ker se je skrajšani stari akut v nezadnjih zlogih podaljšal, je pri večzložnicah sovpadel s tistim akutom, ki je nastal po premiku. Sovpadli so torej adjektivi kot *nízek* in *mọ́der* (shr. *nȉzak* in *múdar*), s tem pa je bila dana možnost analogičnih vplivov pri akcentuaciji abstrakt (in zlasti še pri novih tvorbah)[21] tipa *nízkost* in *modrọ̑st*. Tako je lahko analogično nastopilo *nizkọ̑st*.[22] Natančno zasledovati tega pravzaprav ne moremo, kajti za večino pridevnikov — zlasti še za one na *-ən* in *-ək* — ni mogoče zanesljivo ugotoviti prvotne akcentuacije, saj so analogije vse premešale. Tako je ne samo v sloven-

[21] Sufiks *-ost* se namreč razširja. Pri Trubarju še ni tako prevladoval kot danes (v centralnih narečjih). Že zgoraj so navedene dublete *šibkost* in *šibkota* (op. 10). Za neustaljenost tedanjih abstrakt (razen seveda pri nekaterih zelo frekventnih primerih) prim. še: *krotkota* Pav 31 b; NTPD 136; CNT II 196; *krotkoto* Pav 14 b, 79 b; CNT II 174, 261; *vtihoti inu vkrotkuti* Art 24 a poleg *krotkuſt* Pav 40 a; *krotkusT* CNT II 207; *Shirokota* PDL 63 a; *shirokota* Pav 13 b poleg *shirokoſt* NTPD 481; ali pa *tihuſt* Mat 18 b; NT I₂ 21, kar je v istem tekstu v poznejši izdaji spremenil v *tihota* CNT I 29, poleg *tihota* že tudi v NT I₂ 107. Abstrakta na *-ota* so pri Trubarju sploh precej pogostna, prim.: *viſſokota* NT II 14 b; Pav 13 b; NTPD 481; *globokota* NT II 14 b; *dragota* NT II 24 a; *Scopota* PDL 67 a; *glihota* PDL 66 a (2-krat) itd., pa tudi na *-oba*, prim.: *oſtrobo* NT II 19 a; CNT II 40; *Oſtrobo* NT II 19 a; CNT II 40.

[22] Akcent *nizkọ̑st* ima Pleteršnik, s. v., medtem ko ima SP 1950 in 1962 *nizkost*.

ščini, ampak tudi v srbohrvaščini in ruščini, tako da nam skoraj nobena primerjava ne pomaga. Pretirano daleč analogija tipa *nízkost* > *nizkôst* ni šla.[23] S sekundarnim akcentskim premikom so nastopile še nekatere stične točke: po regularnem (že iz stranskih sklonov posplošenem) *visokôst* od adjektiva *visȍk visọ́ka, zelenôst*[24] od *zẹ́len zelẹ́na* ipd. je nastalo tudi k *vẹ́lik velika velikôst* namesto prejšnjega *velíkost*, kar ima še Trubar: *velikoſt* Pav 9 b, *velikosT* KDI 158 (2-krat), CNT II 168, *uelikofti* NT I$_2$ 16, *velikofti* Art 61 a; Tulščak: *velikoft* 6 a in Dalmatin: *velikoft* Bibl III 104 b, *velikofti* Pent 13 b; prav tako pa tudi k *dẹ́bel debẹ́la debelôst*, medtem ko beremo pri Trubarju še *debbellofti* Ps 131 b (to je *debẹ́losti*) in pri Dalmatinu Bibl I 297 b *debelofti* — seveda Dalmatinova pisava ni preveč zanesljiva. Malo težje je razumljiva analogija pri *veselôst* (poleg regularnega *vesẹ́lost*), vendar so stične točke s prejšnjimi primeri vsaj v določni obliki. Pogosteje so najbrž nastopale analogije v smer tipa *nízkost*. Novejše tvorbe iz akutiranih večzložnih pridevnikov imajo na splošno akcent pridevnika: *smẹ́šnost, strášnost, ponọ́snost, svobọ́dnost* itd., toda *lastnôst*. Seveda ne vemo povsem točno, kakega izvora je akut v slovenskih pridevnikih *smẹ́šen* itd. Pri živi ljudski tvorbi *neúmnost* je treba najbrž že pri pridevniku izhajati iz novega akuta **neúmən* (prim. shr. *ûman ûmna* verjetno iz **úmna* k *ûm úma*), tako da je akcent *neúmnost* povsem regularen.

[23] Včasih predstavljajo nekateri zapisi pri starejših piscih, ki naj bi kazali na akcentuiran *-ost*, bodisi s pisavo *-ust* ali akcentuiranim *-ôst*, lahko samo piščevo maniro, ki ni imela vedno podlage v izgovoru. Tako npr. navaja Valjavec, Rad JAZU LX, 1882, 16—26, iz Škrbinca oblike kot: *nečistôst, nevošljivôst, pozabljivôst* itd., ki se sicer že njemu zdijo večinoma neobičajne, vendar ne dvomi v njihovo verodostojnost. Toda Škrbinec akcentuira razne sufikse ali končnice, ki so v določenih besedah res naglašeni, pogosto tudi v drugih besedah, ko na njih ni naglasa, in obratno akcentuira koren ob naglasu na sufiksu ali končnici: tako npr. piše: *odlaſhánja* I 6; *potepánje* II 10; *vupánja sa isvelizhánje* I 522; *lakóte* I 522, *zhakál, al savupál* I 518; *ſpazhénih* I 521; *prejemajó* I 7; *mujajó* I 7; *nadlogáh* I 522; *pred Bogám* I 7; *nimájo* I 514, II 9 (2-krat); *popolnáma* »popolnoma« I 521, II 2; *popolnomáſt* II 4 *(-ast* po vplivu adv. *popolnoma); ne popolnomáſti* »nepopolnosti« I 516; *goſpódar* I 513; *goſpódarji* II 10; *goſpódine* »gospodinje« II 10; *Bóga* (gen. sg.) I 8 (2-krat), 15, 17; *plázhila* I 516; *njégove* II 1; *mózhnejſhi* II 2; *mládenzh* »mladenič« II 6; *vuzhéniki* II 6; *gréſhili* I 513; *govóri* (3. sg. pres.) I 520; včasih ima tudi dva akcenta *govórjénje* I 521; *pokóri* (3. sg. pres.) II 6; *sarózhí* (3. sg. pres.) II 7; *vúzhi* I 1 itd. Škrbinčeve akcente je torej treba v vseh primerih izločiti iz upoštevanja pri obravnavanju slovenskega akcenta in je njihovo navajanje in upoštevanje v Valjavčevih akcentoloških študijah ne samo odveč, ampak celo škodljivo, saj ustvarjajo napačno podobo slovenske akcentuacije.

[24] Obliko s tem akcentom navaja Pleteršnik II, 912.

Najmlajše in tudi najbolj lokalne so analogije tipa *starọ̑st* namesto *stárost*. Nastopile so lahko tam, kjer so staroakutirani adjektivi tipa *stȁr stára -o* prišli pod vpliv cirkumflektiranih tipa *mlâd mláda mladọ̑* in se je začelo analogično naglaševati *starọ̑* (ter seveda tudi v plur. *starî* itd.). To analogijo so sprožile enakšne femininske oblike, kar nam dokazuje to, da do nje ni prišlo pri tistem tipu, ki ima v fem. sg. cirkumfleks *(sȋt sîta síto)*. Samo pri izvedenkah od tistih adjektivov, ki so to analogijo poznali, je nato lahko nastopila tudi analogična akcentuacija na sufiksu *-ost*. Nekoliko izstopa iz tega oblika *dolgọ̑st*, ki je bolj razširjena (že pri Trubarju *dolguft* NTPD 481), toda tu je treba upoštevati, da je sonantni *l̥* v nekaterih dialektih (zlasti centralnih) razpadel na *əł* tudi pod kratkim akcentom in s prehodom v *oų* navadno ni bilo na njem več kvantitetnih razlik, tako da je *dôu̯k* »dolg« predstavljalo enako akcentuacijo kot *mlâd*.

Akcenti pri sufiksu *-ost* tedaj niso plod slučajnosti, temveč so dobro utemeljeni.

Резюме

В статье рассматривается акцентуация суффикса *-ost*. В акцентуации этого суффикса следует исходить из трех типов, а именно смотря на деривацию от циркумфлектированной, акутированной и окситонированной основы. Последние остатки всех трех типов находим в словенском языке еще в 16 веке у Трубаря. Позднее из-за расширения единственного ударения во всей флексии создались два типа: смотря на акцентуацию суффикса совпали тип с первобытно циркумфлектированной и тип с первобытно окситонированной основой. При этом получились некоторые совпадения с акутированной основой, что обусловило отдельные переходы из одного типа в другой и создало некоторые новые акцентные возможности у более новых образований.

Francè Bernik

LEVSTIKOVA REDAKCIJA JENKOVIH »PESMI«

Levstiku gre zasluga, da je Simon Jenko leta 1864 izdal svoje pesmi v posebni knjigi. Zakaj neposredno potem, ko je Jenko 24. januarja tistega leta že skoraj obupal, da bi kdo založil »Pesmi«, je mladega pesnika srečal Levstik, ki je še isti dan pregovoril Giontinija, da je vzel rokopis »Pesmi« v tisk in založbo.[1] Levstikova nesebičnost je Simona Jenka nedvomno moralno zadolžila. Ne vemo sicer, kdo je tedaj prvi sprožil misel, naj bi se »Pesmi« pred natisom še enkrat pregledale — založnik ali Levstik sam — toda predpostavljamo lahko, da je Simon Jenko kljub vsemu z deljenimi občutki izročil svoje, za tisk pripravljene pesmi prijatelju v pregled. Hkrati z zavestjo, da morajo biti pesmi kolikor toliko zrele za tisk, če sta jih Stritar in Mandelc vsestransko pretehtala[2] (Stritar celo dvakrat), je Jenka verjetno ovirala tudi pretirana samokritičnost, ki jo je čutil do lastnega dela[3] in ki mu je branila, da bi rokopis pesmi spet izročil nekomu v kritično presojo. Po drugi strani pa Jenko iz hvaležnosti za pomoč, ki mu jo je bil nudil pri založniku, ni upal odreči prijatelju, kolikor ga je ta sam prosil za rokopis. Toda naj bo že kakor koli: Jenko je Levstiku nazadnje zaupal svoj rokopis pesmi. Na srečo se je Levstikova redakcija »Pesmi« do danes v celoti ohranila,[4] zato lahko iz nje precej natančno rekonstruiramo odnos, ki ga je tedaj imel naš kritik do Jenkove poezije.

Levstik se je pregleda Jenkovih »Pesmi« lotil z vso resnostjo in strogostjo. Zamislil se je že nad *razvrstitvijo posameznih pesmi* in jo deloma tudi spremenil. Tako je npr. lirsko izpoved Studenca in pripovedno pesem Cekin pomaknil — ne povsem brez razloga — na začetek rokopisa, med skupino erotičnih pesmi. Pesem Skrivnóst, ki je prvotno

[1] Levec, Zvon 1879, 355—356.

[2] Bernik, Lirika Simona Jenka 1962, 98.

[3] Prav tam, 83 in 105.

[4] Levstikovo redakcijo Jenkovih »Pesmi« hrani NUK v Ljubljani, rokopisni oddelek — mapa 23, ms 492, III g.

stala pred Obujenkami, pa je neupravičeno postavil za ta cikel pesmi. Tudi izpoved Ptici je samovoljno izločil iz skupine ljubezenskih pesmi in jo prestavil v drugi del rokopisa. To bi bile vse znatnejše in ne povsem sprejemljive premestitve Jenkovih pesmi. Manjših, nebistvenih zamenjav je Levstik napravil kajpak še več! Znotraj domoljubne skupine je npr. zamenjal vrstni red pesmi Gôri in Naše gore. Gôri je razen tega premaknil za Adrijansko morje, Naše gore pa na konec skupine domoljubnih pesmi. Nadalje je postavil satirično pesem Modrijanom v nasprotju z Jenkovo razvrstitvijo pred pesmi Želja in V brezupnosti. Refleksivno izpoved Sprememba je pomaknil za Sliko, Sončni mrak pred pesmi Mati in Angel tužnih. Zamenjal je še vrstni red pesmi Mati in Angel tužnih, Sanjaču in Zimski dan, Pri oknu in Lilije, Zadnji večer in Mlada Mana.

Kljub navedenim posegom v razvrstitev Jenkovih pesmi moramo poudariti, da so kompozicijske spremembe še sorazmerno majhne v primeri s korekturami, ki jih je kritik vnesel v besedila Jenkovih pesmi. Levstikove premestitve posameznih pesmi namreč niso take, da bi znatneje ogrozile tematično doživljajski princip v notranji zgradbi »Pesmi«.

Bolj kot razvrstitev pesniških enot znotraj zbirke so Frana Levstika zaposlili naslovi nekaterih Jenkovih pesmi. Zastavlja se vprašanje, katera načela je naš kritik pri spreminjanju naslovov uveljavil, bodisi zavedno ali nezavedno?

Najprej velja poudariti, da o dveh Levstikovih korekturah naslova ne moremo soditi, ker danes ne vemo, kako sta se glasila originalna napisa pesmi. Refleksijo, ki je obdržala naslov Kdo mi da sanje?, je pesnik npr. prvotno imenoval Pesem, čeprav verjetno to ni bil njen zadnji naslov. Takó splošne, nevsebinske naslove, kot je Pesem, je namreč Jenko navadno nadomeščal s konkretnimi, bolj enoumnimi napisi. Z veliko gotovostjo lahko torej računamo, da je ta usoda zadela tudi zgoraj omenjeni naslov. Ker pa je to pesem z novim, bolj konkretnim naslovom (Kdo mi da sanje?) prvič objavil E. Gangl v zbirki leta 1901, dvomimo o verodostojnosti predrugačenega naslova. Prav tako se nam zdi sumljiv naslov pesmi Ob povratku. Gangl je namreč hudo samovoljno posegal v tekst Jenkovih pesmi in jim dodajal celo nove naslove, kar je sam priznal v uvodu k že omenjeni zbirki. V njem je izrazil upanje, da pesmim »niso v kvar naslovi in ločila«, ki jih je »napisal sam«, zakaj Jenkove pesmi je — kot pravi — našel »v veliki večini v rokopisu brez njih« (Pesmi 1901, XII). Glede na to, da pri pesmih Kdo mi da sanje? in Ob

povratku ne poznamo avtentičnega, se pravi zadnjega Jenkovega naslova, primerjava z morebitnimi Levstikovimi popravki ni mogoča.

Od nadaljnjih popravkov, ki se nanašajo na naslove Jenkovih pesmi, naj omenimo najprej nekaj nebistvenih. Levstik je npr. spremenil Jenkovo Pobratimíjo v Pobratímstvo, Cekín v Zlatník, Morske duhove v Povodnje duhove. V navedenih primerih gre, kot vidimo, le za malenkostne spremembe: za spremembe v naglasu in sufiksu besede, za sinonimni izraz, za prisiljeno, čeprav ne bistveno korekturo naslova.

Ostali popravki naslovov pa so vredni večje pozornosti, saj že bolj določno razkrivajo namen, ki ga je imel Levstik, ko je brezobzirno posegel v besedilo Jenkovih pesmi. Tako je dal Levstik pesmi Prošnja naslov Dar, pesmi Ptici pa Zgodnja otožnost. Primera kažeta, da je kritik zastopal stališče, naj bi naslov povzemal vsebino pesmi ali vsaj njeno jedro. Priznati je treba, da Jenkov naslov v pesmi Prošnja res ne izčrpa celotne izpovedne vsebine niti ne seže v bistvo umetnine, zato Levstikov napis Dar vsekakor bolj ustreza vsebinskemu bogastvu obravnavane izpovedi, saj zadeva — kolikor je mišljen ironično — njeno središče. Isto je s pesmijo Ptici. Pri njej uvaja Jenkov naslov bralca v razumevanje vsebine. Pomaga mu predočiti situacijo, v kateri je pesnik, ko nagovarja ptico v naravi, pri tem pa naslov še ničesar ne pove o vsebini tega nagovora. Obratno je skušal Levstik s svojim naslovom Zgodnja otožnost k isti pesmi označiti pesnikov nagovor na ptico. Na kratko je skušal povzeti emocionalno razpoloženje pesmi. Sintetizirati je hotel njeno izpovedno vsebino.

Še bolj do izraza pride Levstikovo načelo naslavljanja v naslednjih dveh primerih. Ena Jenkovih refleksivnih pesmi nosi npr. naslov Naj bo!. S tem naslovom je pesnik bistveno dopolnil vsebino refleksije, z njim se je konkretno opredelil do tega, kar je izrazil v pesmi. Šele iz naslova Naj bo! je namreč čutiti, da se je pesnik vendarle, čeprav težko, sprijaznil z bankrotom svojega mladostnega iluzionizma, z razkrojem svetloglednega in nekompliciranega doživljanja sveta, ki ga opisuje v omenjeni pesmi. Kot pri prejšnjih tako ima tudi pri obravnavani pesmi Jenkov naslov predvsem ta namen, da pojasnjuje in hkrati dopolnjuje vsebino lirske izpovedi. S tako funkcijo naslova se Levstik kajpak ni strinjal! Zato je Jenkov naslov najprej predrugačil (v Nič ne de!), nato pa ga je uvrstil v pesem, in sicer tako, da se ob koncu vsake kitice ponavlja kot refren. S tem je zadostil svoji težnji: v naslov je prenesel odmev osnovnega razpoloženja pesmi. Na isto razliko med Jenkovim in

Levstikovim načinom naslavljanja naletimo tudi pri naslovu pesmi Po slovesu. Izvirni naslov Po slovesu ima namen, da bralcu razkrije vzrok, spričo katerega je mladi Jenko izpovedal občutek žalosti. Šele iz naslova postane jasno razvidno, da je neko slovo povzročilo pesnikovo temno duševno usmeritev. Vendar pa tak naslov, ki ni z ničimer nakazoval »vsebine« pesmi, ni bil po Levstikovem okusu. Dopolnil ga je in vključil vanj karakteristiko čustvene atmosfere pesmi. Napis Po slovesu je Levstik spremenil v Žalost po slovesu.

Kot vidimo, je težil Levstik s tovrstnimi popravki zlasti za tem, da je naslove spreminjal v neke vrste oznake oziroma povzetke izpovedne vsebine posameznih pesmi. Obratno pa naslov pri Jenku navadno ni dvignjen nad umetniško resničnost pesmi, ampak je kot sestavni del vanjo vključen. Pogosto nakazuje Jenkov naslov tudi tisto plast umetniške resničnosti, ki odpira pot do globljega razumevanja pesmi.

Najbolj radikalno je Levstik posegel v *tekst* Jenkovih lirskih in pripovednih pesmi. Žal danes ni mogoče natanko določiti učinka, ki so ga napravile Levstikove tovrstne korekture na našega lirika. Na voljo namreč nimamo nobenega izvirnega rokopisa »Pesmi«, najmanj seveda tistega, ki ga je Simon Jenko izročil Levstiku v pregled. Razumljivo je, da bi lahko samo primerjava tega rokopisa z Jenkovo dokončno, za tisk pripravljeno redakcijo »Pesmi« ali kvečjemu z natisnjeno zbirko res zanesljivo odgovorila na vprašanje, ali je Simon Jenko upošteval katere od Levstikovih popravkov ali pa jih je, kot mislimo danes, zavrnil v celoti.[5] Ker to vprašanje spričo pomanjkanja gradiva ni rešljivo, bodo pomaknjeni v ospredje pozornosti le tisti mnogoštevilni Levstikovi popravki, na katere se Jenko ni oziral v knjižni izdaji svojih pesmi, popravki torej, v katerih se izraža razloček v človeškem temperamentu, v umetniško ustvarjalni moči, zlasti pa v estetskih nazorih obeh pesnikov.

Če začnemo pri najbolj zunanjih korekturah in če bomo potem skušali določiti še njihov učinek na notranji ustroj posameznih pesni-

[5] Ni seveda izključeno, da je Simon Jenko sprejel katero od Levstikovih korektur pesmi in jo upošteval pri končni redakciji rokopisa. Žal o tem danes lahko samo ugibamo. Glonar je sicer domneval, da je Simon Jenko spremenil pod vtisom Levstikovih popravkov metrično obliko balade Zimski večer, vendar tega ni skušal niti ni mogel dokazati (Simona Jenka zbrani spisi, 1921, XXXII). Res je namreč, da je Jenko temeljito predelal precej tistih pesmi, ki jih je izbral za knjižno izdajo, in to verjetno še prej, preden jih je dal na Dunaju drugič pregledati Stritarju. Zato je mogoče, da je ritem omenjene pesmi spremenil že ob tej priložnosti.

ških umetnin, moramo reči, da se je Levstik pri popravljanju loteval najprej obsega Jenkovih pesmi. Tako je npr. dodal satirični izpovedi Modrijanom ter epskima pesmima Pogreb in Zimski večer po eno novo kitico, v refleksivno Naj bo! pa je vstavil en verz, in to v vsako od njenih treh kitic. Obratno je ravnal, ko je v baladi Morski duhovi črtal eno kitico, iz Knezovega zeta pa izločil dva stiha. V teh popravkih, ki zadevajo kvantiteto pesmi, bi zaman iskali neko doslednost, neko načelo, ki bi ga kritik skušal uveljaviti. Če je namreč Levstik v sklepu Zimskega večera dobesedno ponovil prvo kitico balade, če dodana kitica v satiri Modrijanom po nepotrebnem razširja skopo, vendar v sebi zaključeno in dovolj jasno celoto in če so vstavljeni verzi v refleksivni Naj bo! pravzaprav refreni, potem ne razumemo, kako je mogel kritik črtati iz Knezovega zeta dva pomensko funkcionalna stiha ter izločiti iz Morskih duhov drugo kitico, kitico, v kateri se pesnikov nagovor na junaka balade neprisiljeno vključuje v opis zunanje situacije.

Levstik se kajpak ni zadovoljil zgolj s tem, da je razširjal ali krčil zunanji obseg Jenkovih pesmi, temveč je posamezne pesmi prenarejal v celoti. Med take pesmi, katerih izraz je močno preoblikoval, pri tem pa njihove izpovedne vsebine ni bistveno spremenil, sodi vrsta primerov: Tujki, Za slovo, Uvodni obraz, obraz Kadar mlado leto, Slovenska zgodovina, Gôri, Na tujem, Po smrti, Modrijanom, V brezupnosti, Naj bo!, Sprememba, Naš maček, Pogreb, Nevabljeni svat, Zimski večer, Zaklad, Knezov zet in Morski duhovi. Neredki tudi niso taki primeri, pri katerih je Levstik spremenil besedno obliko samo v posameznih kiticah ali delih pesmi: v obujenki V ljubem si ostala kraji, v pesmih Samo, Adrijansko morje, Molitev, Na Sorškem polju, Naše gore, Korak v življenje. Med temi primeri je opaziti, da Levstiku niso bile po okusu zlasti nekoliko zastrte, indirektno izražene Jenkove lirske pesmi (npr. obujenki Mirno desno . . ., Zdrava bodi). Take izpovedi je znatno preoblikoval. Napravil jih je bolj neposredne in racionalno jasnejše. Pri obrazu Siv oblak po nebu je npr. odpravil indikativno obliko izražanja, ki je pesnika držala v neki določeni razdalji do narave, in jo nadomestil z bolj neposrednim imperativom.

Seveda ni ostalo radikalno spreminjanje oblike brez posledic za vsebino Jenkovih pesmi. Ne samo smisel posameznih kitic, kot vidimo pri obrazu Ko zaspal bom v smrti, marveč tudi smisel, izpovedno vsebino in predmetni svet nekaterih pesmi v celoti je Levstik bistveno ponaredil

s svojimi popravki. Zlasti velja to za pesmi Studenca, V tihi noči, Cekin. Naslednji primerjavi med izvirnim in popravljenim zapisom pesmi bosta razkrili vso daljnosežnost in samovoljnost Levstikovih korektur.

Studenca:

Jenko:	Levstik:
Vštric spod goré zelêne	Izpod goré zelene
izvírata studenca dva,	rodíta se studénca dva
i kakor pot ju žene,	i kakor pot ju žene,
hitíta v plan nevtegama.	vkup dolgo skáčeta obá.
Na dvoje gresta pota,	Zdaj toka nju delíta
na dvoje bolj, skoz bolj navzdól;	na désno, lévo se rokó;
končála teke bota,	v morjé obá hitíta,
al več se vídela nikol.	al vkup ju níkdar več ne bó.

V prvi kitici Jenkove redakcije pesmi je podoba iz narave precej realno orisana. Dva studenca »izvirata« nekje »vštric spod goré zelêne« in njuna pot ju »žene« navzdol. »Neutegoma«, se pravi brez odlašanja »hitita« v dolino, izteku nasproti. Opraviti imamo torej z nekoliko poenostavljeno, vendar povsem stvarno sliko dveh studencev v naravi, s sliko, ki nima na sebi še nič nadpomensko simbolnega. Samo v zadnjem verzu bi se utegnila skrivati rahlo nakazana personifikacija. Precej drugače je ista podoba izražena pri Levstiku! Pri njem se studenca »rodita« pod goro zeleno, nato »vkup dolgo skačeta oba«. Levstik se je torej bolj kot Jenko odmaknil od stvarnega opisovanja narave in je podobo studencev že v prvi kitici poosebil. Tudi ritmični tok jezika je pri obeh pesnikih različen. Jenko se namreč ni tako strogo kot Levstik držal metrične sheme, tj. štiristopnega popolnega in nepopolnega jamba. Takoj v prvem stihu je kršil metrično načelo tako, da je postavil enozložno naglašeno besedo tja, kjer bi po vseh pravilih moral stati nenaglašeni zlog, pa tudi v zadnjem verzu prve kitice ni realiziral končnega naglasa. S tem se je odrekel celo pravi rimi. Namesto nepopolnega štiristopnega jamba ima prvi verz pri Jenku ritmično obliko ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –, zadnji verz prve kitice pa namesto popolnega štiristopnega jambskega metra naslednjo ritmiko – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –. Nasprotno od Jenka si je Levstik prizadeval, da bi dosledno izpolnil predpisani metrični obrazec, zato pri njem ne najdemo kršitve shematičnega ustroja verza. Levstik

je realiziral tudi zadnji naglas v četrtem stihu prve kitice in s tem ustvaril moško rimo, kar daje ritmu njegove kitice neprimerno več trdote, več toge odsekanosti, kot pa jo najdemo pri Jenku. — V prvem delu Jenkove druge kitice izraža anafora skupaj s stilizmom stopnjevanja intenzivno notranjo prizadetost pesnika v trenutku, ko nadaljuje z oblikovanjem podobe dveh narazen tekočih studencev. Kljub pesnikovi čustveni vznemirjenosti pa je tek studencev od izvira proti izlivu opisan izredno nazorno in ekonomično. Če je v prvi kitici poudarjeno, da sta studenca pritekla iz zemlje (Levstik je prislov »vštric« nadomestil s pomensko nekoliko drugačnim »vkup«), vidimo iz druge kitice, kako se opisana studenca v nadaljnjem ne oddaljujeta samo v horizontalni ravni, ampak izgubljata tudi na višini. Jenko poje, da tečeta studenca »na *dvoje bolj*, skoz *bolj navzdól*«, in to vse dotlej, dokler se njuna toka — uravnana, manj zagnana in manj deroča kot v goratem predelu — ne izgubita v nekem večjem vodnem elementu (Levstik misli na »morje«). Kot tok studencev se v drugi kitici Jenkove pesmi umiri tudi ritem verzov. Spričo malenkostnih razlik med jakostjo naglašenih in nenaglašenih zlogov učinkuje Jenkov ritem na bralca mehko tekoče in njegov tempo postaja vse počasnejši, kar kaže tudi premor sredi drugega stiha. Teh emocionalno bogatih verzov z ustrezno ritmiko Levstik nima! Prav tako sugestivno kot prva dva verza učinkuje drugi del kitice v Jenkovi pesmi. Značilno je, da pesnik skozi celo kitico hoté ne uporabi izraza »studenca«, da bi tudi tako opozoril na simbolno pomenljivost, ki vedno bolj pronica v to podobo iz narave. In pesniku v resnici ne gre več zgolj za realno sliko dveh studencev, ampak ponazarja z njo pesimistično vizijo svoje ljubezni v prihodnosti. Nedvomno ima v mislih dvoje ljudi (svojo ljubljenko in sebe), ki ju je zgodnja mladost sicer nekaj časa pustila »vštric«, toda življenjska usoda ju bo vedno bolj trgala vsaksebi, dokler ju ne bo dokončno in za vedno ločila. Kako drugače, manj čustveno sugestivno in manj ritmično ustrezno, čeprav vsebinsko podobno zvenita zadnja dva verza v Levstikovi redakciji pesmi!

Nič manj radikalno kot v pravkar obravnavanem primeru ni Levstik posegal v Jenkove pripovedne pesmi. Da bi se o tem prepričali, si oglejmo le pesem Cekin v izvirnem in popravljenem zapisu. Bistvene izrazne spremembe med eno in drugo redakcijo se pokažejo že v prvi kitici, medtem ko pride Levstikova težnja po spreminjanju izpovedne vsebine pesmi do izraza šele v zadnji kitici.

Jenko:	Levstik:
Zaslužim si cekín,	Zlatník si pridobím,
k zlatarju se podám,	k zlatárju idem koj:
cekín mu v roko dam,	zlatník uzmém s sebój;
mu rečem i velím:	zlatárju naročím:
— — —	— — —
Pa bral sem v njé očéh	Predraga pa ne vé,
vprašanje strahom bral:	kakó sem jo izdál,
Zakaj nek nisi dal	ne ve, da kdor bo bral,
kovati rajši dveh?	bral moje bo imé.

Jenkov besedni izraz v prvi kitici je precej bolj dognan in, kakor se čudno sliši, bolj slovenski kot Levstikov. Dve nepotrebni izposojenki iz srbohrvaščine ter posili uporabljen sinonim »zlatnik« namesto »cekin« kvarijo besedno plast v Levstikovi redakciji pesmi. Vendar ustvarja citirana kitica dojem, da je Levstik spremenil jezik predvsem iz metričnih razlogov. Očitno je težil, da bi pesniški izraz čimbolj uklenil v klasične metrične spone in v tem prizadevanju je, žal, do neke mere tudi uspel. V drugem verzu je namreč dosegel, da se vsi trije realni naglasi teksta krijejo z metričnimi akcenti. V nasprotju z Jenkom, pri katerem je obravnavani stih ritmično dokaj sproščen (— ⏑ — — — ⏑), je zato Levstikov ritem mehanično enoličen (— ⏑ — ⏑ — ⏑). — Še bistvenejše spremembe kot v jezik in ritem je Levstik uvedel v izpovedno vsebino pesmi Cekin. Jenko je npr. pustil na koncu pesmi dekletu, da spregovori o svojem erotičnem razpoloženju. Iz njenega vprašanja se jasno vidi, da resno doživlja ljubezen, saj ne more prikriti težnje po dokončni združitvi z ljubljenim moškim. Obratno pa Levstik v svoji redakciji pesmi ni pustil dekletu do besede. Njegov zaključek izzveni nekoliko nagajivo in hudomušno, čeprav je razpoloženje v pesmi svetlo, radoživo in iskreno. Erotika v Levstikovi pesmi ni obtežena — tako kot pri Jenku — z resno željo po zakonski združitvi. Očitno se je Jenkov sklep pesmi zdel Levstiku preveč resnobno naiven, zato ga je predrugačil. In predrugačil ga je bistveno.

Vse doslej omenjene oziroma obravnavane Jenkove pesmi je Levstik preoblikoval v taki meri, da so izgubile svoj prvoten značaj. Postale so prepesnitve in pesniške predelave, kakršnih Jenko ni mogel več imeti za svoje. Kajpak tudi drugim pesmim v zbirki Levstik ni prizanesel. Razen obraza Leži polje ravno, ki se ga naš kritik ni dotaknil, ter še dveh ali treh pesmi, med katerimi je Sončni mrak in pri katerih so

korekture res neznatne, je Levstik spreminjal besedila vseh drugih pesmi. Precej manj sicer kot v doslej navedenih primerih, vendar še vedno tako, da je s popravki ogrozil verodostojno fiziognomijo pesmi.

Če zdaj navedemo najrazličnejše Levstikove posege v besedilo teh pesmi, se nam razkrije pestra skala popravkov:

Najprej imamo množico takih korektur, ki kažejo, da jih Levstik ni »zagrešil« toliko iz nekega načela kolikor iz težnje, za vsako ceno popraviti Jenkove pesniške tekste. (Prva številka, dodana v oklepaju ob posameznih pesmih, označuje stran v Jenkovih »Pesmih« 1865, druga pomeni stran v Levstikovi rokopisni redakciji »Pesmi«.)

Jenko, obujenka Tak si lepa (27):	Levstik (13):
Tak si lepa, kakor zora,	Tak si lepa, kakor zora,
ko pripelje beli dan,	*ki nam vodi* beli dan,

obraz Roži mlado lice (43, 20):

Roži mlado lice	Roži mlado lice
zarudí ko zarja,	*vneto* je, ko zarja;
fantu njeno listje	listje *nje mladenču*
tiho spregovarja:	tiho spregovarja:

obraz Mlade hčere truplo (52, 25):

Kar oko doseže,	*Krog i krog vesela*	
smeje se narava,	smeje se narava,	
pomlad po grobovih	*i pomlád grobove*	
cvetje razsipava.	*s cvetjem osipáva.*	ltd., itd.

Pogosto je Levstik spreminjal besedni vrstni red znotraj Jenkovih verzov. Pri tem se ni ravnal po nekem pravilu, saj kažejo njegove tovrstne korekture veliko nedoslednosti in nenačelnosti.

Po eni strani je npr. Levstik korigiral Jenka v tem smislu, da je postavljal pridevnike in zaimke pred samostalnike.

Po noči (8, 5):

Srce moje čuje,	*Môje srce* čuje,
ko ves svet že spava,	ko ves svet že spava.

obraz Zida drobna mravlja (38, 28):

Gnjezdo svoje stavi,	*Svoje gnjezdo* stavi,
orel na višine,	orel na višine,

Po smrti (76, 37—38):

— — —	— — —
da več ne bodo znali,	da več ne bodo znali,
kje *križec moj* je stal;	kje *moj* je *križec* stal!

Po drugi strani najdemo vse polno primerov, iz katerih je razvidno, da je Levstik ravnal obratno: pridevnike in zaimke je uvrščal za samoglasniške besede.

Uvodna obujenka (17—18, 8):

kadar črni zemlji damo	kadar črni zemlji damo
velo truplo v tihi grob.	*truplo velo* v tihi grob.

Pred sodnim stolom (37, 18):

Kadar bom pred sodnjim stolom stal,	Kadar bom pred *stolom sodnjim* stal,

obraz Naj vso svojo silo (44, 21):

»Naj vso *svojo silo*	»Naj vso *silo svojo*
— — —	— — —
Tak v večernem mraku	Tak v večernem mraku
mehka lipa plaka,	*lipa mehka* plaka:
trdi hrast se smeje,	*dob* se *trdi* smeje,

Že doslej navedeni primeri kažejo, da Levstik ni bil upravičen preurejati besednega vrstnega reda v Jenkovih stihih tako, kot smo videli. Naslednji citati pa ilustrirajo še ugotovitev, da Levstika niso silili k spreminjanju besedne zaporednosti metrični, ritmični ali kaki drugi opravičljivi razlogi, temveč moramo v teh popravkih videti zgolj njegovo samovoljo.

Moč ljubezni (6, 3—4):

Novo moč življenja	Nôvo moč življenja
čutim v *vsakej žili*,	v *vsakej* čutim *žíli*.

Rodoljubki (38, 18):

nič na svetu me ne mika,	*nič* me *v svétu* več ne mika,
— — —	— — —
če pa *ti mi kri* razgreješ.	če pa *krí mi ti* razgreješ,

Zakaj me ne ljubiš? (40, 19):

za ves moj pekèl mi v plačilo	za ves moj pekèl mi v plačílo
izpolni vsaj zadnjo željó:	*vsaj zadnjo izpolni* željó:

obraz Log za log se skriva (39, 28):

Duša ljubeznjiva,	Duša ljubeznjíva,
bodi stokrat zdrava!	*stokrat bodi* zdrava!

Prav tako po nepotrebnem in brez vzroka je Levstik nekajkrat zamenjal vrstni red verzov v kiticah.

Uvodna obujenka (17—18, 8):

Vstanejo nekdanje sanje	Moč ljubezni se nekdanje
i spomin skelečih ran;	zopet kaže mi na dan;
moč ljubezni se nekdanje	vstanejo nekdanje sanje,
spet prikaže mi na dan.	plešejo s spomini ran!

Molitev (70, 34):

— — —	— — —
čuj nas večni Bog!	tvoji smo sinovi,
Tvoji smo sinovi,	čuj nas, večni Bog!

Med popravki, ki se pri Levstiku ponavljajo in nekako dobijo značaj pravila, pa je treba razlikovati. Ponekod npr. popravki ne ponarejajo vsebine verzov. Med take sodijo predvsem tisti primeri, kjer je Levstik posamezne izraze v Jenkovih pesmih nadomestil s pomensko sorodnimi in sinonimnimi besedami.

Uvodna obujenka (17—18, 8):

močne ure čudne sile	*krepke* ure čudne sile

Zakaj me ne ljubiš? (40, 19):

ne ena neznana ti ni;	*nobena* neznana ti ni,

obraz Zarja dan pripelje (61, 29):

To *vodilo* zlato	To *pravílo* zláto
za življenje kratko	skoz življenje kratko
kožo ti ohrani	kôžo ti ohrani,
dolgo časa gladko.	*mnogo* časa gladko.

Na grobéh (87, 43):

Poglédal sem v jamo nedavno skopáno,	*Ozrl sem se* v jámo nedavno skopáno,

Slika (88, 44):

Vétrec pihljáje	Vétrec pihljáje
jézero maje,	jézero maje,
rahlo ob bregu šeptá;	*nežno* za bregom šeptá;

Sprememba (85, 45):

Hitro obrača se časa koló;	*Náglo* se časa obrača koló;

Drugače je s tistimi Levstikovimi korekturami, ki občutneje spreminjajo vsebinski smisel Jenkovih verzov. Npr.:

obraz Mlad junak po polju (50, 24):

Zlómljena je sablja,	»Zlômljena je sablja,
bratje pokopáni,	bratje pokopáni,
kar jih je ostalo,	kar jih je ostálo,
tujcem so *podáni!*	tujcem so *udáni!«*

obraz O večerni uri (54, 26):

»*Mladi* fant iz zdrave	»*Mlada* grem iz zdrave,
iz strani gorate,	iz strani goráte,
grem na južne kraje,	doli v južne kraje,
grem med tvoje brate.«	tje med tvoje brate.«

Včasih je Levstik spregledal protivni veznik in zabrisal vsebinsko antitezo v pesmi, ki ji je pripisoval Jenko večji poudarek.

obujenka Dokler zvezd bo zlata čeda (23, 11):

Zvezde *pa* se za oblakom	Zvezde za oblak se bléde
mojim skrívajo očém;	mojim skrívajo očém;

obraz Zarja dan pripelje (61, 29):

Žalosti se znébi,	Žalosti se znébi,
predno dan ugasne,	predno dan ugasne,
al spomín ohrani	i spomín ohrani
na trenutke jasne!	na trenutke jasne!

Levstik je nadalje močno posegal v Jenkov lirski pesniški stil, kar seveda ni ostalo povsem brez vpliva na vsebinski smisel posameznih verzov. Preproste parataktične stavčne zveze, ki so značilne za čisto liriko, je sekal in nadomeščal z bolj kompliciranimi podrednimi konstrukcijami. Novi stranski stavki, ki jih Levstik uvaja s podrednimi vezniki — tudi z vzročnimi, za katere je lirika najbolj občutljiva — v veliki meri razblinjajo čustveno neposrednost Jenkovih lirskih izpovedi.

Prošnja (4), Dar (2):

kaj ogíbaš se pred máno,	al zakaj, *ko* si pred máno,
odgovarjaš le očém?	odgovarjaš le očém?

Modrijanom (80, 39):

Vaši modrosti	Oh, *da* modrósti
trap sem verjél,	vašej verjél,
leta mladosti	leta mladósti,
starec začél.	star sem začél!
Doba mladosti	Zdaj, *ko* mladóst mi
jemlje slovó,	jemlje slovó,
mlade norosti	moti bedóst mi
'z groba gredó.	še le glavó.

Trojno gorjé (84, 43):

Gorjé, kdor zatajíti	Gorjé, kdor je tajíti
prisíljen voljo i srcé	prisiljen voljo i srcé,
bedakom posodíti	*ker* mora posoditi
čas mora, glavo i roké.	bedákom čas, glavó, roké.

Na splošno Levstik s svojimi korekturami ni težil za tem, da bi napravil Jenkov pesniški stil bolj preprost in neposreden, nasprotno — največkrat je še stopnjeval figurativnost izražanja. Levstikovi popravki učinkujejo pleonastično:

obujenka Slabo sveča je brlela (19, 9):

Slabo sveča je brléla,	Sveča *temno* je *brléla,*

obraz Zelen mah obrasta (49, 23):

Pôvej, razvalina,	*Črna* razvalína,
v solncu zatemnéla!	v solncu *zatemnéla!*

Pogreb (100, 50—52):

vrsté plesalcev se vrtíjo,	plesalci se *okrog vrtíjo,*

Levstik je stopnjeval personificirani izraz Jenkovih pesmi ali vstavljal nove (malo primerne) personifikacije:

obraz Ko je sonce vstalo (47, 22):

Solnce mi je reklo:	Solnce mi je djalo:
»Tebe, rož ni bilo,	»Tebe, rož ni bílo,
ko mogočno z neba	ko po nebu sinjem
zemlji sem svetilo.«	svítlo sem *hodílo.*«

obujenka Trgal rože sem rudeče (22, 10):

Jenjale so bolečine,	*Vmaknejo* se bolečíne,
ki jih trnje obudí;	ki jih trnje obudí;

Vstavljal je nova epiteta, in to je na nekaterih mestih pripeljalo do kopičenja istorodnih stilnih sredstev:

obujenka Dokler zvezd bo zlata čeda (23, 11):

Zvezde pa se za oblakom	Zvezde za oblak se *bléde*
mojim skrívajo očém;	mojim skrívajo očém;

Tujki (29, 14):

Prosim te, tujka ljubeznjiva,	Lépa túјka *preljubeznjíva!*
v mé ne vpiraj temnih očí,	Témnih v mé ne vpíraj očí,

Zadnji večer (108, 54—55):

Čez to ravnó poljé	Čez to ravnó poljé
ino čez travnike...	čez *mehke* travnike...

Jenkovih primer se Levstik ni dotikal, kolikor jih seveda ni samovoljno spreminjal. Npr.:

Za slovó (31, 15):

Kaj ti ljubezen moja če,	Kaj ti ljubezen moja če,
ki meni je igrača,	ki meni je igrača,
ki, *ko pod nebesom* meglé,	ki se, *ko pred dežjém* meglé,
po vetru se obrača.	po vetru le obrača.

obraz Ko je solnce vstalo (47, 22):

Ti *ko rosa* zgineš,	Z *rožami* ti zgineš.

Naj bo! (81—82, 41—42):

— — —	— — —
pa *kakor danú porodnica*	Al *kakor cvetica odpade,*
o solncu ob luč je danica,	tak srce mi čute je mláde
srcé je te čute zgubílo.	i slásti izgúbilo svoje;

Jenkov pesniški izraz je nasploh bolj jedrnat, bolj ekonomično zgoščen kot izraz v Levstikovi redakciji »Pesmi«. Zlasti tam je šel Levstik v retoriko, kjer je samozvano dodal metrični zgradbi verza po eno stopico. Če bi s tradicionalnimi termini označili Levstikovo podaljšanje metrične oblike verza, bi rekli, da je v Uvodu in Slovenski zgodovini spremenil štiristopni trohej v peterostopnega, v Hitri spremembi pa tristopni jamb v štiristopnega. Kako negativno je podaljšanje metrične zgradbe verza vplivalo na ekonomičnost in strnjenost besednega izraza, naj pokaže citat iz Slovenske zgodovine (63, 31):

Bridka žalost me prešine,	Bridka žalost srce mi zalíje,
ko se spomnim domovine,	ko se spomnim svoje domačíje,
vsemu svetu nepoznane,	vsemu svetu, vsem ljudém neznane
od nikogar spoštovane.	i nikjér nikomur spoštovane.

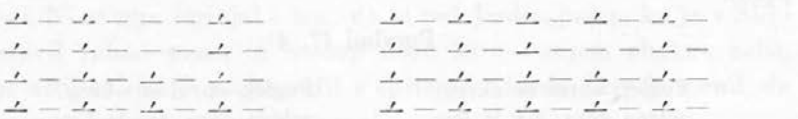
Hkrati z metrično obliko je Levstik občutno spreminjal tudi ritem Jenkovih pesmi. Iz teh sprememb je razvidno, da je Jenkov ritem naraven, precej razgiban in vsebinsko funkcionalen, medtem ko si Levstik še zavestno prizadeva ukleniti živ jezik v mrtvo metrično shemo.

Za primer vzemimo pesem Uvod. Na prvi pogled je očitno, da ritmotvorni dejavniki prve Jenkove kitice dopolnjujejo njeno izpovedno

vsebino. Razburkanemu duševnemu razpoloženju, o katerem nam sporoča pesnik v prvi kitici, se namreč dobro prilega dinamičen, na metrično shemo kaj malo vezani ritem besed. Poudariti kaže, da se tudi ritem v Levstikovi redakciji bistveno ne odmika od ritma te kitice v izvirni pesmi. Razloček obeh pesnikov v pojmovanju ritma in metra se nazorno pokaže v drugi kitici Uvoda.

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

V pesmi zlijem bridke misli svoje,
lej i preč so črne bolečine,
strast me čutov divjih zopet mine,
prejšnji mir se vrne v srce moje!



Kot vidimo, se hkrati z doživljanjem pesnika tudi ritem druge kitice polagoma umirja in končno umiri. Prva dva verza še učinkujeta kolikor toliko ritmično sproščeno, medtem ko se v zadnjih dveh pesnikova izpoved nasloni — utrujena od silnega poleta v prejšnjih stihih — spet v celoti na določeno strukturo metričnega obrazca. Prav v tej kitici pride do izraza razloček med Jenkovim in Levstikovim ritmom! Pri Jenku je ritem prvih dveh verzov nedvomno nekoliko bolj sproščen in manj navezan na metrično shemo kot pri Levstiku. Od osmih možnih naglasov jih je Simon Jenko realiziral šest, kar predstavlja 75 odstotkov. Levstik pa je shemo desetih metričnih naglasov izpolnil z devetimi stvarnimi besednimi akcenti in tako dosegel 90 odstotkov. Če Jenkov ritem v prvih dveh verzih označimo z izrazom »umirjen«, tega za ritem v Levstikovi redakciji pesmi ne moremo trditi, saj se ta že nevarno približuje togemu skandiranju. Celo v zadnjih dveh stihih kitice, kjer sta oba — Jenko in Levstik — realizirala vse metrične naglase, učinkuje Jenkov ritem spričo krajše vrstice in drugačne narave besednega gradiva manj mehanično enakomerno kot Levstikov.

Primerov, ko se je Levstik prilagodil metrični shemi tako, da je uresničil več metrično določenih akcentov v verzu kot Jenko, je več (prim. prvo kitico pesmi Po slovesu). Najdemo pa tudi primere, ko je Levstik korigiral Jenka v obratnem smislu, ko je postavil naglas na metrično nenaglašeno mesto.

obujenka Dokler zvezd bo zlata čeda (23, 11):

zvésto meni oznanite,	zvésto meni oznanite,
al res bije še zamé?	res li bije še za mé?
⏑ — ⏑ — — — ⏑ —	⏑ — ⏑ — — — ⏑ —
— ⏑ ⏑ — — — ⏑	⏑ — ⏑ — — — ⏑

Zanimivo je nadalje dejstvo, da je Levstik na nekaterih mestih odpravil enjambement, sredstvo, ki poživlja ritem v pesmi in ga dela bolj raznolikega. Hkrati je Levstik nadomeščal šibka ločila, zlasti vejico, ki je najpogostejša v čisti liriki, z močnejšo interpunkcijo (podpičjem, piko).

Pomlad (7, 4):

Poglej, obrni se okrog,	Pogléj, obrni se okrog,
zelena gora, živ je log;	zelêna gora, živ je log;
povsodi pomladanjski cvet	povsód je pomladanjski cvet,
vesoljni v svate vabi svet.	ki vabi v svate mladi svet.

Po noči (8, 5):

Póstelja postlana	Pôstelja postlana;
mene premaguje,	sèn me premaguje.
glava je zaspana,	Glava je zaspana,
srce pa mi čuje.	al srcé mi čuje.

Na Jenkov ritem je vplival Levstik tudi s spremembo rim. Pogosto ima namreč glasovnost besed, zlasti barva vokalov pri rimah, ritmotvorno funkcijo. Enakovrstne, vendar različno vokalno obarvane rime v pesmih oblažujejo do neke mere monotonijo ritma. Če je torej Levstik vokalno poenotil istorodne rime v Jenkovi pesmi, je dosegel samo to, da je že tako nerazgibani, nesproščeni ritem postal pri njem še bolj enoličen, bolj mehanično tog.

Slovó (10, 6):

Poglej jih goré,	Ozri se v goró,
čez njé gre moj pot,	čez njó je moj pot,
o daleč čez njé,	o daleč čez njó,
predaleč od tod.	predaleč od tod.

Omeniti kaže tudi nekatere redke, več ali manj utemeljene Levstikove popravke, ki jih Jenko ni upošteval v svoji zbirki pesmi. Levstik

je npr. docela upravičeno korigiral premajhno konkretnost ali celo nerealističnost, ki je nekajkrat prišla do izraza v Jenkovih opisih predmetne resničnosti in ki ni v skladu z naravo njegove lirike. Namesto folklorno splošnega »po belem svetu« je naš kritik z vso upravičenostjo vstavil v tekst bolj konkretno prislovno določilo kraja »v deželo našo«.

Namen mojih pesmi (15, 7):

Ko moje pesmi tiskane	Ko moje pesmi tiskane
po belem svetu bodo šle,	*v deželo našo* bodo šle,

Strogo je pazil Levstik na morebitne nedoslednosti v opisih zunanje resničnosti. Ni se npr. strinjal s tem, da bi pel Jenko, potem ko je v Sliki že predstavil zahod sonca in nastop noči, še o »sinjem oboku« neba, temveč je atribut »sinji« nadomestil z epitetom »žarni«, ker je menil, da bolj ustreza resnični situaciji v naravi.

Slika (88, 44):

Tam na iztoku	Tam na iztoku
v sinjem oboku	*v žarnem* oboku
luna prikaže glavó;	luna mi kaže glavó;

Kakor Prešernu je Levstik zameril tudi Jenku, ker je prepogosto uporabljal apostrof. V svoji redakciji pesmi je zato skušal, čeprav ne vedno dosledno, odpraviti to gorenjsko dialektično posebnost. Včasih se mu je namera posrečila, ne da bi pri tem škodoval avtentičnosti pesmi. V Narodni je npr. izraz deklíč'ca nadomestil z besedo deklíček. Prav tako neopazno je odpravil opuščaj v predzadnjem verzu obraza Zelen mah obrasta (49, 23).

al so same sanje?	ali so le sánje?

Večje spremembe pa je izzvala odprava apostrofa v nekaterih drugih verzih. Zlasti v satirični pesmi Naš maček je očitno, da izraz »ljuba« nima tiste afektivne vsebine, ki je lastna pomanjševalnici »ljub'ca«.

obraz Južen veter... (56, 27):

— — —	— — —
koj vrabulja z vrabcem	vrabka jáme z vrabcem
gnjezdo začne nôsit'.	gnjezdo koj nosíti.

Naš maček (99, 49):

Naš maček je ljub'co imèl,	Naš maček je ljubo imèl,

Poudariti je treba, da je Levstik nastopil tukaj izključno proti opuščaju, ne proti deminutivu, do katerega pač ni imel pomislekov. Saj je znano, da je pogosto dajal Jenkovim izrazom obliko pomanjševalnice (v pesmih Moja pesem, Zakaj me ne ljubiš?, Ves dan je pri oknu stala, Korak v življenje, Zimski večer).

Levstik je bil nerazpoložen tudi do drugih gorenjskih narečnih značilnosti. Izraz mravljiše (Zida drobna mravlja) je popravil v mravljišče, plesavec (Pogreb) v plesalec, sabo (Mlada Mana) v »s saboj« itd. Kolikor je pri Jenku gorenjski narečni izraz predstavljal rimo, so bile korekture kajpak znatnejše:

To se vpraša (36, 16):

— — —	— — —
Sed puella quaestio est: Kdo je kriv, al ti al jest?	Sed puella, dicas mi: Kdo je kriv, al jaz al ti?

Prav tako Levstik ni trpel popačenih, iz nemščine prevzetih izrazov. V svoji redakciji Jenkovih pesmi se jih je zato izogibal, čeprav je po drugi strani uvajal nove besede, npr. »vrtar« namesto vrtnar v Knezovem zetu itd.

Naš maček (99, 49):

— — —	— — —
prišèl je domú ves zaspán, ko mežnar odzvonil je dan.	povrnil domú se zaspán; ko zvon že oznánjal je dan.

Če bi ob koncu sestavka povzeli bistvene tendence, ki se izražajo v Levstikovih popravkih Jenkovih »Pesmi«, bi morali reči:

S svojimi številnimi korekturami je kritik posegel v vse sfere Jenkove pesniške umetnosti. Že Jenkov način izražanja, njegov pesniški stil mu ni bil pogodu. Vendar Levstik s svojimi popravki ni težil za tem, da bi poenostavil preprosto, ljudskemu pesništvu sorodno besedno izražanje, temveč je stopnjeval razmeroma skromno metaforiko v pesmih svojega prijatelja, kar nedvomno preseneča. Druga kategorija Levstikovih popravkov zadeva zgradbo stavka v Jenkovih pesmih. Levstik je nekajkrat odpravil parataktične stavčne zveze in jih nadomestil z bolj zapletenimi konstrukcijami podredja. Pri tem je brez strahu uporabljal

vzročne veznike, za katere je čista lirika posebno občutljiva. Tovrstni popravki so tako zadeli bistvo Jenkove poezije, njen karakter zvrsti, deformirali so Jenkov čisto lirski pesniški element. Prav tako dosledno kot v jezikovno izrazno plast je posegel Levstik v strukturo Jenkovih verzov. Levstik ni npr. samo nekajkrat kvantitativno spremenil metrične zgradbe Jenkove poezije, marveč je iz njegovih korektur razvidna težnja, da bi kar najbolj uklenil pesniški jezik svojega prijatelja v metrične sheme. Dušil je polet žive govorice in tako pokazal, da ni imel razvitega občutka za ritem, za funkcionalnost besednega ritma, ki je ena bistvenih izraznih komponent lirike.

Razen popravkov, za katere Levstik ni imel opravičila, pa najdemo v njegovi redakciji Jenkovih »Pesmi« nekaj korektur, ki so delno razumljive. Gre za popravke tistih nedoslednosti, ki jih je zagrešil Jenko na račun realističnega oziroma stvarno konkretnega opisovanja pojavov, zlasti gre za preganjanje nekaterih gorenjskih narečnih posebnosti. Vendar je tudi te, samo delno opravičljive korekture opravil Levstik silno nerodno, tako da je hudo izmaličil tekst prizadetih pesmi.

Glede na vse to ni čudno, če je Simon Jenko brezpogojno odklonil Levstikove korekture svojih pesmi. Zdele so se mu preveč indiskretne, preveč v bistvo segajoče, da bi jih kot tenkočutni lirik, kakršen je bil, lahko sprejel. Za močno predrugačenimi teksti v Levstikovi redakciji »Pesmi« ni več čutil samega sebe, temveč neko drugo pesniško osebnost. Skratka: Jenko je imel dovolj razlogov, da je vztrajal pri svojem zapisu pesmi, medtem ko moramo reči, da Levstikova reakcija na pesnikovo dosledno stališče ni bila ravno premišljena, trezna in upravičena.

Prizadet v svojem egocentričnem čustvu je Levstik očital pesniku — tako kot že pred njim Luka Svetec — nemške pesniške vplive.[6] Res je znal naš kritik tudi drugače, bolj vsestransko in objektivno pravilno soditi o Simonu Jenku,[7] vendar to žal ne more spremeniti dejstva, da naš kritik o tedaj največjem živečem slovenskem liriku ni napisal v javnosti pozitivne besede.

[6] V sonetu Pesniku, Mladika 1868, 25.

[7] V rokopisnem feljtonu iz leta 1865: »Pisma. Spisal Valentin Kinraz. I. pismo« (Levstikovo Zbrano delo IV, 83—90).

Summary

Jenko's volume of poems *Pesmi* was before its appearance towards the end of 1864 gone through and corrected by the critic Fran Levstik.

By his numerous corrections the critic touched all spheres of Jenko's poetic art. Jenko's way of expression, his poetic style, was the first thing he did not find to his liking. In his corrections, however, Levstik was not out to simplify the straightforward wording, closely akin to folk poetry, but he heightened the comparatively moderate imagery in the poems of his friend — which is beyond doubt surprizing. The second category of Levstik's corrections is concerned with the sentence structure in Jenko's poems. In a few places Levstik removed the coordination in multiple sentences by making co-ordinated clauses subordinate. In doing this he showed no fear of the use of connectives introducing clauses of cause or reason, to which pure lyric verse is particularly sensitive. Corrections of this kind affected in this way the essence of Jenko's poetry, the character of its genre: they distorted Jenko's purely lyric element. As thoroughly as Levstik touched the level of linguistic expression he also touched the structure of Jenko's verses. Not only did he in quite a few places change the metrical structure of Jenko's poems but his corrections make apparent an overall tendency to press the poetic language of his friend as much as possible into metrical schemes. He was suppressing the flight of the spoken word and in doing this showed that he had not a developed sense of rhythm, of the functional load of the rhythm of words, which is among the essential components of the lyric expression.

Besides the corrections for which Levstik had no excuse we find in his editorship of Jenko's *Pesmi* some corrections that are partly understandable. These are the corrections of the inconsistencies committed by Jenko on account of the realistic, or rather realistically concrete description of events or situations; Levstik was here particularly after certain particularities of the Gorenjsko dialect. Yet these, only partly justifiable, corrections were made in some places most akwardly as well and thus highly distorted the text of the poems concerned.

In view of all thes there can be no wonder that Simon Jenko unconditionally declined Levstik's corrections. He found them too indiscreet, too much touching the essentials to be acceptable by the sensible lyric poet that Jenko was. Behind the strongly transformed texts in Levstik's editorship of *Pesmi* Jenko no longer felt his own self but rather the personality of another poet. In short: Jenko had sufficient reasons to insist on his own wording of the poems whereas it must be said that Levstik's response to Jenko's consistent view was not particularly considered, sober, and justified.

Jože Toporišič

BESEDNI RED V SLOVENSKEM KNJIŽNEM JEZIKU*

Eno zelo zanimivih poglavij sintakse je gotovo poglavje o besednem redu. Ker je tudi eno najtežjih, se ne čudimo, da v slovenščini, ki je sintaktično manj raziskana, še ni dognano. Posebno skromno je to vprašanje obdelano v naši tradicionalni Slovenski slovnici več avtorjev.[1] Tu ne najdemo zbranih niti tistih pozitivnih izsledkov o slovenskem besednem redu, do katerih so slovenski jezikoslovci, npr. F. Metelko,[2] M. Murko,[3] S. Škrabec[4] ali A. Breznik[5] že prišli. Tako glede pravil o stavi besed v slovenskem knjižnem jeziku še danes upravičeno lahko rečemo z Breznikom: »[V besednem redu] so slovničarji še tako malo preiskali, da bi po njih pravilih ljudje še do danes ne mogli govoriti, ako bi jim Bog ne bil že prej vdihnil znanje govora. In že podana pravila, ki se oznanjajo po slovnicah, so tako plitva, da bi se ljudje naveličali govoriti, ako bi se ravnali po njih.«[6]

Tudi ta razprava ne bo zadnja,[7] vse rešujoča beseda o besednem redu v slovenskem knjižnem jeziku; skušala pa bo na podlagi enotnega nazora rešiti glavna vprašanja in pri tem oteti pozabe vse tisto, kar je bilo o besednem redu pozitivnega povedanega že doslej.

*

* Teze te razprave so bile predložene slavistični javnosti v (šapirografiranem) predavanju tujim slavistom na seminarju slovenskega jezika, literature in kulture, avgusta 1966.

[1] Prim. Bajec, Rupel, Kolarič: Slovenska slovnica 1964, 346—349.

[2] Lehrgebäude der Slowenischen Sprache im Königreich Illyrien und in den benachbarten Provinzen, Laibach 1825, str. 261—264.

[3] Enklitike v slovenščini, Letopis Matice slovenske 1892, 71—86.

[4] Cvetje z vertov sv. Frančiška XIV/1895, zvezek 4 in 5.

[5] Besedni red v govoru, Dom in svet 1908, 222—230, 258—267.

[6] DS 1908, 222.

[7] Sam sebi sem o besednem redu pisal v svoji disertaciji Pripovedna dela F. S. Finžgarja (Ljubljana 1964) v poglavju o stilu (str. 209—266), v knjigi Slovenski jezik, Zagreb 1961, 50—54, in v radijskem pogovoru Stilska vrednost besednega reda, objavljenem v knjigi Jezikovni pogovori, Ljubljana 1965, 176 do 181. Prim. še Slovenski knjižni jezik 2 (Maribor 1966), str. 72—73.

Najprej nekaj splošnega o vrstah besednega reda in o kriterijih, ki odločajo o zaporedju posameznih besed in delov sporočila.

Pri vrstah besednega reda je treba predvsem ločiti stilsko nevtralno od zaznamovane (markirane) stave (npr. *lepo mesto — mesto lepo*). Naši starejši slovničarji[8] so to razliko dolgo upoštevali in ločili naravni in umetni besedni red.[9] Naravni jim je bil v veliki meri tisti, ki ga danes imenujemo stilsko nevtralnega, umetni predvsem tisti, ki zanj sedaj pravimo, da je stilsko zaznamovan.[10]

STILSKO NEVTRALNA STAVA

Pri naravnem besednem redu ločimo stalno in prosto stavo. Stalno imamo npr. v zaporedju klitik ali atributa in njegove odnosnice, prosto pa v zaporedju stavčnih členov kot so predikat, subjekt, objekti in adverbiali, deloma tudi med koordiniranimi deli sporočila.

Kriteriji za razvrstitev delov sporočila je pri stilsko nevtralni rabi v naravnem prostem besednem redu tako imenovana členitev po aktualnosti,[11] v naravnem stalnem pa preprosto običaj v danem jeziku. V umetnem besednem redu je glavni kriterij hotenje govorečega (pišočega), da na del svojega sporočila obrne prav posebno pozornost,[12] le v poeziji odloča o njem tudi upoštevanje metrične sheme in rimanja.[13]

[8] Npr. Janežič (prim. deseto izdajo njegove slovnice str. 273 in 278).

[9] Breznik je to delitev zavrnil in s tem napravil usodno napako. V svojo škodo obojega ne loči načelno niti Slovenska slovnica več avtorjev. Pač pa je že Breznik opozoril na deloma nepravilno pojmovanja umetnega besednega reda pri starejših slovenskih slovničarjih, saj so med drugim imeli za umetni besedni red vsako sosledje predikat — subjekt.

[10] O tem je govoril — dobro — že Metelko. Janežič je prišteval sem tudi odnos adverbiale načina — predikat, kar je Breznik pravilno zavrnil (DS 1908, 229), a Slovenska slovnica 1964 še vedno enako trdi (str. 348, točka 2).

[11] Nastavke tako imenovane členitve po aktualnosti imamo že pri Metelku, ko piše, da je položaj predikata pred subjektom »odvisen od namena govorečega« (str. 261), in Škrabcu, ko meni: »Prej imenujem, na kar prej mislim.« (Cvetje XX/1908, zv. 10, str. c.) Utemeljil pa jo je A. Breznik v razpravi, citirani pri 5.

[12] V tej zvezi beremo pri Janežiču, da umetni besedni red uporabljamo takrat, »kedar hočemo na kak posamezen člen v stavku obrniti pozornost« (Janežič, 1911, 273). Danes bi dodali »posebno« pozornost. — S tem v zvezi je posebno poučen tudi položaj partikul.

[13] Na metrični kriterij je opozoril že Škrabec: »Pesniki, narodni kakor učeni, so postavljali enklitike tako vsled metrične potrebe.« (Cvetje XIV/1895, zv. 5, str. b.)

PROSTA STAVA

Najprej načelno o členitvi po aktualnosti, ki je glavni kriterij te stave.

Pri členitvi po aktualnosti ločimo — kot znano — tako imenovano izhodišče ali predmet stavka — jaz ga imenujem poved,[14] kadar gre za del sporočila, ki se končuje s kadenco ali antikadenco — in njegovo jedro. Npr.: *Tone spi. — Zunaj je deževalo. — Rekel je, da pride.* Med izhodiščem in jedrom povedi je pogosto še prehodni del:[15] *Tone je prinesel* k r u h a. Ta ima *je prinesel* nekakšno kopulativno vlogo.

V mnogih jezikih je zaporedje izhodiščnega, prehodnega in jedrnega dela stavka takšno, kot smo ga nakazali v stavku *Tone je prinesel kruha*, tj. najprej je na vrsti izhodišče, sledi prehod, na koncu povedi (ali dela povedi) pa je jedro. (Prvemu ortotoničnemu stavčnemu členu izhodišča sledi še klitični niz, a o tem pozneje.) Tudi za slovenski knjižni jezik (in sploh za slovenščino) velja to, vendar le v nevtralni stilski stavi. Za potrditev navajam mesto iz Trdine, ki ga je uporabljal že Breznik:

Bil je imeniten grof. Ta grof je šel v Gorjance na lov. Velika družba prijateljev in lovcev ga je spremila. Grof ugleda medveda in skoči za njim. Medved šine v goščavo, grof za njim. Medveda izmanjka in grof vidi, da se nahaja v neznanem kraju, po katerem še nikoli ni hodil.[16]

Jedra teh stavkov po vrsti so: *(imeniten) grof, (v Gorjance) na lov, medveda, za njim, goščavo, za njim, izmanjka, vidi, neznanem (kraju), še nikoli*, vsa za izhodiščem. V dveh primerih, tj. v stavku *Velika družba prijateljev in lovcev ga je spremila* in *po katerem še nikoli ni hodil*, pa je jedro sporočila premaknjeno od konca stavka proti njegovemu začetku (jedri sta: *velika družba prijateljev in lovcev* ter *še nikoli*). Jedro sporočila stoji na začetku stavka v slovenskem knjižnem jeziku v povednih stavkih lahko le tedaj, če so taki deli sporočila posebej poudarjeni.[17] Za

[14] Prim. Slovenski književni jezik I, Maribor 1965, str. 67. V tem smislu je razumeti Breznikovo (Sieversovo) trditev, ki jo prevzema tudi naša Slovenska slovnica (1964, 346), da je stavek le po obliki samostojna celota, po vsebini pa — pogosto, bi rekel v nasprotju s Slov. slov. 1964 — ne.

[15] Razmejitev izhodišča, prehoda in jedra zasluži za slovenski jezik posebno razpravo.

[16] Citirano po Breznikovi razpravi v DS 1908.

[17] Breznik ni ločil posebne poudarjenosti od položajne tehtnosti stavčnega jedra na koncu dela sporočila.

stavek *Velika družba prijateljev in lovcev ga je spremila* lahko mirno trdimo, da njegovemu jedru ne pritiče noben poseben pomen, zato je taka stava stilski spodrsljaj. Breznik je stavo v tem stavku tudi res grajal.[18] Pač pa je inverzija stavčnega jedra *še nikoli* tu primerna, ker z njo čisto naravno poudarjam nekaj izjemnega.

Grafično pregledno je vse to mogoče prikazati tako:

Ø (=Nekoč)	Bil je imeniten grof.
Ta grof	je šel v Gorjance na lov.
Ø + ga (Ø=tja)	Spremila ga je velika družba prijateljev in lovcev.
Grof	ugleda medveda,
in Ø (=grof)	skoči za njim.
Medved	šine v goščavo,
grof	Ø (=glagol premikanja) za njim.
Medveda	zmanjka
in grof	vidi, da se nahaja v neznanem kraju, po katerem ni hodil še nikoli.

grof vidi
da se *(=on, tj. grof)* nahaja v neznanem kraju,
po katerem ni hodil še nikoli.

Pri vprašalnih stavkih z interogativnim pronominom ali adverbom na začetku, tip *Koga si srečal?* ali *Kam greš?*, pa jedro stavka stoji praviloma na začetku stavka ali povedi. Seveda pa je tudi tu s poudarjanjem mogoče prenesti jedro drugam. Prim. v naslednjih stavkih: Kaj *veš o odkritju Amerike? — Kaj več o odkritju* Amerike (ne Avstralije).

V svoji knjižici o izgovoru slovenskega knjižnega jezika[19a] sem glede intenzitetnega razmerja stavčnega jedra do ostalega dela stavka poudaril, da se stavčno jedro na koncu stavka intenzitetno ne odlikuje s kakšno izrazitostjo (kakor je mislil Breznik). Svojo težo nasproti npr. izhodišču dobiva s samim položajem na koncu stavka. (Enako je s stavčnim jedrom na začetku stavka pri vprašalnih stavkih omenjenega tipa.)

[18] DS 1908.
[19a] Slovenski jezik, Zagreb 1961.

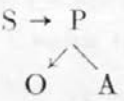
To svoje mnenje vzdržujem še danes.[19] Močneje naglašen — jaz uporabljam za to izraz poudarjen[20] (prim. tudi češ. razliko med *přízvuk* = *naglas* — *duraz* = *poudarek*) — je samo beseda pod emfatičnim naglasom. Prim.: *Koga si srečal v mestu?* — K o g a *si srečal v mestu?*.

Tako: stavčno jedro pride v stilsko nevtralni stavi na konec (pri vprašalnih stavkih omenjenega tipa [tj. pri dopolnjevalnih vprašanjih] na začetek) stavka ali povedi, izhodišče pa je pred njim (za njim pri vprašalnih). To je prvo in glavno pravilo besednega reda v slovenskem knjižnem jeziku.[21]

*

Pri členitvi po aktualnosti dobro vidimo, da so različno razporejene ne besede, temveč deli stavka, tako imenovani stavčni členi. Preden si lahko natančneje odgovorimo na vprašanje, kako si — seveda v okviru aktualne členitve — slede posamezni stavčni členi, se moramo na kratko zaustaviti ob vprašanju stavčnih členov samih.

Po mojem[22] je sintaktična slika najbolj razvitega slovenskega stavka naslednja (manj razvitemu manjka lahko eden ali več stavčnih členov):



Ponazori naj nam jo stavek *Andrej je v potoku ujel ščuko.* V stavku imamo v najboljšem primeru samo te četvere stavčne člene: subjekt in

[19] Tega niti Škrabec ni ločil, ko je v citirani kritiki Breznikove razprave o besednem redu (Cvetje XXV/1908, zv. 10, str. c) sicer zapisal »bolj povdarim, za kar mi gre«, prišel pa po zavrnitvi Breznikove teorije do zaključka: »Po vsem tem se bo nauk o odvisnosti besednega reda od pričakovanega ali nepričakovanega stavčnega povdarka menda težko dal vzderžati« (str. d). Pobijal pa je Breznika s tem, da sam (namreč Škrabec) ni ločil posebne poudarjenosti, to je stilsko zaznamovane, od navadne.

[20] Prim. Skj I, str. 142.

[21] Prim. podobno pri F. Danešu, Intonace a věta ve spisovně češtině in sploh v praški lingvistični šoli.

[22] Skj I, 68—72. Tradicionalni Slovenski slovnici so enakovredni stavčni deli objekt, adverbiale in atribut (311—316). Popolnoma zgrešeno pa je njeno pojmovanje, da je kongruenčni atribut koordinativen (str. 313): »Priredni samostalniški prilastek se v sklonu ujema z ustreznim samostalnikom«, kar se nanaša na primere kot »sinko potepinko«; ali: »Priredni prilastki stoje redno pred svojim imenom« (str. 348), kar se nanaša na primere tipa »neumito okno« ali »z ilovnatim prahom«.

povedek je samo po eden,[23] objektov in adverbialov pa lahko tudi po več. Atribut je zmeraj samo del kakega stavčnega člena, ali bolje: je natančnejša določitev jedra stavčnega člena. Prim.: Naš *Andrej* je *v potoku*, ki teče za vasjo, ujel *ščuko* roparico. Za predikatni atribut[24] primerjaj: Ves truden *je* berač *prispel* do vasi.

Da so stavčni členi ali njih deli lahko tudi celi stavki, kažejo primeri kot: *Rekel je*, da ne pride. — Kdor laže, *ta krade*. — ... *v potoku*, ki teče za vasjo...[25] Večinoma so stavčni členi le odvisni stavki, lahko pa tudi neodvisni:[26] *Ne hodi po tisti poti*, je nevarno. Tu imamo seveda razpor med formalno in pomensko neodvisnostjo.

Mimogrede naj opozorim, da so v stavčni strukturi poleg četverih stavčnih členov vrinjeni še tujki, tj. besede, ki izdajajo pripovedovalčevo stališče do vsebine sporočila ali njegovega dela, prim. npr. *Andrej je* baje *ujel ribo*, ali: *To* res *ni lepo*, in tako imenovani nepravi stavčni členi, kot so medmeti, zvalniki ipd.: *Kam greš*, Janez? — Hej, *kam greš?*, ter na koncu vrivki: *Moj prijatelj* — tudi jaz ga imam — *se je odpeljal na morje*. Proučevalec besednega reda mora namreč odgovoriti tudi na vprašanje, na katerem mestu v stavku se pojavljajo taki deli sporočila.

*

Po tem ekskurzu se vrnimo k normalni tipični zgradbi stavka in se vprašajmo, v kakšnem odnosu so si glede zaporedja v govorni verigi posamezni stavčni členi; ali ima kateri prednost pred drugim, npr. subjekt pred predikatom, adverbiale pred objektom ipd.

[23] Slovenska slovnica govori o stavkih z več osebkovimi besedami (str. 310), ko gre za prireduo zloženi osebek. Morda bi po češkem zgledu (prim. B. Havránek-A. Jedlička: Česká mluvnice, 1960, str. 299) res bilo dobro govoriti tudi o prireduo zloženem povedku; o njem, in ne o stavčnem priredju, bi po mojem govorili takrat, kadar je ves drug del stavka enak, le glagolov v osebni obliki je več, npr.: Janez se je trudil in potil ves dan. Ali: Naše rože so vse uvele in suhe.

[24] Iz slovenske slovnične tradicije ga je, neupravičeno, iztisnil sam Anton Breznik. Za moje stališče glej Skj I, str. 70.

[25] Slovenska slovnica se glede tega izraža nerodno in nejasno; prim. npr. str. 325 o osebkovem odvisniku. To nerodno izražanje sem kritiziral v oceni izdaje iz 1956 (Filologija 2/1961, 288).

[26] Na možnosti te vrste je mislil že Škrabec, ko je opozarjal na izpuščeni veznik v zvezah tipa »Ne hodi po tisti poti, je nevarno«. V Slovenski slovnici je razmerje med prirednimi in podrednimi enakovrstnimi odnosi docela neizdelano.

Za stavčne člene v okviru obeh glavnih delov stavka (tj. izhodišča in jedra) lahko rečemo s Škrabcem, da pride prej na vrsto tisti, katerega pomenska vsebina nam je prej na misli. Odgovoriti pa si moramo na vprašanje: Kateri pa nam je prej na misli? Odgovor: prej imamo na misli znano kot neznano, med znanim pa tisto, kar je bolj znano. S tega stališča lahko razumemo zaporedje v naslednjih stavčnih dvojicah:

Naša Marjeta pojde jutri *na izlet* — Jutri pojde *naša Marjeta na izlet, Naša industrija se je* po osvoboditvi *močno razmahnila* — Po osvoboditvi *se je naša industrija močno razmahnila, Večerno nebo so bili zagrnili* črni oblaki — Črni oblaki *so bili zagrnili večerno nebo,*[27] *Ivan je padel,* ker ni imel pravilne drže — Ker ni imel pravilne drže, *je Ivan padel.*

Ali pa je vendar mogoče reči, da pride dativni objekt pred akuzativnega (genitivnega) ali adverbiale načina (v trdilnih stavkih) pred predikat?[28] — Pri stavi klitik res velja, da stoji dativni objekt pred akuzativnim: *Poslal sem* mu *ga.*[29] Sicer rečemo tudi: *Dala sem* težakom *kruha in vina (plačilo).* V takih primerih morata biti dativ. in akuzativ. objekt drug ob drugem. Če nista, stoji lahko tudi akuzativni (genitivni) objekt pred dativom: *Kruha in vina sem dala* težakom, *mleka pa* otrokom.

Tudi prislovno določilo načina stoji lahko pred povedkom ali za njim. Primerom, kot jih navaja slovnica za svojo trditev, da »prislovno določilo načina stoji v trdilnem stavku redno pred glagolom«,[30] npr. *Fant je moral* trdo *delati* ipd., lahko dodamo nasprotne primere iz katerega-koli našega pisatelja, npr. iz Cankarja: Mirno *teče govorica našim starim (pisateljem);* tako *mi je, kadar jih poslušam,* kakor da bi mi šumeli od daleč notranjski gozdovi. *Šele zdaj, od tujih zvokov pokvarjen, sem opazil, kako bogat je njih jezik. To bogastvo izvira iz slovenskega mišljenja in čustvovanja, ne iz Pleteršnika. Rodila se jim je beseda* tako naravno, kakor jo izgovori jezik v prijetni družbi. *In pripovedovali so* tako naravno: *izobraženi ljudje, ki so mnogo doživeli in mnogo izkusili in ki jim je Bog bil dal lepo govorico.*

[27] Stritar, po DS 1908.
[28] Glej št. 10.
[29] Metelko, & 97, str. 263.
[30] Str. 348.

[...] Že Jurčič sam, dasi komaj mlajši, ne stoji več tako krepko z obema nogama *na slovenski grudi.*[31]

Pripomniti moram, da je tu na videz pravilo potrjujoče *Mirno teče* invertirano, saj bi bilo običajno takole: Našim starim teče govorica mirno. Pri *Tako mi je* drugačna stava ni mogoča zaradi klitik. Adverbiale načina za predikatom v trdilnem stavku torej ni nikakršna posebnost.

Navedimo še primer, dva iz Cankarja: *Kakor je v »Verskih bajkah« očito, da je Trdina* natanko *spoštoval ustno izročilo, tako in še bolj očitno je, da mu je bila v »Bajkah in povestih« tradicija narodova le snov, ki jo je porabil in obdelal* po svoje.[32] Ali: *V spisih nobenega slovenskega pisatelja ni toliko »narodove duše« kakor v spisih Trdinovih in prav zato jih bo užival z* vso slastjo *in jih bo razumel* do dna *šele človek, ki že nekoliko boleha za nacionalnim skepticizmom.*[33]

Torej je tudi položaj adverbiala modi odvisen od splošne zakonitosti o sosledju izhodišča in jedra povedi. Adverbiale modi pa res stoji večinoma — tokrat moram tudi jaz ta izraz uporabiti — pred predikatom, če je napravljen iz adjektivne besede. (Vsi primeri iz Slovenske slovnice so taki.)[34] Drugo so primeri kot hudo *skop človek*, kjer je prislov *hudo* v stilsko nevtralni stavi res zmeraj pred odnosnico (ta je v našem primeru *skop*), torej del atributa.[35] Prislov v takih primerih stopenjsko modificira pridevnik, kakor ga podobno modificirajo formanti za komparacijo: *star* — *star*ejši — bolj *star*, in elacijo: pre*star*.

*

S tem je obdelana tako imenovana prosta stava v okviru sintagmatike. Kako pa so razvrščeni deli sporočila, ki so si v koordinativnem odnosu?

Popolnoma poljubno (irelevantno) je zaporedje koordiniranih elementov pri enumeraciji. Tako npr. kdo res lahko naroča v trgovini, naj mu dajo *soli, čokolade, 3 kose mila, žvečilni gumi, liter olja, ščetko za zobe in strupa za podgane.* Vendar se že tu uveljavlja mnemotehnika ali pa logična sovisnost stvari, tako da lahko pričakujemo, da se bodo

[31] CID X, 94.
[32] Ib., str. 113.
[33] Ib., str. 114.
[34] Str. 348.
[35] Gl. Skj I, str. 70.

zvrstila najprej jedila, nato pa sredstva za higieno ljudi in stanovanja (ali narobe). — F. Milčinski je dosezal stilske efekte z zmešanim redom sporočanja koordiniranih elementov povedi.

Sorazmerno velika svoboda v razvrstitvi koordiniranih elementov je tudi pri stavčni kopulativni parataksi, toda samo pri tisti podvrsti, ki podaja stvari (stanja, dejanja itd.), ki koeksistirajo. Prim. npr. naslednje štiri verze iz Murna:

1, 2 Jezero molči. Na tihem, daljnem svodu ščip samotni bledi mi gori,
3 in kipe pod njim pogorja in slemena,
4 in megla vrh njih svetlà leži.[36]

Smer opisa gre od spodaj *(jezero)* navzgor *(nebesni svod)* in se nato vrača navzdol *(gore)*. Torej tudi tu, posebno pri umetnikih, opažamo neki logični (ali asociativni) red; pogosto se elementi kopulativne paratakse razvrščajo po načelu klimaksa ali antiklimaksa. Poljubna razvrstitev moti, razen če pisatelj — in to v novejšem času vedno bolj — noče prav s tem ponazoriti absurdnost, slučajnost, nepovezanost dogajanj. Prav poučno je primerjati nekaj »naštevanj« iz Župančiča:

Veter gre,
orje in rije po jezeru mračnem,
moti in meša po nebu temačnem,
zganja meglé in oblake na ples.
Plane v les,
stresa hraste, vije bore,
vzburi šum od gore do gore,
pa ga vrtinči z zemlje do nebes.[37]

Smer opisa je spet od spodaj *(jezero)* navzgor *(nebo temačno)* v prvih štirih vrsticah, in nato še enkrat *(les — gore — nebo)*. Ali iz Prebujenja 2. in 3. kitica:

Tam krožijo sonca in merijo čas,
večno mirna,
brezobzirna
noč in dan teko preko nas.

Mi pa pod njimi se bijemo, vijemo,
sijemo, gasnemo,
škodimo, hasnimo,

[36] Slovenska književnost I (dalje SK I), 1961, 254, Murn.
[37] Ib., 382, Vihar.

v kupe medu in otrova si lijemo,
prostor vesoljni z željami prepletamo,
večnost v trenutek begoten ugnetamo,
z duhom za zadnjimi zvezdami grabimo,
grozo izzivamo, v dušo jo vabimo,
vriskamo, jočemo —
hočemo, hočemo.[38]

Pri *večno mirna — brezobzirna* gre za klimaks. V drugi kitici je vodoravna (vrstična) razpostava prirednih elementov večinoma opozicionalna (npr. *sijemo — gasnemo, medu — otrova*), prav tako na sintagmatičnem področju *(večnost — trenutek)*. Vertikalno se prvine razvrščajo nekako od človeka v vesolje in od tam nazaj k človeku.

Že pri stavkih kopulativne paratakse, med katere elementi je odnos zaporedja (sukcesivnosti), pa te »svobode« besednega reda ni: kar je bilo (se je zgodilo) prej, mora biti tudi prej povedano, seveda, če informacije ne podajamo z adverbialnimi izrazi in časi. Prim.:

1 Oj zemlja širna, zemlja lepa,
ti vsa *si bila* moja last;
2 *zdaj* ozka kletka me zaklepa,
ko ujel sem se v nesrečno past.[39]

Če hočem spremeniti zaporedje elementov: *Ozka kletka me zaklepa,* prej *ti vsa si bila moja last.*

Sicer pa je to že bolj primer za adverzativno paratakso.

Tudi disjunktivna parataksa nima svojih členov zmeraj razporejenih poljubno (za »poljubno« razporeditev primerjaj: *Prosi ali zahtevaj, uspeh je vedno enak*), kjer pa je tudi že upoštevano normalnejše zaporedje po načelu od lažjega (lepšega) k težjemu (manj prijetnemu). — V disjunktivnih parataktičnih zvezah z velelnikom je v prvem delu sploh omenjena bolj ugodna možnost izbire kot v drugem: *Ali delaj doma ali pa pojdi v svet.*[40] Da je pri disjunktivnem priredju člene mogoče razvrstiti po načelu klimaksa, je jasno.

V vseh drugih vrstah paratakse je zaporedje soodnosnih delov docela obvezno, tj. npr. stavek, ki izraža nasprotje ali vzrok ali posledico ali

[38] Ib., 360.
[39] Ib., str. 177, Gregorčič: Ujetega ptiča tožba.
[40] Slovenska slovnica 1964, 321.

časovno kasnejše dejanje, mora stati za svojim partnerjem, nikoli pred njim. Prim. najprej kopulativno paratakso, kjer druga kitica podaja kasnejše dejanje:

1 Mračno so šli dnevi,
mračnejši od noči,
molčali so spevi,
kot slap leden molči.

2 Pa je vesna prišla, pa so pela dekleta,
zvečer, Talijanke na travi;
o gneča deklet, kakor cveta do cveta
nagibanje v gaja goščavi.[41]

Primer za adverzativno paratakso:

1 Mir, ah, lega na zemljó,
2 meni ni ga moč dobiti,
ni mogoče potopiti
duše v spanje mi sladko.[42]

1 Molči ves svet pod meglo,
i jezero molči,
2 gosak samo tam včasih,
obupno zakriči.[43]

1 Tam zunaj je sneg
in burja nezvanka,
2 a tebe, nevgnanka,
le radost in smeh.[44]

V prvi kitici je opozitivni del po prvem, v drugih dveh pa po drugem verzu, kot kažejo pripisane številke. In primer za vzročno paratakso:

1 Odprite okna, odprite duri,
2 mimo jezdi vitez sveti Jurij.[45]

Dvignite glave, zakaj približalo se je vaše odrešenje.[46] Itd.

*

Nepravi stavčni členi stoje lahko na začetku ali koncu stavka (stavčnega člena), na katerega se nanašajo, lahko pa tudi v sredi. Primerjaj npr. za medmet:

[41] SK I, 384, Župančič: Mesečina.
[42] Ib., 251, Murn: Ko dobrave se mrače.
[43] Ib., Murn: V mraku.
[44] Ib., 238, Kette: Tam zunaj je sneg.
[45] Ib., str. 249, Murn: Pomladanska romanca.
[46] Slovenska slovnica.

Oj, ti dekle, dekle moje,
pojdi, pojdi za menoj,
kakor veter z drobno travo
jaz igral bi se s teboj![47]

Prelepa vaša hiša, oj,
prelep je res vaš dvor
in lepa miza bela mi,
nad njo sv. Izidor.[48]

Ali za zvalnik:

O *Damijan, Damijan,*
ne bodi vendar preveč bolan.

Pošljem rajši ti vinca pit,
da potolažim soseda te skozi zid.

Meni ni tudi nič kaj lahko,
pa da bi skoro mi že bilo!

Takrat potrkam, *Damijan,* ti na zid,
takrat bom mandelnov in življenja sit.[49]

STALNA STAVA

Pri stalni stavi je treba najprej obdelati tipično sintagmatično zgradbo stavčnega člena ali njegovega dela, tj. kje se in v kakšnem zaporedju razvrste določila jedra stavčnega člena. Vzemimo kar primer:

Otroci niso srečni.
Razvajeni otroci niso srečni.
Zelo razvajeni otroci niso srečni.
Naši zelo razvajeni otroci niso srečni.
Ti naši zelo razvajeni otroci niso srečni.
Vsi ti naši zelo razvajeni otroci niso srečni.
Že vsi ti naši zelo razvajeni otroci niso srečni.
Že vsi ti naši zelo razvajeni otroci nove dobe niso srečni.
Že vsi ti naši zelo razvajeni otroci nove dobe, ki se je začela po vojni, niso srečni.

Iz primerov se vidi, da so kongruenčni pridevniški elementi atributa pred svojo odnosnico (pred jedrom stavčnega člena ali pred jedrom njegovega dela: vsi ti naši razvajeni *(otroci)*.[50] Za odnosnico pa so samostilniški prilastki: *(otroci)* nove dobe, in izraženi z oziralnim odvisnikom: *(dobe)*, ki se je začela po vojni. Primerov je mogoče našteti poljubno tudi za kongruentni samostalniški atribut: *sinko*

[47] SK I, 252, Murn: Pesem.
[48] Ib., 254, Murn: Kmečka pesem.
[49] Ib., 258, Murn: Balada.
[50] Pozna že Metelko (str. 262), ne ve pa, da je *sin božji* ipd. stilsko zaznamovana stava. Opozarja na zapostavljeni atribut v primerih kot *Živino imate res lepo*, kar je mogoče pojmovati kot predikatni atribut.

debelinko, *krava* Dimka, *kovač* stiskač. — Neposredno pred pridevniško sestavino atributa stoje njegovi kvantitativni determinanti, ki so ob predikatu adverbiali (prim. *zelo razvajeni* = *zelo je razvadil*). Taki determinanti so še: *popolnoma, preveč, bolj, bolj kot kdajkoli, nikjer, kot nikjer* itd. To spominja na predponski »kvantifikator« tipa *pre-(prelep).* — Če bi *razvajeni* zamenjali z *vajeni*, bi temu lahko dodali dopolnilo, postaviti pa bi ga morali pred njegovo odnosnico *(že vsi ti naši vsega dobrega* vajeni *otroci).* Pristavčno zaporedje pa je: *že vsi ti naši otroci,* vajeni *vsega dobrega.*

Seveda stilistično tako zelo razviti stavčni členi niso nikaka odlika. To je preokorno. Zato stilistika navadno priporoča postaviti ali del takega prilastka ali pa tudi celega za odnosnico, torej: že vsi ti naši otroci, vajeni vsega dobrega. Toda to zdravilo v našem primeru odpove, ker za jedrom stavčnega člena (za odnosnico) že imamo del atributa (namreč *nove dobe* oziroma *nove dobe, ki se je začela* ...). (Torej bi bilo treba najti drugo rešitev, ki pa se ne tiče vprašanja besednega reda.) Sicer pa si res velja zapomniti načelo, da atribut z natančnejšimi determinacijami — posebno še, če bi se sicer na začetku nakopičilo več predlogov, postavljamo za odnosnico.[51] Namesto *v za tiste čase zelo zanimivem članku* torej *v članku, za tiste čase zelo zanimivem* ...

Kadar je v sintagmatično zloženem atributu več pridevnikov, stoji kvalitativni pred diferencialnem, npr. dober *beli kruh,* nov *mešalni stroj,* lepa *ljudska skupščina,* majhne *gozdne živali,* pokvarjen *kravji sir,* ubogo *slovensko ljudstvo,* hladno *jesensko jutro,* trudne *popoldanske ure.* Posebno zanimivi so v tem pogledu primeri tipa slovensko *ubogo ljudstvo,* ki kažejo, da je tudi kvalitativni pridevnik lahko razločevalni atribut. Tu imamo primer, da je prvotni pojem *ubogo ljudstvo* natančneje določen še s kakim pridevnikom, ta pa se postavlja pred prvotno dvodelno poimenovanje (v našem primeru pred *ubogo ljudstvo*).

Glede adjektivnih pronominov je tipično stalno zaporedje iz našega primera, torej vsi ti naši *otroci.* — Pred odnosnico se nahaja tudi posesivni genitiv osebnega zaimka, npr. njega *oče* = kot njegov *oče,* čeprav bi tak genitiv samostalniške besede »moral« stati za odnosnico (*hči* polkovnika X.).

[51] Splošno znano.

Kongruenčni adjektivni atribut stoji v stilsko nevtralni stavi v nekaterih primerih vendarle za svojo odnosnico. Mislim na primere kot *Aleksander* Makedonski ali *Dušan* Veliki in na moderne domače ženske priimke tipa *Vida* Tomšičeva, *Marja* Boršnikova ipd. Mislim vendarle, da se tip *Vida* Tomšičeva doživlja kot rahel stilem, v smislu literarnosti ali meščanskosti.[52]

Splošno znana je stalna stava pri kvantitativnih izrazih; odnosnica je za številniškim atributom: trije *ljudje*, sedem *ljudi*, pri sedmih *škratih*, petero *čutov*, s peterimi *čuti*, mnogo *ljudi* (prim. mnogi *ljudje*). Glavni številnik stoji pred množilnim (dve dvojni *žganji*). Tudi izrazi kot »množica *ljudi*« se dajo na videz tretirati enako, vendar na podlagi enakovrednega »ljudska *množica*« vidimo, da je odnosnica *množica*. Prim. še sklonljivost odnosnice: *množica ljudi*, *množice ljudi* itd.

*

153

Tudi pri klitikah[53] je treba odgovoriti na dve vprašanji: Kako si slede druga drugi, npr. glagolske *sem* itd., *bom* itd., bi pronominalnim *(me, mi, me)*, potem pa, na katerem mestu v stavku se sploh lahko zvrstijo.

Glede prvega je treba reči, da so glagolske sedanjiške klitike pred *zaimenskimi:* sem *se*, sva *te*, ste *ga*, so *jo*, sva *jima*, le *je* (3. os. sg.) je za njimi: *me* je, *te* je, *naju* je, *jima* je ipd. Tudi *bi* je vedno pred pronominalno klitiko: bi *me*, bi *ji*, bi *vama* itd. Zato pa je *bom* itd. vedno za pronominalno klitiko: *ga* bom, *mu* bom, *mu ga* bom itd. Prikazano tabelarno:

Dal sem (si, smo, ste, so, sva, sta, sta; bi) *ga*.
Dal ga je (bom, boš, bo, bomo, boste, bodo, bova, bosta, bosta).

Primerjaj še tipično bi *ga* bil *dal* in naj bi *ga dal*, naj bi *ga* bil *dal*, kar kaže, da se *naj* postavlja zmeraj na začetek take klitične vrste, *bil* pa (kot klitika seveda) na njen konec. Zaporedje bi *naj* namesto *naj* bi je narečno.

[52] *Tomšičeva Vida* je navadna apelativna atribucija.

[53] Te stvari je dobro zastavil že Metelko, sedaj so v Slovenski slovnici 1964 navedeni samo primeri, brez vsakršne razlage (str. 349). Manjkajo primeri z *bi*, *naj bi*.

Refleksivni *se* (in *si*) se postavlja med glagolsko in pronominalno klitiko: *Hotel* sem *se ga otresti, Hotel* bi *se ga otresti — Dal* sem *si ga prinesti, Dal* bi *si ga prinesti, Dal* bi *si ga bil prinesti.*

V klitični verigi stoji, kot smo že videli, dativni objekt vedno pred akuzativnim: *daj* mu *ga, si* jim *jih privoščil?*

Klitike so tudi vezniki in predlogi. V stilsko nevtralni stavi stoje konjunkcije vedno pred odnosnico. Tudi vezniki stoje na začetku odnosnega dela sporočila, tj. ga uvajajo. Primera za oboje: *Stal je* pred *poslopjem. — Vse je izblebetal,* ker *se je bal.* O posebnostih pri vezniku *pa* in *da* in o nekaterih tistih, ki so po izvoru prislovi, bo govor kasneje.

*

V stilsko nevtralni stavi imajo klitike svojo stalno mesto v okviru stavka, katerega del so. — Kako je s temi stvarmi?

Že Škrabec je odgovoril na to vprašanje takole: »Smemo reči, da je v naši slovenščini sploh dobro ohranjen stari red, ki pravi, da stoje enklitike na drugem mestu v stavku.«[54] Že prej je isto povedal tudi M. Murko: »Enklitike stoje v slovenščini takoj po prvi naglašeni besedi v stavku.«[55] In je navajal: *Nič* se ne *boj, Vse* jej je *bilo novo, Res* je *naša literatura malo dete v zibeli.* Da je Murku bila »prva naglašena beseda v stavku« stavčni člen z ortotonično besedo, nam dokazuje naslednja njegova trditev: »Enklitike ne smejo ločiti pridevnikov od samostalnikov, isto tako ne besed, katere so po pomenu tesno zvezane.[56] Primeri: *Njune pesmi* so si *podobne, Nič novega* bi ne *vedel, Tudi to* se je *zgodilo.*

V zloženem stavku stojijo klitike takoj za veznikimi besedami, kot je ugotovil že M. Murko![57] preprosti primeri so npr.: *Rekel sem mu, da* se bo *stvar slabo končala. — Kakor* si si *postlal, tako boš ležal. Ne vem, ali* me *razumeš.*

[54] Cvetje XIV/1895, zv. 4, str. b.

[55] LMS 1892, 73.

[56] Ib., str. 74. — Slovenska slovnica 1964 se izraža neprimerno, ko glede tega trdi, da stoje enklitike »za prvim pojmom v stavku« (str. 348). Čisto sodobno zveni Škrabčevo pravilo, da stoji klitika za »mnogobesednim prvim *členom* stavka« (Cvetje XIV/1895, zv. 4, str. c; *členom* podčrtal J. T.).

[57] Zametoval je po srbohrvaščini prevzeto stavo »*Kam greš?*' vprašal *jo je Janez.*« Dobro je vedel, da je te vrste stava slovenska le v primerih, ko se hoče poudariti kak stavčni člen; navaja: *Ker bojim se* namesto *ker se bojim* (str. 75). Tako še: Da bi pa kdo ne mislil, da črevljev nima, nosil *je je* z bekovo trto prevezane črez rame.

Tudi za vprašalnimi partikulami takoj stoje klitike: *Ali si videl, kako se je pognal v boj? Mar ne veš, da se to ne sme?* Starinski *li* pa stopi za klitiko: *Si jih li videl.* Pri *mar* je to prav tako mogoče: *Si jih mar videl?*

Kadar je odvisni stavek pred glavnim, se glavni začenja s klitiko:[58] *Čeprav sem vse vedel, mu marsičesa nisem mogel povedati.* To se razume iz pravila, da se klitika postavlja za prvim stavčnim členom, ta pa je tu izražen z odvisnikom. Tako razlagamo tudi stavo klitike po premem govoru, kjer je dobesedni navedek (premi govor) samo objekt spremnega stavka: »*Takoj pojdi domov,*« *mi je rekel.* Isto velja za na videz izjemo »*Ah, kaj bi!*« *je zamahnil z roko,* kjer je glagol dicendi izpuščen. V vseh teh primerih je 19. stoletje močno blodilo s svojem »slovanjenju«. Toliko večja je zasluga p. Ladislava, Škrabca in Murka, ki so se borili proti temu zlu.

Klitike pa stoje v slovenščini lahko tudi na absolutnem začetku stavka (povedi). Že Murko je navajal primere kot *Se kralj Matjaž oženil je.*[59] Škrabec je s tem v zvezi pisal,[60] da sme stati klitika na absolutnem začetku le tedaj, če je ortotonični prvi stavčni člen, kateremu klitika po pravilu sledi (ali kot je bilo omenjeno, tudi vprašalna partikula ali vezniška beseda) izpuščen. Primere je navajal take: *Le hitro pojdi, je daleč* (za: [ker] *je*). — *Ptičar pravi: Aha! se je že vjela* (za [senica] *se je že*). — *Te zebe?* (za [Ali] *te* ...) — »Ne sme pa po pravici stati enklitika na prvem mestu,« je pisal Škrabec,[61] »kjer ni spred nič izpuščenega, ali bi se vsaj ne bilo imelo nič izpustiti.« S tega stališča je v nasprotju z M. Murkom grajal primere kot *Se kralj Matjaž oženil je, Je znala obljubit, je znala odreči,* in celo začetki pripovedovanj tipa *Bil je imeniten grof* mu niso bili po godu. Stare primere *Je bil pak en judovski mož v gradi Suza* je razlagal z vplivom grških in latinskih svetopisemskih originalov. Primerov, kjer o takem vplivu ni mogoče govoriti, pa vzročno ni raziskoval. — Tip *Bil je imeniten grof* se po mojem dá razložiti z ortotoničnostjo pomožnika v takih primerih, *Je znala obljubit* pa si lahko razlagamo kot *Urška je znala obljubit,* torej, da je tu izpuščen osebek. Drugi taki primeri so stilsko označeni, kot bomo še videli.

*

[58] Registrirano že pri Škrabcu.
[59] LMS 1892, 84.
[60] Cvetje XIV/1895, zv. 4, str. d.
[61] Ib., zv. 5, str. b.

Poudarne partikule stoje pred stavčnim členom ali njega delom, na katerega se nanašajo:

Zdaj si pa le *izberi, Si* vendar *prišel, Že hodi tako, da ni za nikamor,* Posebno *moram povedati, da nisem bil tam,* Prav *skakal je od veselja,* Tudi *delal je samo, kar se mu je ljubilo, Ko bi* vsaj *molčal.* Le (samo) *ti si prišel, Že včeraj sem ti rekel to,* Posebno *oče te mora biti vesel,* Prav *tega nam je še manjkalo,* Tudi *Tone je bil na izletu,* Vsaj *besedico bi lahko spregovoril.*

*

Če je sintagmatična enota pretrgana z vokativom ali interjekcijo ali z vrinjenim stavkom za prvim stavčnim členom, stoji klitika šele za takim vrivkom. Murko:[62] *Človeka, ptica,* se *mi boj. — Drug konj, se ve,* bi te *brcnil.* Iz Gregorčiča[63] navajam: *Postrigli, oh,* so mi *peruti.* Vendar v takih primerih tudi položaj takoj za prvim stavčnim členom (torej: *Drugi konj* bi te, *seve, brcnil*) ni slabši.

Že Metelko[64] je opozoril na stalno stavo osebka in predmeta, če sta oblikovno enaka in se nahajata — bi dostavili — v samostojnem sporočilu-stavku. Metelko navaja npr. Bolezen *enega dne močno telo premaga.* Prim. še: Matere *imajo rade hčere,* Tele *gleda žrebe* ipd.

*

Stalno besedno stavo predvidevajo tudi nekatere figure. Opozorim naj le na hiazem, toda to spada v stilsko zaznamovano stavo.

POSEBNE ZANIMIVOSTI

Že M. Murko je opazil, da besedni red lahko odloča tudi o pomenu posameznih besed. Tako je za *ali* navajal[65] stavka: *Ali ni je še prineslo — Ali je še ni prineslo.* Prvi je trdilen, drugi nikalen, pravi. Kot se vidi,

[62] L. c., str. 81.
[63] SK I, 177, Gregorčič: Ujetega ptiča tožba.
[64] L. c., str. 261.
[65] L. c., str. 75.

je *ali* v prvem adverzativna konjunkcija, v drugem pa interogativna partikula.

Naj bo dodano še nekaj takih zanimivih primerov.

V slovenskem knjižnem jeziku so relativni pronomeni sicer formalno različni od interogativnih in indefinitnih, imamo pa vendarle enega, ki ni, namreč *kateri*. Pri tem se pojavlja vprašanje, kako se ločita interogativna in relativna funkcija te besede, saj se v obeh primerih pronomen nahaja takoj na začetku: Kateri *hoče iti peš na grad?* — Kateri *hoče iti peš na grad, naj se javi.* Razlika je podana s stavčno intonacijo. V vprašalnem stavku je jedro povedi *kateri*, pri relativnem pa očitno ne. — Seveda pa je tudi tu tako, da se oziralni zaimki rabijo samo v odvisnih stavkih, vprašalni pa v glavnih in odvisnih. In ko smo že zadeli na redundanco, pripomnimo še, da je formalna zaznamovanost relativnih pronominov (prim. *kdor* — *kdo*) docela redundantna. Sicer je pa znano, da je v precejšnjem delu slovenskih narečij sploh ni.[66]

Od besednega reda je odvisen tudi pomen besede *sicer*. Kot veznik kavzalne paratakse se rabi vedno na začetku drugega neodvisnega elementa paratakse: *Poberi se,* sicer *se ti utegne še kaj pripetiti.*[67] Če pa *sicer* lahko prestavim na kako drugo mesto v stavku, je to izraz koncediranja: *To je* sicer *lepo, je pa zame predrago.* In na začetku samostojnega stavka ima *sicer* še drugačen pomen: Sicer *me pa to nič ne briga.* (V nemščini so ti pomeni po vrsti: *sonst, zwar, übrigens.*)

Takšnih primerov, kot je *sicer*, imamo pri nepravih (tj. adverbialnih) veznikih tudi sicer še več. Omenil bi samo še *zakaj*, ki je najprej adverb vzroka (Zakaj *si danes tako vesel?*), v prirednem odnosu do dejanja, ki mu podaja razlog, pa se spremeni v vezniško sredstvo: *Vesel sem,* zakaj (= ker) *po dolgih letih sem prejel pismo od mladostnega prijatelja.* (Tu klitika ne more slediti besedi *zakaj*, kakor sicer mora slediti prav tako kavzalnemu, toda hipotaktičnemu *ker*.)

Adverzativna konjunkcija *pa* se v slovenščini lahko postavlja tudi za prvim stavčnim členom stavka, ki je v vsebinskem nasprotju s prvim: *Vsi so prišli na sestanek, Tone* pa *je ostal doma.* Nasprotje tega je: *Mimo mene si šla,* pa *te nisem spoznal.* Od veznikov kavzalne paratakse je tak (prislovni) *namreč: Stari Planjavec ni bil ne doma ne v cerkvi varen, metalo ga je* namreč *božje.*

[66] Prim. razliko med interogativnim in indefinitnim *kdo:* Kdo je pred vrati? — Je kdo pred vrati?.

[67] Po Slovenski slovnici.

STILSKO ZAZNAMOVANA STAVA

Do stilsko zaznamovane stave besed pridemo tako, da spremenimo stilsko nezaznamovano. Najtipičnejša stilsko zaznamovana stava je, če je pri povednih in podobnih stavkih jedro povedi pred njenim izhodiščem (ali za njim pri določeni vrsti vprašalnih stavkov). Že na začetku smo iz strnjenega besedila navajali Trdinov stavek *Velika družba prijateljev in lovcev ga je spremila.* Iz otroškega govora poznam inverzivne primere kot *Oče kje je?* Breznik ni mislil na stilsko zaznamovanost ko je naslednje Stritarjevo besedilo popravljal tako, kot kaže njegov drugi zapis:

Črni oblaki so bili zagrnili večerno nebo. Kakor čreda gladnih volkov je tulil veter okoli voglov. Živina je tulila po hlevih in zver se je plašno skrivala . . .

Večerno nebo so bili zagrnili črni oblaki. Veter je tulil okoli voglov kakor čreda gladnih volkov. Po hlevih je tulila živina in plašno se je skrivala zver . . .[68]

Prim. še iz Milčinskega:[69] *V kapelici [. . .] je visel zvon iz čistega srebra, rahlo ga je* kraljična *zazibala in zvon je zapel.* Pel je *zvon in razlegal se mu je čisti glas po dvoranah in vežah, po trgu in cestah.* Ali: Obupaval je *Zlatolas, puščavnik pa ga je z blago besedo poslal naprej.*[70] Tu je posebno zanimiv »odvečni« *zvon*, ki pa ravno zato povzroča stilsko zaznamovanost.

Stilsko zaznamovana stava pa je mogoča tudi v okviru sintagmatično zloženega stavčnega člena. Splošno znani so primeri kongruenčnega adjektivnega atributa za odnosnico in substantivnega (kongruenčnega ali nekongruenčnega) pred njo, kakor nam ga ponazarja en sam verz iz Prešernove pesmi: *Dni mojih lepši polovica kmalo, mladosti leta! kmalo ste minule* (za normalno, *lepši polovica mojih dni, leta mladosti*).[71] Takih inverzij je v pesmih nekaterih umetnostnih obdobij, npr. romantike, vse polno, v drugih jih je manj ali sploh ne. Tudi takšne inverzije pritegujejo stavčnemu členu, v katerem se nahajajo, posebno pozornost in so še danes prav običajne.[72]

[68] Cit. po DS 1908.
[69] Tolovaj Mataj, MK 1965, str. 98.
[70] Ib., str. 101.
[71] SK I, 57.
[72] S tem v zvezi opozarjam na nenatančno pojmovanje invertiranega kongruenčnega adjektivnega atributa v Slovenski slovnici 1964, str. 348: »Priredni

Posebej velja opozoriti še na primere, ko so zaradi poudarjanja premeščene celo klitike. Že Murko je navajal primere s klitiko na »nepravem« (po teoriji) mestu, kot npr.: *Tam Turkom* je *napijala* za *Tam* je *napijala*[73] *Turkom*. Tu je klitika prišla za drugi stavčni člen zato, ker se je zaradi poudarjanja vrinil prednjo tisti, ki bi bil sicer za klitiko. — Škrabec je navajal primere, v katerih so klitike same poudarjene in na absolutnem začetku stavka (sporočila): Sò *pa eni mej vami, ki ne verujejo.* (Tako so pisali že protestanti, vendar sò tu ni klitika.)

V stilsko zaznamovani stavi je klitiko mogoče postaviti celo med prilastek in odnosnico, tj. med dele sintagmatično zloženega stavčnega člena. Škrabec je, upoštevajoč hrvaške primere kot *Moj* se *brat ženi*, sicer trdil,[75] da je slovensko edino *Moj brat* se *ženi (Hrabri Jurišič* se je *hrabro boril)*, toda ko bi bil naletel na primere, kakršne sem izpisal iz Milčinskega, tega gotovo ne bi bil storil. (Enako je mogoče vriniti sploh predikat.) Prim.: *Kraljica je bila lepa kakor mlado jutro, velela mu je sesti na svojo desno stran in še ga je vprašala, kake* ji *prinaša novice.*[76] — *Devet* je hodil *dni, hodil jih je deset in še sledu ni našel svojega kraljestva.*[77] — *Pastir reče: »Vrh hruške moram, drugih* nimam *želja.«*[78] — *»Ostani pri meni,« mu je prigovarjala, »za prvega* mi boš *služabnika in svetovalca!«*[79] Tak primer je Škrabec lahko bral že pri Murku:[80] *Na starem* so *trgu pod lipo zeleno trobente in gosli in cimbale pele.*

Zanimivi so tudi primeri, ko je zamenjano zaporedje koordiniranih delov povedi, kot npr. pri Prešernu: Z Avrelijem *Droh se več mu*

prilastki [npr. rimski prestol] stoje redno pred svojim imenom. Pomni. Drugačna stava je slogovna posebnost, ki v današnji prozi skorajda ni več v rabi, kvečjemu v zelo privzdignjenem govoru, največkrat pri svojilnem zaimku: *Nebeško lepi njen obrazek.* [...]« Splošno znano je npr., da so pridevniški prilastki za odnosnico tudi v kletvinah *(strela gromska, hudič prekleti)* in sploh v emocionalno determiniranih izjavah (npr. *baba prekanjena ti*) tudi v navadnem občevalnem jeziku, torej zakaj ne tudi v prozi. Tudi v poeziji take inverzije niso samo okras, temveč imajo lahko tudi svojo prvotno funkcijo posebnega poudarjanja (prim. pri Prešernu: *Po cerkvah tvojih hodil sem, Ljubljana*, SK I, 64, sonet Je od veselga časa teklo leto).

[73] L. c., 73.
[74] Cvetje 1895, zv. 5, str. c.
[75] Ib., zv. 4, str. b.
[76] Tolovaj Mataj, 99.
[77] Ib., str. 101.
[78] Ib., str. 113.
[79] Ib., str. 123.
[80] L. c., str. 74, po Prešernu.

v bran ne stavi,[81] kar ima vrednost *Droh* in Avrelij... — Stilska razgibanost koordinativnega odnosa se doseza še tako, da se med koordinativne dele vrine sintagmatični element: *Kraljevska milost, dajte, da grem prej uro ali dve na šetnjo in pohaj, da mi slast* pride *in mik za tolikšno gostijo!*«[82]

Tudi veznik *da* je mogoče zapostaviti. Naša pravopisna tradicija odsvetuje primere kot *ne vem, kje* da *je bil*[83] (objektni stavek, uveden z vprašalnim zaimkom ali prislovom). Primeri kot *kako* da *noče priti* se razlagajo z elipso: *kako je to,* da *noče priti.* Tip *lovec* da *je bil pri tem ranjen* si razlagam z izpuščenim glagolom dicendi *(lovec,* pravijo, *da je...).*

*

Take so glavne značilnosti in zakonitosti slovenskega besednega reda. Objektivnost razodetih spoznanj je mogoče preizkusiti ob naslednjem Prešernovem sonetu, ki ima v drugem zapisu navadno stavo.

Vrh sonca sije soncov cela čeda
po neba svitlih potih razkropljena;
od sonca, ljubga svojga, zapušena
jih zemlja celo noč z veseljam gleda:

ko se zlati oblakov truma bleda,
nazaj pripelje zarja ga rumena,
tak zemlja je v ljubezni vsa zgubljena
de vanje ne obrne več pogleda.

Kar zvezd nebo, deklet ima Ljubljana;
rad ogledujem vas cvetečolične
ljubljanske, ljubeznive gospodične!

Al dragi taka moč je čezme dana,
de pričo nje sem slep za vse device,
zamaknjen v mil obraz srca kraljice.

Vrh sonca sije cela čeda soncov,
razkropljena po svitlih potih neba;
zapuščena od sonca, svojga ljubga,
jih gleda zemlja z veseljem celo noč:

ko se zlati bleda truma oblakov,
ga rumena zarja pripelje nazaj,
je vsa zemlja v ljubezni tako zgubljena,
de vanje ne obrne več pogleda.

Ljubljana ima deklet, kar nebo zvezd;
rad vas ogledujem cvetečolične,
ljubeznive ljubljanske gospodične!

Al čezme je dana dragi taka moč,
de sem pričo nje slep za vse device,
zamaknjen v mil obraz kraljice srca.

[81] SK I, str. 78, Prešeren: Krst pri Savici, Uvod.
[82] Tolovaj Mataj, str. 115.
[83] SP 1962, str. 175.

Summary

The author first of all calls the reader's attention to the fact that the problem of word order in Slovene language is comparatively little examined and he makes a link between this fact and a small number of studies in Slovene syntax that have been written by now. He also calls the reader's attention to the fact that in *Slovenska slovnica* (The Slovene Grammar), written by four authors (A. Bajec, R. Kolarič, M. Rupel, J. Šolar), there are not even collected the positive results that have been achieved by the scientist studiyng the word order in Slovene so far, namely, by F. Metelko, M. Murko, S. Škrabec and A. Breznik.

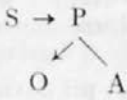
Short definitions of kinds of word order are given next (stylistically neutral and marked, and with neutral the two subdivisions, namely, free and compulsory) and criteria that are decisive for the position of words and parts of speech: they are divided according to their actuality *(actual division of the sentence* or *contextual organisation of utterance)*, cliticness, special stress (= poudarek).

*

There follows a detailed analysis of the stylistically neutral word order.

1. The main criterion of the free word order is the division according to the contextual organisation of utterance. (It was introduced in Slovene linguistics by A. Breznik in 1908.) There are the starting point (theme) and nucleus (rheme) of the utterance (e.g. *Marjeta* p o j d e n a i z l e t). The nucleus is after the starting point (Marjeta), as long as the examples of the type: K a m *greš?* are not in question; there the nucleus is at the beginning. Between the starting point and the nucleus there can bi a transition *(pojde)*.

2. In the described framework of contextual organisation of utterance it is not the words that are ordered, but parts of speech, i.e. subject, predicate, adverbial and object. As the notion about parts of speech are diverse the author explains his views concerning this problem: The scheme of the most develloped sentence includes at most 4 parts of the sentence (subject = S, predicate = P, objects = O, adverbials = A). The scheme is then the following:



(The trends of syntactic influences are marked with arrows [congruence and rection]). An attribute is just a part of a part of speech, e.g.:

S	A	P	O
Andrej	*je v potoku*	*ujel*	*ščuko*
Naš *Andrej*	*je v potoku*, ki teče za vasjo	vesel *ujel*	*ščuko* roparico.

3. Parts of speech in the starting point and in the nucleus follow with regard to the principle: from known (better known) to unknown. The adverbials of manner also follow this rule, as Breznik had alredy established, but in Slovenska Slovnica the old, wrong opinion is still stated.

4. The succession of coordinated elements of message is dealt with the type oče *in* mati — mati *in* oče: vidim, *a* nočem. A greater irrelevance of sequence of coordinated elements is established only with "non-qualified" enumeration and in copulative parataxis with coexistent elements. In other cases the succession is regulated; as in the copulative parataxis with successive elements and in adversative, causal and consecutive parataxis, partly also in disjunctive parataxis. With the free succession of the elements of parataxis there is special attention paid to the principle of distribution in the sense of climax or anticlimax.

5. There is also discussed the position of the interjections and vocatives.

6. In the chapter dealing with compulsory order first of all a typical complex syntagmatic structure of parts of speech is discussed *(že vsi ti naši zelo razvajeni* [var. *vsega dobrega vajeni*] *otroci nove dobe, ki se je začela po drugi svetovni vojni).* The nucleus of the part of speech *(otroci)* is preceeded by an adjectival congruent part of the attribute, together with the adverbial *(zelo)* and the objective *(vsega dobrega)* determinants, after the nucleus there is the substantival part of the attribute.

7. The compulsory succession of various adjectival words is also stated (pronouns, adjectives, numerals).

8. A typical succession of clitics is: *sem, si* ... and *bi* stand before a pronominal clitic, *je* and *bom* after pronominal clitic, the one in dative case stands before the accusative (genitive) one. Reflexive clitics *(se, si)* stand between the verbal and pronominal clitic. Propositions stand before the led part of a message, conjunctions before the part to which they refer (rare exceptions are *namreč, pa*).

9. A clitic or group of clitics stand after the first part of speech that has an orthotone word (Nič *se ne boj!* — Kako *se imenujem, me vprašaš?*), after conjunction *(Kriči,* ker *se boji),* after the interrogative *ali (Ne vem,* ali *me razumeš).* — At the absolute beginning of an indenpendet clause the clitic can stand if the first part of speech (either conjunction *or* = *ali*) is not present because of an ellypsis *(Le hitro pojdi,* je *daleč).*

10. The particles stand before that part of speech or part of it upon which they refer to.

11. If the first part of speech is followed by an insertion the clitic stands after or before it *(Drug konj,* se ve, *bi te brcnil — Drug konj bi te,* se ve, *brcnil).*

12. Whenever the forms for nominative case and accusative case are not morphologically differentiated there is also in Slovene laguage the compulsory succession subject — object (Matere *imajo rade hčere*), that, of course, in a message that is not influenced by the context.

*

Stylistically marked word order.

The most typical form of the stylistically marked word order is seen in the transfer of the nucleus of the utterance to an untypical position. Inversions in the frame of a syntagmatic composed part of speech are another characteristic form. There is specially stressed the transfer of the clitic to an untypical position.

In the final part of the study several uncommon examples are discussed, and the study is concluded with sonnet by Prešeren written in a stylistically neutral word order too.

NOVA DELA ČEŠKEGA STRUKTURALIZMA

V Pragi je izšel zbornik razprav pod naslovom *Struktura a smysl literárního díla.*[1] Knjiga je posvečena petinsedemdesetletnici *Jana Mukařovskega* in prinaša dvanajst razprav izpod peres vidnejših predstavnikov sodobne češke literarne vede, estetike in kritike. Poglavitni razlog, ki je ob jubileju pomembnega imena češke in svetovne literarne znanosti združil celo vrsto strokovnjakov k skupnemu dejanju, ni samo praznik, temveč vrsta delovnih prizadevanj. Prizadevanj, ki bi jih lahko popisali nekako takole: prodreti v globlje jedro češkega strukturalizma v območju estetike, poetike in literarne zgodovine; prikazati razvojno pot, izvirne lastnosti in mesto te smeri ob sočasnih tokovih svetovne vede o literaturi; in naposled, dokazati potrebo, da njena spoznanja in metode vključimo v sodobno, tudi marksistično literarno znanost. Pri vsem tem pa zbornik ne taji še neke intimne, vendar docela utemeljene želje: uveljaviti pravilno in pravično vrednotenje ogromnega dela, ki ga je opravil Jan Mukařovský. Kot ta nagib meri predvsem na domačo polpreteklost, tako hoče nova beseda o Mukařovskem spregovoriti tudi tujemu svetu. Slednja želja je več kot razumljiva. Češka strukturalistična »poetika« namreč svojega dosedanjega prodora v svet še zdaleč ne more primerjati s prodorom, kakršnega je dosegla praška lingvistična šola strukturalistov, čeprav sta obe področji imeli in imata vrsto skupnih delovnih in teoretičnih žarišč.

V uvodu se pisci odrekajo manifestativnim in programskim namenom. Vendar je programska nota te knjige neutajljiva in najbrž neizogibna. Meri zoper poenostavljeno povojno »marksistično« kritiko strukturalizma, to se pravi zoper oženje strukturalizma v zloglasni »formalizem«, in pa zoper splošno zmedo, ki je ob ocenjevanju te smeri nastala na prelomu 40-ih in 50-ih let ter trajala še skozi skoraj celo desetletje. Odpor strukturalizma se je dolgo omejeval le na obrambo posameznih raziskovalnih postopkov in stvarnih delovnih dognanj, medtem ko je globlje osnove svojega početja puščal ob strani. Z letom 1958. pa se je na področju češke filozofije začel resen, studiozen boj za novo vrednotenje in globlje spoznavanje strukturalistične smeri, še več, za njeno notranjo spojitev z marksizmom (J. Zumr, K. Chvatík). Dogajanju v bližnji preteklosti se pričujoče delo seveda ni moglo in ne hotelo izogniti. Zavzelo je načelno, programsko in polemično stališče v prid strukturalizmu in Mukařovskemu. To stališče je nastajalo še v toliko napetem ozračju, da je ohranilo nekaj sledov apologetike, ki je neposredna ali pa zagrnjena s filozofskim slovarjem časa. Vendar je večji del moči usmerjen že v umirjeno znanstveno raziskavo strukturalizma, predvsem razvoja te smeri od začetka 30-ih let naprej, ali pa k nadaljnjemu praktično raziskovalnemu uporabljanju in razvijanju njene metodologije ob pojavih novejše književnosti. Táko stanje stvari je zborniku narekovalo delitev na dve polovici. V prvem delu najdemo izrazito teoretične

[1] *Struktura a smysl literárního díla*, red. Milan Janković, Zdeněk Pešat, Felix Vodička, izd. Československý spisovatel, Praha 1966.

prispevke, ki so posvečeni predvsem Mukařovskemu, v drugem delu pa študije z raziskovalno aplikacijo metodoloških pobud, ki izhajajo iz strukturalizma.

Pričujoče knjige, še posebej njenega teoretičnega dela, skoraj ni mogoče docela odtrgati od hkratne reprezentativne izdaje razprav Jana Mukařovskega, ki so pod naslovom *Studie z estetiky* prav tako izšle ob avtorjevem jubileju.[2] Obe izdaji znanega dela *Kapitoly z české poetiky* (1941, 1948), ki sta predstavili literarnoteoretični del njegovega obsežnega opusa, sta zdaj dobili bistveno dopolnitev v izbranih razpravah s področja *estetike*. Njihovo predmetno izhodišče ne zajema samo poezije, temveč seže vse do arhitekture in filma. Izdaja prinaša tudi celo vrsto doslej neznanih, neobjavljenih ali težko dostopnih študij, tako da daje znatno razširjeno in zanesljivejšo osnovo za proučevanje ter nadaljnje razvijanje češkega strukturalizma na področju estetike. Urednik izbora in pisec sklepne razprave *Estetika Jana Mukařovského* je Květoslav Chvatík, uvod *Tvůrčí proces v díle Mukařovského* pa je napisal Felix Vodička. Zbornika se torej dopolnjujeta in pomenita smotrno, k skupnemu namenu naravnano početje.

Tu se bom omejil na prikaz prvega dela.

Prizadeven poskus filozofskega vključevanja strukturalizma v marksizem pomeni uvodna razprava, ki jo je za knjigo Struktura in smisel literarnega dela napisal *Robert Kalivoda: Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky*. Starejše pogoje za nastanek obravnavane smeri najde avtor že v češkem herbartizmu 19. stoletja, ki je nastopil kot nasprotje heglovski metafizični estetiki. Hkrati opozori na dejstvo, da je največji češki filozof 19. stoletja Augustin Smetana že poskusil s sintezo hegeljanstva in herbartizma. Novo, moderno varianto sinteze med »vsebinsko« in »formalistično« estetiko pa po njegovem pomeni češki strukturalizem, kot ga je od začetnega formalizma — ob delnem vplivu ruskega formalizma — postopoma razvil Mukařovský. Od tega izhodišča usmeri Kalivoda svojo glavno pozornost na tista mesta v obsežnem delu Mukařovskega, ki kažejo preseganje starega nasprotja med »vsebinsko« in »formalistično« estetiko. Seveda se pokaže, da je bilo to preraščanje nenehoma zvesto osnovnemu načelu, da je estetsko objektivni »materialni artefakt« prvotno določujoča kategorija leposlovne umetnosti, ki pa na poseben način potegne vase (na novo raven) tudi tako imenovane »mimoestetske« sestavine dela (psihološke, socialne, idejne, politične itd.). Dosedanji marksistični kritiki očita, da prav zaradi svoje »prežetosti s heglovskim duhom« ni bila sposobna odkriti tega »globoko heglovskega smisla estetskega formalizma«. Drugo težišče razprave meri k temu, da prikaže Mukařovskega kot pripadnika »noetične« in nasprotnika »programske« estetike, to se pravi nasprotnika tistih sodb o umetnosti, ki izhajajo iz »večnih« estetskih idealov ali norm in z zadnjimi posledicami pomenijo estetski »terorizem« nad literaturo. Pisec študije upa, da je dozorel čas, ko bi tudi kulturno življenje lahko sprejelo intelektualne vrednote, ki jih je ustvarila znanost češkega strukturalizma.

Čeprav zahtevno vprašanje antinomije med »vsebinskimi« in »formalističnimi« načeli estetike — kljub vsem avtorjevim zmožnostim dialektičnega usklajevanja — ostaja ponekod še vedno odprto, njegova razprava nazorno odkriva »estetski sistem«, ki stoji za strukturalno poetiko in opozarja na najbolj tvorno mesto tega sistema. Kolikor priteguje analogije iz 19. stoletja, ne bi bilo odveč, če bi upošteval, da so že mladoheglovci prestopili meje »vsebinske«

[2] Jan Mukařovský, Studie z estetiky, Praha 1966, izd. Odeon.

estetike, pa tudi herbartizem je svoje strukturalno načelo »razmerij v formi« ponekod začel polniti z »vsebino«.

Květoslav Chvatík se v študiji *Mukařovského estetika a moderní umění* loti problema z druge strani. Nastanek strukturalizma postavlja v tesno odvisnost od sočasne češke moderne umetnosti, pri čemer poudarja predvsem njegovo zvezo s tako imenovano »levo avantgardo«. Našteva celo vrsto pojavov, ki so v tedanji umetnosti bistveno spremenili podobo sveta, človeka in izraznih sredstev (z jezikom vred). Zgradba in funkcija »avtonomnih struktur« se je povzpela nad človeka in pesnik se že dolgo več ni počutil na prestolu osebno suverenega romantičnega preroka. Tako sklepa, da je »češki estetski strukturalizem s svojo osnovno metodološko inspiracijo zvesti odraz (ali refleks) realnih, objektivnih strukturnih sprememb moderne kulture in moderne umetnosti«. Toda v nasprotju z ruskim formalizmom, ki je začel svojo pot z obravnavo sodobne literature (ob njej se je tudi inspiriral, npr. ob futurizmu), se je Mukařovský najprej ukvarjal s pesniki 19. stoletja (J. Neruda, S. Čech, J. Vrchlický; Máchi je v drugi izdaji Kapitalov posvetil célo III. knjigo). Češki strukturalizem se sploh ni omejeval na moderno umetnost, posegel je celo v staročeško literaturo, v husitsko obdobje, v barok itd. Mukařovský sam tudi ni bil glasnik nobene avantgardne skupine ali časopisa. Vendar so bili njegovi znanstveni posegi v sodobno književnost in druge umetnosti (kot Šaldini) pomembni, pa naj je šlo za nastop zoper starokopitno jezikovno politiko »brusačev« ali za interpretacijo novih literarnih pojavov, kakršne je prinašala Nezvalova, Vančurina in Čapkova umetnost. Moderni pesniški jezik in novo književnost je prikazoval z izjemnim razumevanjem in z znanstveno prodornostjo, ne da bi pri tem prezrl kritična mesta, predvsem postopno oddaljevanje literature od ljudi. Chvatík odkriva gibljivost in nenehno odprtost njegovih pogledov, ki so se od začetnega formalizma (raziskav verza) in preko strukturalizma razvijali k vse večji pozornosti do odnosov med pesništvom in resničnostjo, med literaturo in družbo. V zgodnjem povojnem času je nato Mukařovský (od prvega zborovanja pisateljev leta 1946) nastopal kot strogi kritik poenostavljenega realizma, tistega, ki naj bi bil resničnost spreminjal v tolažbo in lepo laž.

Chvatíkova študija ima še bolj vidno aktualno ost kot prejšnja. Njena najbolj opazna vrednost pa je v tem, da prepričljivo opozarja na dejavno prisotnost strukturalizma v živem, tako rekoč dnevnem kulturnem življenju. Z dejstvi samimi zavrača možnost, da bi v češkem strukturalizmu smeli iskati zgolj akademsko formalistično poetiko.

Tretja razprava *Československý strukturalismus a zahraniční kontext*, ki jo je prispeval *Jiří Levý*, zariše mesto češkega strukturalizma ob sočasni zahodni, še posebej anglosaški in deloma francoski literarni vedi. Brez pretiravanja lahko rečemo, da je razprava tehtno mednarodno dejanje. Levý z izrednim obvladanjem predmeta opozarja na stičišča in na razlike obeh osrednjih svetovnih tokov novejše literarne vede, ki sta vsak s svoje strani nastala kot odpor do obeh predhodnih tokov — pozitivizma in tako imenovane »duhovne zgodovine«. En tok, in sicer slovanski, teče od ruskega formalizma in najde svoje nove vrhove v poljskem ter češkem strukturalizmu. Drugi, zahodni tok, pa izhaja od cambriške šole in najde svojo višjo raven v ameriški »novi kritiki« (»new criticism«). Obe smeri sta oprti na racionalistično metodologijo, obe sta prispeli v območje semiologije, saj gledata na literarno delo kot na sistem znakov in na literarni proces kot na proces sporočanja. Prav tako je na obeh straneh literarna estetika prišla pod metodološki vpliv lingvistike, predvsem semantike in njenih zelo različnih teorij. Oba tokova sta rasla v glavnem drug

mimo drugega — tu morda avtor nekoliko poenostavlja — in šele z zahodnimi prevodi nekaterih temeljnih del ruske formalistične šole prihajata do globljih stikov ter s tem do nekih možnosti, da v svet prodre tudi češka strukturalistična šola.

Iz takega položaja izhaja Jiří Levý, ko opozarja na celo vrsto tistih lastnosti češkega strukturalizma, ki s svojo izredno razvito dialektiko in s svojim posebnim smislom za konkretno pomenijo ali bi utegnile pomeniti bistveno dopolnitev, obogatitev pa tudi kritiko sodobne zahodne literarne vede. Za obravnavo si izbere vrsto ključnih teoretičnih vprašanj, samih takih, kjer se sodobni pogledi najbolj razhajajo: pozitivistično načelo kavzalitete ali strukturalistično načelo funkcije; razlike med jezikom sporočanja in umetniškim jezikom; semantične teorije o »poimenovalnem aktu«; dialektika strukture kot individualnega leposlovnega dela in kot eksplikativnega modela; struktura kot »kód« ali »semantična gesta« ali »osnovni pomenotvorni princip«; razmerja med strukturo in podstrukturami literarnega dela; strukturalistično vrednotenje; razmerje tradicije in novega v literarnem delu itd. Ob teh vprašanjih navaja stališča vodilnih evropskih in ameriških teoretikov, obnje pa postavlja dognanja češkega strukturalizma, predvsem Mukařovskega, ki so marsikje segla znatno dlje in globlje. Pri tem opravilu Levý ni samo opazovalec. Za naš ožji svet bi utegnila biti najbolj opazna primerjava med češko strukturalistično šolo, ki s svojo dialektiko odpira vrata tudi v literarno zgodovino, in s stanjem na zahodu, kjer so mostovi med eno in drugo metodologijo zvečine podrti.

Skratka, Levý je izsilil kratko, toda bistveno in kritično vzporejanje spoznavnih konic današnje zahodne in vzhodne (oziroma češke) semiološke literarne znanosti. Tega vzporejanja ni napravil s polemičnim ali propagandnim namenom, temveč s tisto znanstveno resnobo, vnemo in globino, ki je ni mogoče prezreti in ki neizprosno zahteva upoštevanje. V njegovem pisanju čutimo tehtno željo po zbližanju in dopolnjevanju literarne znanosti obeh svetov.[2a]

Ko prebiramo pričujočo študijo, je treba seveda razumeti, da jo je pisal strokovnjak, ki je z vso svojo raziskovalno bitjo znotraj zelo doslednega »strukturalnega mišljenja«. Nikjer ne prestopa niti noče prestopiti kroga, ki mu ga je začrtalo osebno prepričanje. Zato pušča ob strani tisti del vede, ki svoja iskanja opravlja zunaj strukturalistične smeri.

Z iskrenim obžalovanjem moramo pripisati, da je temu mlademu in velikemu upu — pa ne več samo upu — češke literarne vede pred kratkim smrt strla pero.

Strukturalistična smer je svojo pot začela z obravnavami literarnega jezika (predvsem zvočnega ustroja stihov) in nato preko mnogih popisov »stila kot sistema postopkov« širila svoje področje raziskav in metod, vendarle v splošnem bolj ob pesništvu kot ob drugih literarnih zvrsteh. *Lubomír Doležel* je s knjigo *O stilu moderne češke proze* (1960) očitneje prestopil k prpučevanju pripovedništva, kar ga je privedlo k potrebi po nadaljnjem dograjevanju raziskovalnega mehanizma. Zbornik prinaša njegovo razpravo *Perspektivy strukturální analýzy literárního díla*, ki pomeni načrtno dopolnitev strukturalističnega metodološkega sistema, in sicer dopolnitev tistih prijemov, ki žele zaobseči tudi »nadjezikovne« sestavine literarnega dela, to se pravi njegovo »vsebino«. Proza je

[2a] Prim. še razpravo: Jiří Levý, K metodologické situaci a pracovním výsledkům západní literární vedy, v knjigi Západní literární věda a estetika, Praha 1966, str. 9—47.

namreč še bolj neizprosno postavila vprašanje, kako vključiti v obravnavo še »vsebino« in kako preseči tradicionalno nasprotje med njo in »obliko«.

Doležela je vprašanje privedlo toliko daleč, da se je odločil razviti celotni »sistem literarne strukture« in na osnovi tega tudi celotno metodologijo pristopov k literarnemu delu, in sicer k proznemu delu. Njegov »stratifikacijski model literarne strukture«, to se pravi prerez slojev, upošteva tri »ravnine« ali »plane« leposlovnega dela: »*izraz*« — »*pomen*« — »*vsebina*«. Med ravninami (in njihovimi sestavinami) se odloči za odvisnostna in hierarhična razmerja, pri čemer pa se pomudi ob »vsebini« kot ob nečem, kar je prav tako treba vključiti v strukturalno raziskavo. Vendar pri tem zavrne táko obravnavo vsebine, ki bi izhajala s sociološkega ali psihološkega vidika, torej s stališč, ki ne bi upoštevala osnovne postavke, da gre le za pojave znotraj posebnega, umetniškega ustroja stvari in ne za pojave, ki bi »obstajali neodvisno« od ustroja literarnega dela. Hkrati vsebini odmeri »ravnino«, ki ne določa »izraza«, saj je npr. isti motiv možno povedati na zelo različne načine. Po njegovem more biti vsebina pri interpretaciji povezana samo z drugo »ravnino«, torej s »pomenom« in nič več. Zato tudi avtorjevi nadaljnji napotki, kako obravnavati »vsebino«, pomenijo v resnici samo postopek logističnega krčenja in abstrahiranja »vsebine«, krčenja do tako imenovane »semantične kondenzacije« (višje ali najvišje stopnje). Na kratko, pričujoča »lingvistična koncepcija reducira literarno strukturo na formalno in semantično zgradbo teksta; vsebinski plan se tako (eksplicitno ali implicitno) pokaže za mejo literarne strukture«. Ne moremo mimo pripombe, da območje »vsebine« s tem postane tako skrčeno in shematizirano v modele, da manjka samo še slaba ped do sklepa o možnosti matematičnega ali strojnega branja problemov, k čemur se Doležel s svojo izrazito željo po eksaktnosti in matematični logiki nagiba.

Celotno drugo poglavje nameni pozornejšemu določanju razmerij med »ravninami« svojega »stratifikacijskega modela« prozne strukture. Najprej obravnava »vertikalne« odnose med »ravninami«, zatem pa še »horizontalne« odnose med sestavinami različnih ravnin in njihove distinktivne vrednosti. Za ponazoritev teh križnih zvez si izbere dva, v sodobnih teorijah razmeroma pogosto obravnavana pojava: 1. pripovednikov način vstopa v pripoved (tudi izrazi: »problematika pripovednika«, »verbalna aktiviteta«, »point of view«); 2. problem časovne perspektive (npr. razlike med »ciklično zgradbo«, »sukcesivno zgradbo« itd.). Oba pojava zasleduje v vertikalnih ter horizontalnih odnosih.

Naposled se z odločno besedo zavzame tudi za raziskovanje »kvantitativnih odnosov« znotraj epskega dela. Tu ne moremo prezreti, da se ogreva za prenos statistične metode od nekdanjih proučevanj verza na novo, širše raziskovalno področje. Skratka, prispe do teze, naj bi bil »pri kompleksni strukturalni analizi popisan vsak element, vsaka ravnina in vsak plan literarnega dela v tridimenzionalnem prostoru vertikalnih, horizontalnih in kvantitativnih odnosov«.

Doležela razprava prinaša torej zaokroženo sistematiko in metodologijo strukturalizma tiste smeri, ki je na eni strani še tesno povezan z metodami herbartizma, na drugi strani pa išče metodološke stike s sodobnimi eksaktnimi vedami, predvsem z matematiko. Pozorno opazovanje njegove teoretične zgradbe bi utegnilo odkriti razpoke na tistih mestih, kjer se najbolj približa empiričnim vedam. Medtem ko svojo formulo funkcijskih razmerij med »ravnino« in »elementi nižjih ravnin« (ki so do nje v razmerju »distinktivnih črt«: $A = f(\alpha + \beta + \gamma)$ še iztrga iz mehaničnega območja matematičnih funkcij (kjer elementi zginejo v »seštevkih«), pa drugje daje navadnemu računskemu kvantifikacijskemu »številu« pretirano veljavo za razlago epskega dela. Močnejši je predvsem tam, kjer

s svojim »modeliranjem« proznih ustrojev ostaja dialektik in kjer vzdrži v mejah literature ter pušča ob strani poskuse, da bi se literarna veda skozi svoja zadnja vrata vrnila spet v naročje naravoslovja, čeprav modernega naravoslovja.

Felix Vodička se je v daljši razpravi *Celistvost literárního procesu* (razprava je v tesni zvezi z uvodom v prej omenjene *Studie z estetiky)* lotil Mukařovskega ob vprašanju, ki utegne biti za literarnega zgodovinarja še posebej zanimivo. Zastavil si je namreč nalogo, da razišče, koliko je teorija Mukařovskega odprta zgodovinsko razvojnemu pogledu na književnost in kolikšen je njegov prispevek k metodologiji literarne *zgodovine.*

Seveda je treba najprej vedeti, da je Mukařovský nastopil v času, ki je (vsaj v razvitem svetu) podvomil nad starim historicizmom, predvsem pa nad pozitivističnim »genetizmom«, pri čemer so se kajpada pojavile tudi skrajnosti. Historična metoda se je lahko znova in uspešno uveljavila samo tedaj, če se je zmogla povzpeti na višjo razvojno raven in če je postala taka, da je presegla, v nekem smislu tudi zanikala svojo staro podobo.

Zgodnje študije Mukařovskega (npr. o češkem verzu) so bile brez literarnozgodovinskega zanimanja. V njih so prevladovale sinhronistične stilske raziskave (najprej formalistične nato strukturalistične), ki so našle pobude v češki estetiki in lingvistiki (Praški lingvistični krožek od 1926 naprej) ali v mladi ruski formalistični šoli. Vodička skrbno razišče premike, ki jih zatem kaže delo Mukařovskega od konca 20-ih do sredine 30-ih let. To je bil prehod od sinhronije k diahroniji in od opisne k zgodovinski poetiki. Pojav je seveda povezan s sočasnimi premiki v ruski formalistični šoli, ki je v svoje raziskave začela vse bolj vključevati razvojni in zgodovinski vidik (Veselovskij, Tynjanov, Eichenbaum, Jakobson).

Vodička zelo natančno zariše vsebino in meje razvojnega vidika, s katerim je Mukařovský postopno dopolnjeval svoj strukturalizem. Ta vidik je sprva tak, da upošteva zgolj gibanje, ki deluje znotraj literature same. Upošteva le samodejno imanentno dialektiko literarnih struktur samih in njihovih sprememb skozi čas. Sčasoma začne upoštevati še druge, zunanje »iniciative« in sunke, ki vodijo k menjavam leposlovnih ustrojev. Naposled pride do tako imenovane »dvodimenzionalne motivacije vsakega pojava« (*Polákova Vznešenost přírody,* 1934), pa naj gre za pojave znotraj samega pesniškega ustroja ali za pojave na meji literature in kake druge zgodovinske strukture. Z njegovimi besedami: »Pesniško strukturo ... z ene strani nosi imanentni razvoj narodne književnosti, z druge pa učinkujejo nanjo tendence družbenega razvoja.« Mukařovský torej omejuje moč imanence. Vendar je nikoli ne zavrže. Še več, posebnost pojavov mu je v literaturi odločujoča tudi pri vsem njenem odzivanju na zunanje dejavnike. Zato zavrača preprosto mnenje, da je književnost zgolj »nadstavba« ali »odsev« družbenega življenja. Njegovo stališče bi bilo tudi tokrat treba pozorneje primerjati s sočasno rusko formalistično šolo, ki je kljub priznavanju »imanentnih zakonov« že opozarjala na nujnost strukturalne raziskave odnosov med različnimi vrstami zgodovinskih pojavov. Na primer: hitrosti literarnega razvoja in izbora smeri ni mogoče razložiti, ne da bi raziskali razmerje literature z drugimi zgodovinskimi pojavi.

V recenziji, ki jo je leta 1934 napisal Mukařovský ob češkem prevodu Šklovskega (Teorija proze) najdemo misel, ki pomeni že jasno razmejitev stališč: »Vsako literarno dejstvo ... se pojavlja kot rezultat dveh sil: notranje dinamike strutkure in zunanjega posega. Napaka tradicionalne literarne zgodovine je bila v tem, da je upoštevala samo zunanje pobude in literaturi odrekla avtonomni

razvoj; enostranost formalizma pa je v tem, da je literarno življenje pomaknil v brezzračni prostor.« Vendar pri tem ni podcenjeval znanstvenega pomena »enostranega« formalizma, saj je prav ta odkril poseben značaj literarnega razvoja in osvobodil »zgodovino literature parazitske odvisnosti od zgodovine ideologije ali družbe«. Toda raziskovanje »funkcijskih odnosov« med posameznimi zgodovinskimi področji — kljub nujnemu priznavanju njihove »imanence« — omogoča, da je »strukturalizmu docela pristopno tudi področje literarne sociologije«.

Vodička je eden redkih razlagalcev Mukařovskega, ki se je zmogel prebiti mimo množice njegovih posamičnih teoretičnih in metodoloških postavk ter smotrno osvetliti strukturalizem češkega teoretika s tiste strani, ki je odprta zgodovinski dialektiki in s tem literarnozgodovinski znanosti. Hkrati je pokazal, ne da bi to izrecno zatrjeval, da pri Mukařovskem ne moremo govoriti o povzemanju starega pozitivističnega izročila, temveč o smiselnem razvoju zgodovinske metode na novo raven. Gre namreč za njeno tvorno pronicanje v strukturalizem.

V naslednjem poglavju razišče pobude, ki so Mukařovskemu pripomogle k opisanemu premiku. Te pobude veže na zanimivo srečanje med strukturalizmom in marksizmom v obdobju med obema vojnama. Razvoj ruske formalistične šole — od razmeroma ozke izhodiščne teze o »umetnosti kot prijemu« ali »postopku« (Šklovski, 1917) do Jakobsonove teze, da nasprotje med »strukturalno smerjo« in »genetično smerjo« ni nasprotje med marksistično in nemarksistično znanostjo, temveč sta to le dva neizključujoča se vidika, ki obstajata tudi že znotraj sodobnega marksizma (1929) — pojasnjuje z dvema razlogoma. Po eni strani so formalisti sami in znotraj svojih načel širili poglede proti vse bolj kompleksnim zvezam med pojavi. Z druge strani pa ni mogoče prezreti posledic marksistične kritike, ki je od leta 1924 naprej nastopala vse bolj sistematično. Sovjetska diskusija se je naposled končala s preprostim zanikanjem formalistične šole. Češka marksistična teorija pa je našla z Mukařovskim tvoren dialog. *Kurt Konrad* je leta 1934 nastopil z ugovori zoper njegovo »napačno totaliteto«, to se pravi zoper preveč poudarjeno »imanenco« literarnega razvoja; prav tako odkrito je ugovarjal redukciji »vsebine« in »tematike«. Vendar je češki marksist hkrati poudarjal »relativno avtonomnost« umetnosti, zagovarjal znanstveno vrednost objektivnih dognanj formalistične šole in nastopil proti temu, da marksisti prepuščajo področje oblike in sloga kot imanentno umetnostnih pojavov ideološkim nasprotnikom ali posebnim strokovnjakom. Sam je sprejel vrsto metodoloških postavk strukturalizma, med njimi tudi teorijo »umetnosti kot znaka«. Svojo kritiko je naravnal v pomanjkljivo diahronijo te teorije, v njeno nezadostno pozornost do odnosov, ki obstajajo med »tvorcem znaka«, »znakom« in »prejemnikom znaka«. (Na pomanjkljivo upoštevanje osebnoizpovednih in idejnih sestavin literarnega dela je Mukařovskega z druge, nemarksistične strani takrat opozoril tudi René Wellek.) Prav ti posegi češke marksistične kritike, kamor sodi tudi nastop Z. Kalandra v Praškem lingvističnem krožku, so pri Mukařovskem okrepili spoznanje o potrebi zgodovinskega študija književnosti in privedli do njegovih tez o nujnem upoštevanju odnosov med literarnimi, splošnokulturnimi in družbenimi pojavi.

V zadnjem poglavju razprave sledi Vodička delu Mukařovskega po letu 1934. To delo nastaja iz vse bolj domišljenega razmerja med literarnimi in družbenimi procesi. Sociološki vidik, ki ga uvaja Mukařovský, je nov in se seveda izogne plehanovsko preprostemu enačenju umetniške vsebine z realno zgodovinsko vsebino. Čeprav izhaja iz homologije struktur, to se pravi iz nazora o vzpo-

rednih procesih, ki so pogojeni z razvojem cele družbe, odkriva predvsem posebno naravo pojavov znotraj literature same. Take so na primer njegove raziskave slogovnih sprememb v češkem pesništvu druge polovice 19. stoletja (*Poznámky k sociologii básnického jazyka*, 1935). Največ pozornosti je posvetil spremembam pesniškega sloga, toda tem menjavam je pripisal socialno pogojenost. Tudi noetiko moderne umetnosti je povezal z njenim družbenim položajem (*Dialektické rozpory v moderním umění*, 1935). V knjigi *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936) pa je družbeni in hkrati zgodovinski vidik postal že neločljivi del njegove globalne estetike. Vključil ga je v proučevanje razvoja estetske norme same (»struktura dela kot labilno ravnovesje norm«) in hkrati v vrednotenje literature. V svoji teoriji umetnosti kot *avtonomnega znaka* je prestopil staro delitev med obliko in vsebino ter odprl pot k celovitemu raziskovalnemu postopku, saj so vse prvine nenadoma dobile polno *pomensko* vrednost in dialektično sovisnost znotraj umetniškega dela samega, pa tudi navzven, ob razmerju do družbe. V nadaljnjih študijah je Mukařovský dosledno izhajal od umetniškega dela, to se pravi od estetske funkcije, v kakršno je zgrajena struktura, toda segel je vse tja do razpravljanj o njenem družbenem učinku.

S tem je, kot ugotavlja Vodička, na teoretični ravnini dosegel novo »totalnost odnosov«, izhajajočih iz bistva umetnosti kot umetnosti in kot družbenega dejstva. Vendar hkrati opozarja na neko bistveno praznino, ki je v opisanem konceptu še obstajala. Mukařovský je sicer upošteval razmerje umetnina — bralec (»znak« — »prejemnik znaka«), ni pa še zaobsegal razmerja med umetnikom in delom (»tvorec znaka« — »znak«). Do te praznine je verjetno prišlo zaradi njegovega nezaupanja in odpora do tako imenovane »izrazne estetike« ki je pretirano izenačevala umetniško delo z umetnikovim osebnim doživetjem Skratka, Mukařovský sredi 30-ih let še ni imel smisla za umetnikovo individualnost. To pomanjkljivost imenuje avtor razprave »dotlej najslabše mesto v teoriji Mukařovskega«.

Omenjenemu vprašanju daje Vodička veliko težo, zato skrajno pozorno sledi nadaljnjemu razvoju tega problema. S tenkočutno logiko, ki je ponekod morda nekoliko daljnosežna, odkriva pot, po kateri je Mukařovský tudi to vprašanje postopoma razrešil v prid literarni zgodovini oziroma »celovitosti literarnega procesa«. Do končnega odgovora se je prebil tedaj, ko je izdelal sámo jedro svojega sestava estetike.

Ob Máchi (*Genetika smyslu v Máchově poezii*, 1938) je najprej odkril oblikovalni prijem, v katerem je »mnogoznačnost« odnosov med pomenskimi enotami tolikšna, da dopušča množico pomenskih interpretacij. Odkril je semantični ustroj, ki navezuje stik z realnostjo tako, da lahko govorimo o »pesnikovi splošnočloveški veljavnosti« ali o delu, ki »kljubuje razvojnim spremembam literature«. Tako pride Mukařovský od pojma *razvojne vrednote* (uresničene z določeno zgodovinsko menjavo literarne strukture) preko *estetske vrednote* (uresničene v določenem trenutku pri sprejemajočem posamezniku ali kolektivu) še do *splošnočloveške vrednote*, ki je dana s semantičnimi možnostmi za aktualno vrednotenje. V kasnejših razmišljanjih se temeljito ukvarja z vprašanjem splošnočloveške estetske vrednosti. Pride do spoznanja, da je univerzalna estetska vrednost odvisna od tega, kolikšna je oblikovna sposobnost dela, da »fungira kot estetsko vredna stvar v družbenih sredinah, ki so zelo različne, čeprav je vrednota sama v teh različnih sredinah kakovostno različna« (*Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?*, 1948). To misel pa je zasnoval na predpostavki o splošni antropološki podstavi človeka. Pojem splošnočloveške estetske vrednosti je torej povezal z antropološko konstitucijo. To pa pomeni,

da je prestopil razmerje delo — bralec in zaobsegel tudi človeško dejavnost, ki tiči v umetnini in je njen *povod* ter *smisel*. Toda svojo predstavo trajne estetske vrednosti Mukařovský strogo loči od metafizično ontološkega pojmovanja, zato je ne razlaga kot večno danost ali ideal ali celo normativni predpis. Pomeni mu le »neskončno množino umetniških realizacij, odgovarjajočih različnim kakovostnim vidikom človeškega ustroja«. Tudi človekovega ustroja ne postavlja v nasprotje z zgodovino. Med njo in konkretno estetsko vrednotenje »se vtika človek — posameznik kot član in delni produkt družbe, v kateri živi in ki sama podlega razvoju«. Univerzalna vrednota prav tako ni nekaj, kar bi moglo biti v kateremkoli delu uresničeno brez preostanka in za vselej; zahteva stalno obnovo, zakaj k antropološki osnovi se umetnost mora vedno znova »prebijati po novih poteh, po katerih doslej ni šla«. Potemtakem je splošna estetska vrednost v »nenehnem porajanju«. Pomeni mu »živo energijo«, ki je »v stalnem, čeprav zgodovinsko spremenljivem odnosu do nespremenljivega, splošnočloveškega ustroja človeka«.

Vzporedno s študijem splošne estetske vrednote, spete s človeškim antropološkim ustrojem, se je Mukařovský usmerjal tudi k vprašanju osebnosti v umetnosti. S to temo je nastopil že na pariškem kongresu estetov (1937), dodelal pa jo je v začetku 40-tih let. Problem je leta 1942 označil kot »vprašanje odnosa med literarno strukturo in strukturo pesniške osebnosti«. Toda pri tem je poudaril, da pesnikovih psihofizičnih lastnosti ne smemo izenačiti z njegovim umetniškim delom, ki naj bo v središču naše pozornosti. Ustvarjalčeva osebnost ga zanima predvsem kot »dejavnik zgodovinskega razvoja književnosti«, kot moč, ki posega v imanentni literarni razvoj. Osebnost je po njegovem presečišče, v katerem »se stekajo vsi zunanji vplivi, ki morejo doseči literaturo, in hkrati žarišče, od koder pronikajo v literarni razvoj«. Nekdanjo dvorazsežno motivacijo pojavov zdaj dopolni z novo dialektiko. Literarni razvoj se mu razkrije kot posledica dveh nasprotujočih si teženj: z ene strani hoče že dana literarna struktura obdržati samo sebe, z druge strani pa podlega razkroju. Razdiranje njene identitete je znamenje razvojnega gibanja. Težnja, da bi se identiteta ohranila, izhaja iz stvari same. Področje, od koder prihajajo nasprotne pobude, pa leži zunaj nje. Če je to umetnik, potem lahko govorimo o spopadu med literaturo in osebnostjo. V takem nasprotju je umetnik »dejavnik razvoja«, saj vpliva kot odpor zoper samodejno inercijo literarnih struktur. Pri tem pa ne gre samo za delež velikih osebnosti (genijev), temveč vseh, ki sodelujejo pri razvoju. Za razlago odnosov seveda ne zadošča preprosti determinizem, saj samostojna dejavnost prihaja z obeh strani. Obstoječa literarna struktura in njen razvoj vsako osebnost silita, da bi se jima prilagodila. Skratka: »Zgodovina pesništva je boj inertnosti pesniške strukture z nasilnimi posegi osebnosti; zgodovina pesniške osebnosti, biografija pesnika pa opisuje njegov spopad z inertnostjo pesniške strukture.« S to opredelitvijo ustvarjalne osebnosti in njenega mesta v umetnini se je Mukařovský omejil od psihološko pozitivistične teorije »izpovednosti« pa tudi od Crocejeve teorije neposrednega »izraza«. Obenem ni mogoče prezreti, da je spet prišel do vprašanj, ki zadevajo *genezo* dela. Dojel jo je kot dialektični proces, v katerem sodelujeta osebnost (s svojo človeško in družbeno določenostjo) in hkrati literatura sama.

Oba dosežka opisane teorije — antropološko utemeljevanje univerzalne esteske vrednote in osebnost kot izhodišče razvoja — sta sprožila nova vprašanja, posegajoča v vsebinske sloje umetnine. Niso se mogla več omejiti niti samo na področje čisto estetskih funkcij niti zgolj na razmerje delo — bralec. Nanje je odgovoril v predavanju *Místo estetické funkce mezi ostatními* (1942

v praškem lingvističnem krožku).[3] Tu je pojem »estetska funkcija« bistveno popravil. Estetsko funkcijo je zdaj razložil kot »nujni sestavni del celotne reakcije subjekta na obdajajoči ga svet«. Hkrati pa je pripomnil, da je ravno ustvarjalčeva osebnost živi vir umetnine. Preprosto, zanimati ga je začel »način subjektovega samouresničevanja nasproti zunanjemu svetu«. Od tod je nastala njegova *fenomenološka tipologija funkcij*, ki je na kratko takale: loči neposredna in posredna (v znakih) uresničevanja človeka v resničnosti. Pri *neposrednih funkcijah* so k objektu usmerjene vedno praktične funkcije (samouresničujoči se človek teži k spremembi objekta), k subjektu pa teoretične funkcije (resničnost — objekt funkcije — je projicirana v spoznanju subjekta). Pri *posrednih ali znakovnih funkcijah* je k objektu usmerjena simbolična funkcija (odnosi med stvarmi v simboličnih znakih), medtem ko je k subjektu usmerjena estetska funkcija. Na tem mestu je Vodička močno omejil svoj komentar. Poudaril pa je metodološko uporabnost prikazane fenomenologije tudi za proučevanje literarnega razvoja, v katerem se naštete funkcije srečujejo, razhajajo in spoprijemajo.

Daljnosežnost novih pogledov se je nato pokazala v študiji *Záměrnost a nezáměrnost* (1943).[4] Antinomija semantične namernosti in nenamernosti se tu pojavi kot osnovna antinomija umetnosti ter njene zgodovine. Gre za pogled, ki zdaj izhaja od subjekta zgodovine in ki postavi v ospredje dejavnost družbenega človeka, uresničujočega se v svetu na različne načine. Za Mukařovskega je značilno, da je táko pojmovanje zavračal, dokler je ostalo vezano na mehanično predstavo o vzročnih odnosih med umetniškim delom in psihološkim položajem avtorja ali med umetniškim delom in gospodarstvom, razredno zavestjo itd.; zato je odnose spremljal le kot vzporedja med razmeroma osamljenimi strukturami. Zdaj je prispel do celovitega obravnavanja »funkcije«. V to celovitost je zasadil estetsko funkcijo in zgodovinski razvoj umetnosti. »Strukturiranje« in »destrukturiranje« umetnosti, prav tako pa tudi literature, je povezal s »strukturiranjem« in »destrukturiranjem« sestava funkcij, ki se uresničujejo sredi resničnega zgodovinskega položaja. Mukařovský se je potemtakem zbliževal z marksizmom ne le v svojem razumevanju estetskih dejstev kot družbenih dejstev, temveč tudi znotraj svojega antropološkega pogleda, ki je odkrival možnosti človekovega uresničevanja v svetu. Vodička je na tem mestu žal opustil priložnost, da bi potegnil še črto med svojim avtorjem in eksistencializmom.

S pričujočo razpravo, ki odkriva in zelo poudarja vsa tista mesta obravnavane teorije, kjer se odpirajo vrata k zgodovinskemu proučevanju literature, se prvi, izrazito teoretični del knjige konča.

Teoretičnemu delu praškega zbornika *Struktura a smysl literárního díla* sledi še sedem prispevkov, ki so pretežno analitični in obravnavajo pojave češke književnosti 20. stoletja. Drugi del knjige pomeni torej praktično preizkušnjo sodobnega češkega strukturalizma in njegove raziskovalne zmogljivosti.

Na prvem mestu je razprava, ki posega v območje modernega pesništva. Njen pisec je *Zdeněk Pešat*, naslov pa *Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie*. Raziskuje pojav, ki ima svoje začetke že v simbolističnem osamosvajanju pesniške podobe od predmeta, do kraja pa se v češki poeziji razvije šele po izredno odmevnem Čapkovem prevodu Apollinairja (1919). Gre namreč za postopni razkroj klasične monotematske pesniške strukture, ki jo vse močneje izpodriva tako imenovana politematska strúktura. Pojav ima

[3] Objavljeno v *Studie z estetiky*, str. 65—73.
[4] Objavljeno v *Studie z estetiky*, str. 89—108.

svoje neposredno poreklo v pesniškem snovanju, ki se prepušča nevezanemu, subjektivno svobodnemu toku pesnikove zavesti, kasneje tudi podzavesti. Táko snovanje ima celo vrsto posledic: enovito tematsko osnovo razkraja v slabo povezane ali nepovezane mikroteme in mikromotive, s čimer delo seveda izgublja osredinjeno zgradbo in logično sosledje pomenskih prvin; ostro se menjajo ravnine različnih žanrov, npr. tragike in komike, različnih časov, npr. retrospektivnosti in simultanosti, različnih slogov ter zvrsti; podobe so zgrajene po načelu svobodnih asociacij, itd. Vse to povzroča, da delo izgublja svojo klasično enoznačnost in da lahko govorimo o polifoni poeziji.

Pešat ob vrsti izrazitejših pesnitev (J.Wolker, K.Biebl, V.Nezval, V.Závada) sledi razvojnim stopnjam politematske ali polifone strukture v češkem pesništvu vse tja do konca dvajsetih let. Njegova pozornost velja predvsem menjavam oblikovalnih postopkov in spremembam v ustroju umetnin. Naposled pride do teze, da je politematski tip pesniškega snovanja v moderni češki literaturi ustvaril »novi žanr«, nekakšno novo zvrst, ki je nadomestila funkcijo nekdanje pripovedne poezije.

Avtorjeva metoda je daleč od tistega strukturalističnega tehnicizma, ki ponekod prodira v sodobno literarno vedo. Pojavom najde prepričljivo zgodovinsko, nazorsko in eksistencialno ozadje, ki ga začrta s strogim občutkom za mero in za bistveno. Njegovi posplošujoči zarisi struktur niso odtrgani niti od življenja niti od pesniške umetnosti niti od pesnikove osebnosti. Naposled jih vedno razloži iz nečesa, čemur pravi »življenjsko občutje in odnos do sveta v subjektivno eksponirani situaciji«. Upošteva torej celovitost »literarnega procesa«, ki zaobsega množico dialektično povezanih sestavin. Nekje na dnu vsega pa sluti dramo oziroma način pesnikovega uresničevanja v svetu, čeprav o tem ne govori mnogo. To uresničevanje želi bolj spoznavati kot vrednotiti. Zato celo v najbolj razbitih in amorfnih oblikah poskuša najti njihovo utemeljenost ter smisel.

V naslednji študiji *Román pro služky a Čapkovo směřování k epičnosti* se *Eva Strohsová* najprej ukvarja s posebnim problemom češkega književnega dogajanja dvajsetih let, in sicer s tedanjimi prizadevanji, ki so želela podreti meje med »visoko« in »nizko« literaturo ter ustvariti novo ljudsko umetnost za najširše, tudi proletarske sloje bralcev. Pot k demokratizaciji književnosti so mnogi teoretiki (Wolker, Nezval, Teige, Čapek) kljub dokaj različnim zamislim začeli z bolj ali manj prizadevnim upoštevanjem »periferne umetnosti«. Sèm je spadala tudi »mestna folklora« in njeni psevdoumetniški proizvodi, vse od raznovrstnega kiča in predmestnih popevk pa do kolportažnega romana ter senzacionalnega filma. V zaničevanih nižinah množične »umetniške« potrošnje so poskušali odkriti resnico najširših estetskih potreb in hkrati novih ustvarjalnih možnosti, ki naj bi jih sodobni pisatelj napolnil z globljo vsebino svojega duha. Značilen je Čapkov zapis iz tistih časov: »Biti javen, biti neskončno in sveto vulgaren: to je nedosegljiva popolnost, pred katero nam je obupati.«

Strohsovo zanima najprej Čapkov teoretični prispevek k tem vprašanjem (Zbirka člankov v knjigi *Marsyas čili na okraj literatury*, 1931, 1948[2]). Čapek je namreč raziskoval široka področja tako imenovane »obrobne književnosti« — od starodavne folklore (pravljice, pregovori itd.) preko neštetih polljudskih leposlovnih tvorb, ki jih je predmestno prebivalstvo sprejelo za svoje, vse do množičnih proizvodov »ljudskega branja«, pa naj je šlo za časopise, koledarje, detektivke, romane za služkinje in še marsikaj podobnega. Pri tem je hotel samo eno: spoznati tiste estetske lastnosti, ki najbolj zanesljivo označujejo ljudsko oziroma pri ljudstvu sprejeto leposlovno delo. In takega prevodnika naj bi

se oprijela sodobna literatura, ki postaja osamljen, pust otok izbrancev. Iskanje ga je privedlo do mnogih spoznanj, v središču pa je ostalo eno: zavest, da živi v jedru ljudske literature — pa naj gre za pravljico, junaški epos, vulgarni roman ali kavbojko — vedno dejanje. Torej nekaj, kar je iz sodobne višje literature izginilo. Zadnji rezervat, kamor se je zateklo Dejanje, je le še roman za služkinje, naš »poslednji epos«, tako sklepa na nekem mestu. Nova ljudska književnost potemtakem ne more mimo obnove prave, žive in napete epike, ki je vedno boj, pustolovščina, zaplet, junaštvo, zmaga nad zaprekami itd. (kar je že od pravljice naprej samo nasprotje in nadomestilo človekove uklenjenosti ter nemožnosti v resničnem življenju). Pri tem pa se je Čapku pokazala še neka druga izkušnja, ki jo je zapisal takole: »Čim bolj je sestavljeno dejanje, tem enostavnejše so osebe. Če naj bo situacija zapletena, ne sme biti zapletena Cecilija.« Opozoril je na nasprotujoče si razmerje med individualizacijo oseb in bogastvom zunanjega dogajanja. Novejša analitična književnost (psihološka ali socialna) je s svojo naravnanostjo v človekovo notranjost naravnost ukinila epsko dogajanje.

Prav to Čapkovo opozorilo je avtorica razprave izbrala za ključ k strukturalnemu pregledu njegove leposlovne proze. V njej je našla dva vidnejša tipa. K prvemu prišteje dela z močno razgibanim zunanjim dogajanjem, k drugemu pa dela z notranje zapletenimi osebami. Natančneje se ustavi predvsem ob dveh obsežnejših, utopično fantastičnih romanih, v katerih je Čapek dodobra uveljavil svoje načelo, da je potrebno obnoviti živo epiko. Ob *Tovarni* ugotavlja pravo hipertrofijo dogajanja na račun oseb. Tu se namreč dogajanje kmalu izmuzne iz rok oseb, tako da se kar vali čeznje in jih napravi za svoje poslušne, trpne predmete. Ker je funkcija »karakterjev« v dogajanju vse manjša, izgubljajo svojo težo in pomen, individualna motivacija odločitev sploh izginja. Zgodi pa se še nekaj. Dogajanje ostane brez pravega »junaka«, zato izgublja »epski naboj«, razpada v posamezne epizode in se razpušča v kronografsko, časopisno poročanje. Nekdanja monografska oblika romana se razkraja in prehaja v roman-feljton. Čapek je torej znova podrl klasično ravnotežje obeh sestavin (oseba — dejanje), le da ne v korist oseb (kot nekoč analitična proza), temveč v korist osamosvojenega dogajanja. Toda končni učinek obeh postopkov je navsezadnje enak. V *Krakatitu* je za obnovo epike izbral drugačno rešitev. Roman ima kljub bogati fabulistiki spet osrednjega, celo romantično epskega junaka, čeprav je v tematskem pogledu moderniziran. Dogajanje se tu ne odtrga od prvotnega akterja; junak se nenehoma bije s silami, ki jih je razvezal. Vsako dejanje je boj, pustolovščina, zaplet in premagana ovira. Krakatit znova doseže ravnovesje med osebo in dejanjem. Glavni junak ni shematiziran, njegova početja so spet čisto osebno motivirana. Pobudo za tako preobrazbo epske strukture je pisatelj dobil v ljudskem epskem okusu. V istem letu (1924) je namreč objavil študijo Poslednji ep ali roman za služkinjo.

Razprava Eve Strohsove nazorno razkrije zveze med Čapkovimi študijami o ljudski poetiki in njegovo pripovedno prakso, kakršno je uveljavljal v romanih. Z dokajšnjo metodološko doslednostjo upošteva vrsto znanih strukturalnih zakonitosti, ki veljajo za ustroj pripovedne umetnosti. Tu in tam nakazuje tudi socialno in psihološko semantiko stvari, kar pa je pri Čapku že bolj znano iz druge literature. Žal se je Strohsová v glavnem izognila vprašanju, ki bi utegnilo soditi v njen problemski krog: kakršno je bilo Čapkovo razmerje do tistih prizadevanj za ljudsko književnost, ki so prihajale s strani poetistično ali nadrealistično usmerjene avantgarde, in kakšno je bilo do podobnih teženj

tako imenovane proletarske umetnosti (npr. članek Proletarska umetnost, 1925; ali Zakaj nisem komunist, 1924).

Čapkov problem obravnava tudi naslednja razprava *Obyčejný život čili Deukalion*, ki jo je napisal *Jiři Opelík*. V središču raziskave je tokrat Čapkova poetika, predvsem nazor o procesu pesniškega ustvarjanja in o pesniku. Opelík rekonstruira ta nazor iz pisateljevega leposlovnega dela, in sicer iz trilogije romanov, ki so bili izšli v letih 1932 do 1934 pod naslovi Hordubal — Povétroň — Obyčejný život. Trilogijo gleda povsem kot leposlovno nadaljevanje teoretičnega Marsyasa, torej kot izpoved o temeljnih vprašanjih pesništva. V obravnavo pritegne širša področja pisateljeve zavzetosti te vrste, vendar je težišče interpretacije ob zadnjem romanu Navadno življenje.

Glavna téma Navadnega življenja je spoznavanje človeka, je noetični problem, ki pa ga je Čapek tokrat še posebno tesno povezal z obravnavo človeka-pesnika. Glavni junak oziroma njegov Jaz je razdeljen na osem različnih oseb, na osem vzporednih, dezintegriranih usod, med katerimi je ena usoda pesnika. To hkratno, a vendar docela različno zrcaljenje istega življenja v različnih osebah spada med znane Čapkove avtostilizacijske prijeme. Glavni junak in njegova razdeljenost na celo vrsto oseb in usod sta posledica pisateljevega nazora o človekovem pluralizmu, ki ga je mimogrede izpovedal takole: »Življenje človeka je množica različnih možnih življenj, od katerih se uresniči eno samo ali se jih uresniči le nekaj, medtem ko se druga pokažejo samo v odlomkih, v trenutkih ali pa sploh nikdar.« Seveda tudi svoja neuresničena življenja — tako meni Čapek — človek včasih začuti kot bolečino amputirane noge, ki je ni več.

Prav s pomočjo tega »načelnega noetičnega dvoma«, ki gleda človekovo življenje kot gibljiv splet uresničenih in neuresničenih možnosti, razlaga Opelík Čapkovo teorijo umetniškega ustvarjanja in pesnika. Pri tem se po mnogih zastranitvah vedno znova vrača k dvem osrednjim mestom njegove poetike. Prvo tako mesto je Čapkova misel, da pesnik z močjo izjemne domišljije prestopa meje svoje izkušnje in svojega znanja ter ustvarja svet višje, »notranje resničnosti«, s čimer prestopa v položaje uresničenih možnosti. Umetnina je torej človek in svet, ki »sta izdelana (le) iz prgišča dejstev in iz celega vsemirja možnosti«, zdaj uresničenih možnosti. Tako je poet podoben mitičnemu Deukalionu, ki je iz kamnov ustvarjal ljudi. Toda hkrati opazimo, da Čapek do te »višje«, notranje resničnosti lahko v hipu zavzame čisto nasprotno stališče, stališče posmehljivega parodista. Svet vseh možnosti, svet svobodnega poetizma nenadoma razgali kot nekaj, kar ni preseglo obnove danega, ni preraslo rekonstrukcije čisto navadne, materialne, surove resničnosti, celo zlilo se je z njo vse do banalne uporabnosti.

Nekaj podobnega nakazuje Opelík ob drugem glavnem geslu Čapkove poetike, ki je bilo demokratično geslo časa in je merilo zoper parnasovstvo ter kult visoke poezije sploh: »Vsak človek je pesnik!« V vsakem izmed nas je po njegovem poet, čeprav le včasih in za hip, saj je pri večini potajen v rezervoarju neuresničenih možnosti. Tak »rudimentarni« pesnik je na primer nepismeni trpin Hordubal v prvem romanu trilogije. (Čapek se tu seveda ni pridružil levim avantgardistom in utopistom, ki so menili, da je kapitalistična delitev dela kriva »kristalizacije« pesniških moči v posameznikih in da bo šele brezrazredna družba to vrlino pravično porazdelila med množice.) Vendar se iz notranjega sestava Čapkove teorije in umetniške prakse ponuja tudi nasprotno spoznanje, ki ga pisec razprave ne razvije do kraja: tudi pesnik sam ni vedno pesnik, saj niha med potencialnostjo in danostjo, med možnostjo in nemožnostjo

svoje uresničitve. To vprašanje odpira že Čapkov nazor o ambivalenci pesnika občana in pesnika umentika.

Čim dlje Opelík vrta v miselni in umetniški svet svojega avtorja, tem bolj se približuje »vodilnemu principu«, ki deluje na dnu Čapkovega ravnanja ter pisanja. Ob presoji njegovega razmerja do tedanjih avantgardistov pride do spoznanja, da je bil Čapkov odnos do njih »spoj soglašanja in zavračanja« hkrati, nekakšno dialektično tekmovanje. To načelo pritrjevanja in zanikanja obenem, občudovanja in parodije, vključenosti in izključenosti se naposled pokaže kot osnovna strukturalna zakonitost Čapkovega odzivanja na svet sploh. Zakonitost, ki ne zajema samo njegove teorije pesnika, temveč seže vse do njegove noetike in celo do političnih pogledov.

Navsezadnje se ta zakonitost po svoje pokaže tudi v besedni zgradbi romana, še posebej pa v kompoziciji. Tu Opelík dopolnjuje formulo Mukařovskega, ko pravi, da kompozicija Čapkovega romana temelji na ponavljanju istega motiva, toda na ponavljanju v dveh nasprotujočih si tokovih, od katerih uveljavlja eden načelo istoznačnosti (sinonimična črta), drugi načelo raznoznačnosti (antinomična črta). Tak ustroj je toliko daljnosežen, da zaobseže tudi manjše enote besedila, vse do zgradbe poglavij, odstavkov in celo stavkov.

Kljub nekaterim motnim mestom in nekoliko naporni zgradbi je Opelíkova razprava primer tvornega usklajevanja metod — od biografsko genetične, komparativne in filozofske do stilistično strukturalistične — v enotno, celovito interpretacijo, ki si prizadeva najti osrednji strukturalni zakon, določujoč glavne plasti in hkrati celoto dela.

Čisto posebno področje odpira obsežna razprava *Stylistika Halasových variant*, ki jo je za zbornik prispeval *Miroslav Červenka*. V metodološkem pogledu pomeni ta prispevek nazoren premik literarnozgodovinske tekstologije v območje strukturalizma in semiotike, premik ob pobudah, ki jih je dal že Mukařovský (npr. s študijo *Varianty a stylistika*, 1930). Spremembe, kakršne je v svoja besedila vnašal pesnik František Halas, raziskovalca torej ne zanimajo zato, da bi odkrival pesnikove delovne navade ali tako imenovano »psihologijo ustvarjanja«, temveč predvsem zato, da bi se ob njih prebil do bistvenih zakonitosti, ki grade objektivno stilno strukturo njegovih del. Pri tem opravilu kljub mikroskopskemu pregledovanju različic spretno prestopi tudi fragmentarnost nekdanje umetniške tekstne kritike, ki je posameznosti najčešče uporabljala za metonimično označevanje celote. Posamezne sestavine namreč vedno opazuje v takih hierarhičnih, dialektičnih in motivacijskih zvezah, ki zmorejo označiti bistvo strukture, v katero sodijo. Taka analiza variant in njihovih motivacij zato ni več dodatno ali obrobno početje, temveč seže v jedro pesnikovega ustvarjanja, to se pravi v ustroj in razvoj njegovega osebnega sloga.

Iz zelo obsežnega gradiva se Červenki izluščita dve poglavitni smeri in motivacijski gibali variantnih sprememb. Zanimivo je, da sta izrazito raznosmerni, celo nasprotni, antinomični.

Prva smer Halasovih spreminjanj kaže k semantični kondenzaciji, h krčenju izraza v korist njegove pomenske in ekspresivne teže. V tem variantnem območju pisec razprave odkrije celo vrsto pojavov: izpuščanje pomožnih, nepolnopomenskih gramatičnih besed; izpadanje formalnih spojitvenih členov med besedami, stavki in predstavami; odskoke z enega motiva k drugemu ter »prazna« mesta vmes; besede postajajo semantično samostojne in se brez prehodov ostro, »dramatično« ter »tragično« zadevajo druga ob drugo; navadno sintaktično zvezo začne nadomeščati rafinirana konstrukcija apozicij, ki samo še implicirajo ustrezne gramatične odnose; enotna fonična linija se drobi in

postaja »raskava«: namesto nje se uveljavlja vrsta enakopravnih besednih poudarkov; zveza med sosednimi verzi je oslabljena, s tem pa tudi pomenska ter zvočna enotnost kitice; prej širše verzne enote se lomijo v nove, krajše, ki so pomensko bolj osamosvojene itd. Te spreminjevalne postopke, ki so usmerjeni k leksikalni in sintaktični obtežitvi izraza tako, da stopnjujejo njegovo presenetljivost in sredobežnost, Červenka povezuje s splošnimi znaki pesniškega modernizma.

Drugi tip variantnih sprememb kaže v nasprotno smer. Kaže potrebo po obnavljanju tradicionalne spojenosti, enovitosti in celovitosti. Te spremembe so najbolj vidne v zvočni črti verza. Pisec razprave najde množico popravkov, ki obnavljajo fonični red in soglasje, predvsem trdnost sodosilabičnega sistema (zlasti jambskega) nasproti lihosilabičnemu. Odkriva še vrsto drugih znakov, ki prav tako sodijo k ritmičnemu uravnovešenju starejših, manj uravnovešenih variant. Naša pozornost se ustavi ob Halasovem uvajanju besednih inverzij na koncih stihov, kar (po teoriji Mukařovskega o sovisnosti fonične linije in besednega reda) pomeni okrepitev sklepnih intonacijskih kadenc. Pojav dokazuje pesnikovo navezanost na klasično, tj. simbolistično obdobje svobodnega verza, kakršnega so kasnejši, modernistični zastopniki verzlibrizma seveda zavrgli. Tu je verzolog Červenka (leta 1963 je izšla njegova razprava Češki svobodni verz devetdesetih let) dodal vrsto zanimivih opozoril.

Končna ugotovitev razprave je bistvena, saj iz celotne tekstološke analize in kategorizacije variant pride do spoznanja antinomije, ki gospodari znotraj Halasovega pesništva: skrajna individualizacija njegovega doživljanja in pesniškega poimenovanja si išče protiutež tudi v taki organizaciji jezikovnega gradiva, ki je splošna; s pomočjo teh postopkov se zmore vključiti v nadosebno doživljanje in izražanje. Gre torej za ugotovitev dvojnosti oziroma protislovnosti pesnikovega sloga, za njegovo svojevrstno spajanje modernizma s tradicionalizmom. Razvojni presek variant pa pokaže, da se je opisana antinomija v štiridesetih letih (zaradi posebnih zgodovinskih okoliščini) vse bolj nagibala k preprostemu pogovornemu izrazu.

V nadaljnji razpravi *Hra s vyprávěním* se *Milan Jankovič* ukvarja z obsežnimi monolognimi plastmi Haškovega Švejka. Raziskavo utemeljuje z mislijo, da pripovedni monologi kažejo najbolj suvereno področje Švejkove dejavnosti sploh, tako obrambne kot napadalne. Hkrati meni, da umetniški učinek teh monologov tiči v posebni moči, gibljivosti in igri Švejkove pripovedi same po sebi, torej v nečem, kar preseže njen vsebinsko satirični namen. Sledi pozorna slogovna razčlemba gradiva. Usmerjena je k trem problemskim jedrom: k odkrivanju anekdotične, groteskne in parodistične strukture junakovih samogovornih pripovedi.

Švejkove pripovedi, razsejane po celotnem delu, v mnogočem spominjajo na anekdote. Vendar Jankovič ugotavlja celo vrsto lastnosti, ki razdirajo enostavno in strogo zgradbo prave anekdote, premočrtno usmerjene v ostroumen obrat z zabavno poanto (Čapek je anekdoto označil za »komedijo, zreducirano na nekaj sekund«). Tu naj navedemo samo nekatere postopke, ki jih pisec razprave šteje za opozicijo anekdotični shemi: razširjena epičnost, ki parataktično in brez obvezne osredinjenosti kopiči dogodke ter variacije na dano témo; prekinitve sredi pripovedi ali pa dodajanje novih motivov; nemirna pomenska igra, ki je zgrajena na nenehni paradoksnosti; svojevrstno jezikovno bogastvo in kompozicijska iznajdljivost. Pripoved dobrega vojaka Švejka torej izhaja iz domišljiske igre in se sprošča v verižno reakcijo presenečenj, ki ni zamejena. Poiemtakem gre za izrazito odprto pripovedno strukturo, v kateri se osamo-

svaja čisto improvizacijsko ustvarjalno načelo. Mnogo bolj bežno se Jankovič ustavi ob Švejkovih drobnih humoreskah, ki prav tako kažejo več razslojevalnih prvin. Najbrž ga to področje ni toliko zanimalo, ker humoreska že sama po sebi daje pripovedni igri več prostora kot anekdota in Haškove posebnosti tu ne bi bile tako izrazite.

Švejk gre na vojno, da tam pripoveduje anekdote. Igra se torej s svetom, katerega varnost, red in smisel so se razdrli. Tu nekje se začenja problem groteske, saj je bistvo njene strukture igra z absurdom. Do te definicije je pisec razprave prišel, ko je nekako spojil Bahtinovo in Kayserjevo oznako groteske. V Haškovem delu nato odkriva vrsto vsebinskih in kompozicijskih znakov, ki danes spadajo že med splošno znane lastnosti groteske. Med vidnejše Haškove prijeme te vrste pa sodi predvsem tako imenovano »vzporejanje nevzporedljivega«. Temu bi preprosteje lahko rekli stopnjevani, osupljivi ali uničujoči paradoks. Vojak Švejk namreč na isto vrednostno ravnino igrivo polaga skrajno »visoke« pojme in tik obnje njihovo skrajno prizemeljsko in banalno nasprotje. Toda Jankoviča bolj zanima vprašanje, kako je taka groteskna struktura prodrla v sam jezik pripovedi. Tu se dotiplje do zanimivih pojavov. Med izrazitejše spada naslednji kontrast Švejkovih pripovednih monologov: do komičnih učinkov poudarjeni primitivnosti spontane ljudske sintakse (npr. cele verige inertnih paratakličnih zvez, lepljenj enakih stavkov; stereotipna ponavljanja istih obrazcev ali členov; kaotičnost govora itd.) — se hkrati pridružuje nemirna, pomensko zapletena, protislovna in paradoksno napeta vsebina. Čim bolj sta si mehanični stavčni primitivizem in semantična kompliciranost nasprotna, tem bolj se zaostre odtenki grotesknosti. Kontrastirajoči postopek pa se ne kaže samo v zvezah stavkov, temveč prav tako v zgradbi stavka samega (npr. v razmerju osnovnih in drugovrstnih členov) in v spajanju besed, v posameznih sintagmah (npr. zveze prilastkov, dopolnil). Tako se v jezikovni zgradbi Švejkove groteskne pripovedi odpre središče, ki bi mu mogli reči: improvizirani ljudski govor. Hašek ga je stopnjeval do naravnost inertne mehaničnosti in ga ob nasprotni pomenski igri napravil za umetniško učinkovito sredstvo pripovedi.

Ob Haškovem delu, ki že z uvodnim nasprotjem Napoleon — Švejk napove namen in ustroj celotnega besedila, seveda ni mogoče mimo spoznanja, da je pred nami tudi parodija. Parodija zoper književnost vojnega heroizma, zoper vojni roman itd. Vendar se Jankovič ne zamuja ob tej samoumevni vsebinski strani dela. Bolj ga zanima tisti izzivalni spreplet Švejkovih epskih in komedijskih energij (to se pravi polnih epskih zamahov in hkrati izničujočih udarcev zoper nje), ki zagotavlja trajno parodistično napetost tudi še potem, ko pozabimo na zunanje literarno satirične namene pisateljevega početja. Inverzni postopki, ki neko ugledno literarno delo, navado ali obrazec uporabljajo tako, da jim odvzamejo notranji vsebinski smisel in jih s tem parodiranjem izničijo oziroma uporabijo za čisto nasprotne namene, so v Švejkovih monologih pogostni. Na primer: vzvišenemu pripovednemu startu (»epskemu impulzu«, visoki »epski formuli«) nenadoma sledi vrsta nepomembnih, ničevih, banalnih, že kar anonimnih dogodkov, ki drastično osmešijo in onesmislijo visoki epski nastavek. Pojav seveda sodi med Haškove parodistične premike od junaške k anekdotični epiki. Podobne zasuke si Švejk privošči celo nad lastnim sistemom groteskne stopnjevanja, privošči v tistem hipu, ko se mu zazdi konvencija. Razveljavi ga tako, da stopnjuje oziroma karikira svojo improvizacijsko tehniko. Pisec razprave se naposled spusti še na nekoliko zahtevnejše področje: ugotoviti poskuša funkcije intonacijskih črt oziroma kadenčnih členitev sredi te izzivalne igre epskih energij s parodističnimi. Vendar se zdi, da te ugotovitve ostajajo za zdaj

še v območju raziskovalnih slutenj ali hipotez. Vsekakor pa so del pozornosti vrednih prizadevanj, prodreti preko literarnoteoretičnih kategorij interpretacije v ustrezne pojave znotraj jezikovne strukture same. Pri tem so Jankovičeve raziskave prodrle najdlje na področju sintakse.

V najnovejšo češko književnost je posegel *Radko Pytlík* s študijo *Pábitelé jazyka*. Ukvarja se s pripovedništvom Bohumila Hrabala, pri čemer svojo izhodiščno pozornost usmerja k jezikovnemu ustroju te svojevrstne češke proze našega desetletja. Ta pristop k stvarem je razumljiv. Hrabal namreč velik del svoje proze ne gradi več na osebah in dejanju, temveč na pisanem spletu drobnih, gibljivih situacij iz najbolj vsakdanjega mestnega življenja, toda situacij, ki so tu predvsem zato, da dajejo priložnost za razgovore, za pripovedovanje. Vendar osebe ne govore, da bi označevale sebe, svoj sloj, svojo duševnost ali svoj nazor. Njihovo besedovanje tudi ni trdno povezano okoli ene smeri dogajanja in nima zanesljivega tematskega središča. Tako oddaljevanje od nekdanje fabulativne in od nekdanje razčlenjevalno psihološke proze gotovo odmika pozornost k pripovedi sami in njenemu jeziku. Skratka, šlo naj bi — tako nekako meni avtor razprave — predvsem za tvorno in svobodno dejavnost jezikovnega izraza samega, za skrite moči samodejnega besedovanja, ki pa čisto po svoje odseva resničnost ter meri na družbo. Meni tudi, da šele taka »nevezanost« resnično sprošča »estetsko in semantično aktiviteto jezika«, sprošča v smer svobodne domišljije in obenem v smer pristne, do kraja izkustvene resničnosti. Pisec ali govorec — »pábitel« je torej nekakšen instrument jezika, ki bogati samega sebe s tistimi »finesami in fintami«, za katere se jezikoslovje ne zanima. Globlji namen tega početja je dvojen: premagati otrdele avtomatizme pomenov in dati prosti zamah samodejni jezikovni tvornosti.

Iz tega zornega kota Pytlík nato podrobneje raziskuje pisateljeva slogovna sredstva.

Najprej je tu ugotovitev, da v Hrabalovi prozi prevladuje monolog nad dialogom. Pričakovali bi, da bo pisec razprave krenil k raziskavam, ki so ob samogovornih zgradbah sodobne proze zelo v navadi, namreč, da bo razčlenjeval razmerje pisatelj — pripovedovalec — oseba. Ker pa mu Hrabalovi monologi veljajo predvsem za znamenja jezikovne tvornosti in ne za psihološke ali socialne oznake, si poišče nadaljnja metodološka izhodišča v jezikovnem strukturalizmu. Opre se na V. V. Vinogradova, ki je monologno strukturo že samo po sebi štel za tisti tip govorjenega izraza, v katerem je težnja k osamosvajanju jezikovnih funkcij, težnja k njihovi svobodni kombinaciji in igri zelo močna. Medtem ko je dialog zvečine bolj spét s predmetno resničnostjo in slovnično logiko, saj hoče biti posrednik obvestil ter sporazumevanj, gravitira monologni izraz k posebnemu pretvarjanju jezikovnega gradiva in slovničnega reda. V leposlovnem besedilu so te možnosti še bolj razvite. Monolog laže prestopa z enega jezikovnega sloja k drugemu, laže sprejema vase slang in narečne plasti, križa navade govorjenega jezika s pisanim jezikom, meša funkcijske stile z osebnim stilom itd., tako da zgradbo pripovedi naposled obletava cel roj jezikovnih predstav, ki so knjižnemu jeziku tuje. Drugo vidnejše teoretično oporišče je pisec razprave našel pri B. Eichenbaumu, ki je tudi raziskoval leposlovno »reprodukcijo žive besede«, raziskoval kot pojav, ki kaže bolj proces kot pa rezultate jezikovnega izražanja. Pri tem je upošteval dejstvo, da semantika govorjene besede ni samostojna, saj jo bistveno določajo tudi spremljajoča artikulacija, mimika, gestikulacija, položaj pripovedovalca itd. Določajo jo dodatni in drugi znaki oziroma semiološki sistemi, ki spadajo h »kompaktnosti govorjenja«. Zato zapisi žive, govorjene besede lahko kažejo znake nepopolne

izpovedi (npr. nedorečenost, odlomki, prekinitve) ali pa znake izraznega preobilja, ki ga spremlja oslabljena semantična členitev, zadušitev vrhov, končnic itd., torej vrsta pomenskih nejasnosti.

To so, kratko povedano, teoretična spoznanja, iz katerih sledi analiza Hrabalovih monologniih oblik govorjenega jezika, stopnjevanih v umetniške postopke.

S posebno pozornostjo se Pytlík ustavi ob poudarjeno ekspresivni rabi dveh jezikovnih plasti. Najprej preiskuje pisateljevo rabo vsakdanjega, splošno govorjenega (deloma tudi narečnega) jezika z mnogimi »deformacijami« vred, ki zajemajo fonično, morfološko in sintaktično zgradbo besedila. Pri Hrabalu se posnemanje govorjene besede kaže na različne načine (npr.: podvojitve črk; svobodna ekspresivna interpunkcija; ponavljanje kazalnih zaimkov; gestikulacijski govor; eliptičnost; anakoluti; zgolj ekspresivno utemljene epizode itd.). Še bolj pa ga zanima Hrabalovo uvajanje slanga (s poklicnimi inačicami vred). Pytlík jemlje slang kot pojav, ki leposlovnemu besedilu odpira nove, jezikovno tvorne možnosti. Prvič zato, ker je to tip jezika v akciji in v živi govorni funkciji, ki nenehoma nosi sledove resničnega položaja in resničnega predmetnega sveta. Drugič pa zato, ker s svojo deformacijo veljavne pismene (knjižne) norme osvobaja besede in pomene iz avtomatiziranega sporočanja, kar mora spodbuditi jezik k novi dejavnosti. Hrabal ni imel nobenih vsebinskih pomislekov, knjižni jezik je vznemiril s plastmi banalnega, modnega, vulgarnega in skatološkega izrazja. Slang je označil kot obrambo pred jezikovno odrevenelostjo in dogovornostjo, označil ga je za nekaj, kar je odprto gibanju, odkrivanju, presenečenju, izzivalnemu, skratka — prepovedanemu.

Toda Hrabalova jezikovna dejavnost ne niha samo na črti govor—slang, ugotavlja Pytík. Uporablja tudi priznane literarne poetizme in znane lirične obrazce, znova uvaja celo žlahtne stare in pozabljene izraze, knjižne ali narečne. Te tradicionalne in »višje« stilne plasti nenehoma postavlja ob prej omenjene »nižje« izrazne sloje. Tako nastajajo svojevrstne napetosti, ki s spajanjem premagajo jezikovne avtomatizme na eni in drugi strani ter dajejo izrazu nove, estetsko sveže razsežnosti. Posebnost Hrabalovega izraza se pokaže prav v tem, da je zmogel »neliterarne« sloje oziroma funkcije jezika živo povezati z »literarnimi«, tj. knjižnimi, in slednje razbremeniti privajene rabe in hirajočih učinkov. V bistvu enaki postopki, ki so osnovno gibalo pisateljeve jezikovno estetske tvornosti, so ugotovljivi v vseh izraznih plasteh njegove proze, od gramatičnih oblik do kompozicije, metaforike in ritmičnega členjenja pripovedi.

Ta strukturalni zakon se posebno očitno pokaže pri spajanju dveh nasprotujočih si leg Hrabalove pripovedi: komične in poetične. Njegovi prozi daje svojevrstno notranjo napetost nenehno prepletanje banalnega in liričnega, anekdotičnega in poetičnega, komike in tragike. Napetost seže včasih vse do groteskne mere. Pojav je take vrste, da pisec razprave tokrat mora vsaj bežno poseči tudi na psihološko in filozofsko stran problema, kar smo dotlej nekoliko pogrešali. Na dnu Hrabalove »groteskne melodramatičnosti« se mu pokaže »dramatična polariteta človekovega upa in dvoma, življenja in smrti«, hkrati pa pisateljevo izrazito osebno ter »čustveno vrednotenje resničnosti«. Oznaka znatno presega doslejšnjo metodo jezikovnega determinizma, čeprav je v ontološkem pogledu razmeroma preprosta in udobna. Pri tem tudi ostane. Bolj ga zanima kompozicija Hrabalovih protislovnih slik življenja. Tu odkriva »kalejdoskopsko« nizanje razmeroma samostojnih izrezov in detajlov predmetnega sveta, nekakšno nevezano razčlenjenost predstav, ki se ravnajo po nadrealističnem

načelu svobodnih asociativnih zvez. Za razlago pojava si ne izbere psihološkega pogleda (asociativne zaznave podzavesti) niti zgodovinske ali filozofsko ontološke utemeljitve (razpad racionalne slike sveta), temveč poseže po imanentno jezikovnih razlogih, ki jih je našel pri Mukařovskem. Mukařovský je namreč razkroj logične postopnosti (v liriki) utemeljeval s semantično slogovnimi dejstvi, češ da »destrukcijo lirične sovisnosti potrebuje moderno pesništvo za uspešno razvitje kar največjega bogastva konkretnih pomenov«. Za tako kompozicijo uporablja Hrabal metodo »rezov«, čemur današnje umetnostne teorije pravijo »montaže«. Tu se Pytlík osloni na vidnega teoretika montaže S. M. Eisensteina. Ta je umetniško montažo (njene postopke trganja in povezovanja hkrati) utemeljeval z zanimivo tezo, da umetniško delo — za razliko od življenjske prakse, ki analizira rezultate — poudarja predvsem proces nastajanja podobe; saj umetnost ne obnavlja toliko resničnosti kot pa proces, ob katerem se resničnosti zavemo. Bralec ali gledalec torej mora prehoditi pot, kot jo je prehodil umetnik, ko je podobo ustvarjal.

Sklepna ugotovitev razprave je, da Hrabalov izraz sodi v območje estetsko »nenormativnega« pojava, katerega glavna naloga je tale: »delovati proti avtomatizaciji govornega akta in ga vedno znova individualizirati tako glede na govorečo osebnost kot na enkratnost jezikovnega in mimojezikovnega položaja, iz katerega govorni akt izhaja«. Ta sklep, ujet v nazore Mukařovskega, si ne moramo razlagati drugače kot misel, naj bo umetniška beseda izraz in pobudnik nenehno živega, prerojevalnega odnosa do jezika, resničnosti in družbe.

Pravo zaledje Hrabalovih in Pytlíkovih jezikovno tvornih in jezikovno interpretativnih prizadevanj je na dlani. Obojno hotenje meri zoper predhodni literarni shematizem in estetski normativizem. Pisatelj in razlagalec želita vsak po svoje obnoviti pravico do pristnega, osebnega občutja resničnosti in zato tudi pravico do spontane, če je potrebno, celo izzivalno »neliterarne« jezikovne estetike. Oba imata na muhi avtomatizacijo jezika, ki se je v književnosti uveljavljala kot stilni stereotip, v življenju pa kot birokratska fraza. Odpor proti obojemu je zajel celo vrsto čeških pisateljev, poti pa je bilo več. Medtem ko so nekateri svoje izrazne moči naravnali v bolj abstraktno smer, ki bi jo z lingvistično formulo lahko imenovali »langue« ali »metalangue«, pa je v smer tretjega znaka — »parole« krenil Hrabal. Saj svojo obnovo pristne besede opravlja na področju vsakdanje, »banalne« besede, govorice naše ujetosti v mrežo motorizirane, športne in samopostrežne civilizacije. Njegovi »junaki« pa, ki so del njegove estetike in ne samo estetike, so ljudje, ki so se brez svoje krivde znašli »na smetišču epohe«, kot smo brali tudi v naši kritiki. Ta del interpretacije razprava pušča v senci opisanih jezikovnih struktur. Vendar je pot k vsebinski dopolnitvi razlage dovolj jasno nakazala, utemeljila in celo izsilila.

Tudi *Miroslav Kačer* je z razpravo *K významové výstavbě dramatické groteský* posegel v sodobno literarno snovanje. Za delovno izhodišče si je izbral na prvi pogled nekoliko preprosto vprašanje: kako to, da je lahko dramski prvenec Václava Havela Zahradní slavnost kljub svoji konkretni, lokalno pogojeni satiričnosti, ki od gledalcev zahteva precej dobro poznavanje češkili razmer, vzbudil v tujini tako močan odmev ter množico uprizoritev? Sami témi igre — satiri zoper birokratsko in družinsko frazo — pripisuje le delno zaslugo za tolikšen prodor v svet; zaslugo, ki ji pomaga resnica, da mehanizem fraze dobiva v moderno organiziranih družbah vse večji pomen. Glavne razloge, da se Havelovo delo, kot je nekje zapisal Ernst Fischer, »samo prevaja v jezike drugih narodov in v frazeologijo drugih družbenih sistemov«, upa najti nekje drugje. Svojo raziskavo usmeri na pota ruske formalistične in češke struktura-

listične šole; zanima ga »semantična kvaliteta celotne strukture dela«, radoveden je, kako je »téma umetniško izoblikovana«, bolj natančno, kakšno pomensko razsežnost in učinek ji zagotavlja pisateljev slog. Takó se omenjeno začetno vprašanje pomakne na zahtevnejšo raven in interpretacija h globljim teoretičnim izhodiščem. Drama je dokaj zapletena, saj fraza, ki že sama po sebi izziva dvorazsežno vsebino, ni samo predmet igre, temveč tudi njen osebek hkrati, nekakšen glavni junak igre sploh; ni le izrazni pripomoček oseb, temveč subjekt, ki z njimi ravna in gospodari. Kačer ima torej pred sabo grotesko in svoje rentgeniziranje izraza mora opraviti skozi njeno zapleteno tkivo.

Za teoretično osnovo si izbere Kayserjevo oznako groteske kot obrnjene, človeku odtujene, absurdne podobe sveta. In sicer poseže po tistem mestu oznake, ki pravi, da nam mehanizmi postanejo nekaj čudno tujega, kakor hitro ožive, človečnost pa se nam odtuji, kakor hitro izgubi svoje lastno življenje. Definicijo prilagodi Kačer svojemu predmetu in pravi nekako takole: tudi mehanizem fraze kot zavtomatizirani kód sporočanja, ki se je odtrgal od pravega človeškega sporočanja in začel delati samolastno, ločeno resničnost, vzbudi v nas občutek nečesa absurdnega — kot vse, kar izgubi svoj človeški kontekst in smisel. Iz te osnove, dopolnjene z nekaterimi podobnimi opažanji teoretika proze Šklovskega, nato podrobno raziskuje, s kakšnimi sredstvi je Havel ustvaril groteskno odtujeni svet sodobne birokratske mašinerije in njene zavtomatizirane besede, ki je vedno znamenje razosebljenih odnosov med ljudmi. Poglavitni dramatikov postopek oziroma sistem postopkov odkrije v tako imenovani »absurdni osamosvojitvi« stvari od njihovega »konteksta«, od njihovega »prvotnega človeškega smisla«. To »osamosvajanje stvari«, ki ima pri Havelu najčešče karikaturno ali hiperbolično mero, je seveda hkrati njihova onesmislitev.

Metodi »absurdnega osamosvajanja« pozorno sledi skozi mnoge pojave dramskega besedila. Pri tem se vedno znova in na vseh ravneh oblikovanja srečuje z »gagi«, ki se mu razkrijejo kot »stilno enoviti znak« celotnega dela, nekakšen osnovni strukturalni princip. S pojmom gag označuje znano sredstvo groteskne komike: sestavljeno je iz najmanj dveh pomenskih faz, ki sami po sebi in ločeni lahko tudi nista smešni ali nesmiselni, toda v trenutku, ko se srečata in združita, postaneta komični ter absurdni, tako da druga drugo razvrednotita (npr. pri Havelu zveza besed: »sekretariat humorja«). Sistem gagov odkriva Kačer v drobnih besednih zvezah, igrah in frazah, v scenskih, situacijskih, pantomimičnih in kompozicijskih lastnostih drame, skratka v vseh plasteh njenega ustroja. Navsezadnje sodi sem tudi glavna oseba igre: zaradi uradniške kariere se podredi veljavnemu mehanizmu fraze, kjer sicer prekosi druge, toda obenem se odtuji sam sebi in ljudem, izgubi svoj jaz ter postane groteskna igrača družbenega avtomatizma, ki vlada nad človeško resničnostjo.

Ko Kačer s pomočjo gagov razloži obilje razgibanih vsebinskih odnosov v Havelovi igri nesmislov in smislov, se loti vprašanja, kako se to pomensko bogastvo kaže v sami jezikovni semantiki dela. Zanima ga resnični obseg besednih pojmov pa tudi večjih jezikovnih enot, ki jih uporablja in kakor jih uporablja Havel. Pri tem ugotovi, da je vsebinski radij pisateljevih izrazov pomensko gibljiv in razmeroma velik. Odkrije »nenehno diahronijo menjav« in »sinhronijo prepletov« pri istih besedah, ko se gibljejo skozi vrsto pomenskih ravnin: od ozko leksikalne preko širše, miljejsko satirične pa tja do splošno spoznavne, abstraktne. V takem izrazno semantičnem ustroju igre posamezni stvarni detajli (s svojo lokalno naslovljeno satiričnostjo) niso več zamejeni v konkretno opisnost ali zunanjo oznako okolja, temveč dobivajo širše, metaforične razsežnosti. Naloga konkretnega ni več opis, temveč gibljivo usmerjanje

k notranji strukturi stvari, k splošnemu smislu pojavov. Prav v tem razmerju med konkretnim in abstraktnim, med popisom in metaforo, najde Kačer odgovor na vprašanje, zakaj je delo lahko premagalo svojo lokaliteto in srečalo tako močan odziv v tujem svetu.

Smer raziskave in njeni dosežki izzovejo pri avtorju še neko vprašanje, ki kaže naprej in zadeva sámo dramatsko zvrst, v katero sodi obravnavana igra. Ta razmišljanja začne Kačer z ugotovitvijo, da Havelovo delo kljub vsemu povedanemu v nas ne zapusti tistega znanega »nedoločnega občutka absurdnosti«, ki se mu zdi značilen za zahodna dela te vrste. Havel namreč kaže na nesmisel v družbeni stvarnosti sami in ne izhaja iz subjektivne oziroma eksistencialne situacije absurda. Češki dramatik prikazuje položaje, ko človek kot družbeno bitje postaja orodje tega, kar si je prvotno napravil za svoje orodje. Namesto subjektivitete nastopa tu objektiviteta in namesto individualnega problema je pred nami kolektivni, družbeni problem. Primerjave delajo vtis, da se srečujemo z »realistično absurdnostjo« oziroma z »absurdnim realizmom«. Če upoštevamo še dejstvo, da podoben »objektivni absurd v kolektivnih odnosih« najdemo tudi pri poljskem dramatiku S. Mrožku, se res odpira problem posebne, »socialistične« ali vzhodnoevropske »drame absurda«.

Odgovor na vprašanje, ali gre za nepopolno razvitost oziroma za oženje te dramske zvrsti ali pa utegne biti ravno narobe, pisec razprave obzirno prepušča bodočnosti.

Končni vtis, ki nam ga pusti knjiga *Struktura in smisel literarnega dela*, posvečena petinsedemdesetletnici Jana Mukařovskega, je poln in bogat. Prepriča nas, da raziskovalna smer Mukařovskega poganja novo, izrazito tvorno kontinuiteto v naš čas in v njem doživlja pozornosti vredno prenovitev. Zaradi širokih, v bistvu neekskluzivnih osnov njegove predvojne strukturalistične šole se ta obnova danes lahko giblje v vse smeri sodobne literarne vede: v smer lingvistične poetike ali historične genetike ali filozofske ontologije. Pričujoči zbornik kaže, da se češka obnova strukturalizma giblje pretežno v tok eksaktne lingvistične poetike. To je v skladu z domačo tradicijo, utegne pa biti tudi v zvezi z nekaterimi neprijetnimi izkušnjami, ki jih je v bližnji preteklosti doživljala literarna znanost ob prevelikem prijateljevanju s pragmatično zoženo filozofijo in sociologijo. Ne kaže pa prezreti možnosti, da je pritisk s te strani po svoje prispeval k današnji družbeni in zgodovinski odprtosti češkega strukturalizma, medtem ko so njegove filozofske moči pri interpretacijah še nekoliko hrome. Toda, naj bo tako ali drugače, resnica je, da izpričuje lastnosti, ki so v sodobni literarni vedi, če hoče to ostati, nepogrešljive. Najbolj vidne med njimi so naslednje: izrazita eksaktnost; velika moč dialektičnega povezovanja pojavov; izostren smisel za hierarhično razmeščanje in abstrahiranje pojavov, to se pravi smisel za določanje vodilne črte sredi množice raznovrstnih dejstev. Vse te raziskovalne tipalke pa morajo biti usposobljene za predmet, ki ima svojo posebnost, svoj jezikovno izrazni in oblikovni medij, ki ni samo način ali forma obstajanja, temveč sodi v samo semantiko besedne umetnine. Navsezadnje je tu še lastnost, ki jo naše poročilo hote lušči in poudarja: sleherni prispevek izpričuje čut za organski ustroj umetnine, s katero se ukvarja. Naj raziskuje katerokoli plast dela, zna najti tiste pojave ali znake, ki so merodajni in ki jih potrjujejo semantično istovrstni pojavi v drugih plasteh dela. Proces odkrivanja znakov je torej hkrati proces njihovega preverjanja na drugih pojavnih ravninah in obenem strogo krčenje poti k bistvenemu »znaku«, k osnovnemu semantično strukturalnemu zakonu, ki določa celoto umetnine. Izraz struktura zato presega dvoizrazje »vsebina — oblika« in nadomešča izraz

»organizem«, čeprav ga po svoje priznava. Toda prirodoslovno in ostalo metaforiko, ki je nekoč vladala v jeziku literarnih ved, strukturalizem nadomešča z bolj točnim, racionalnim jezikom, ustrezajočim zahtevam samostojne in eksaktnejše znanosti. Znanosti, ki s svojo subtilno in tako rekoč na vse pripravljeno metodologijo zmore prodreti tudi v zapletene pojave moderne književnosti, nastajajoče zunaj spoznanih, priznanih in popisanih estetskih norm.

Boris Paternu

SLOVENSKI VOKALIZEM V TUJI OBDELAVI

Razveseljivo je dejstvo, da se začenja s slovenščino ukvarjati vse več tujih slavistov. Čeprav ne moremo pričakovati, da bodo naša znanstvena področja obdelali namesto nas, se s tem slovenščina vendarle vse bolj vključuje v mednarodno znanost, naši problemi in izsledki se popularizirajo, s tem pa postaja slovenščina zanimiva tudi za komparativne študije, iz katerih se je bila začela zadnja desetletja že zaskrbljujoče umikati.

V zadnjem času se je v E. Koschmiederju posvečeni številki revije Die Welt der Slaven (X, 3—4, 1965, str. 341—366) pod naslovom Zur mundartlichen Differenzierung des Vokalsystems im Slowenischen lotila Irmgard Mahnken enega najbolj obdelanih področij slovenskega jezikoslovja.

V uvodnem delu pravi, da je slovenščina posebno poučen primer za različne preosnove vokalnega sistema in izravnavanja pri njegovem stabiliziranju. Pravi pa, da teh vzročnih zvez do zdaj, kljub pozornosti, ki se je posvečala slovenski dialektologiji, primerjalna slavistika v veliki meri ni poznala, saj se je omejevala skoraj izključno na prikazovanje tega, kako posamezni praslovanski glasovi reflektirajo v moderni knjižni slovenščini in le v zelo majhni meri (posebno za *ě* in polglasnike) opozarjala na narečne razlike. Nato opozori na nekatere pomembne starejše razvoje v vokalizmu: npr. na različno vokalizacijo polglasnika *(a : e)*, različno diftongizacijo jata *(ei : ie)* in pozno podaljšanje akuta na severu.

Predno I. Mahnken preide na svoj prikaz, poudari, da starejše raziskave slovenskih narečij in vokalizma skoraj sploh ne posvečajo pozornosti razvoju vokalnega sistema in da sta temeljni obsežni raziskavi v tej smeri šele Tineta Logarja Sistemi dolgih vokalnih fonemov v slovenskih narečjih (SR XIV, 1963, str. 111—132) in Jakoba Riglerja Pregled osnovnih razvojnih etap v slovenskem vokalizmu (SR XIV, 1963, str. 25—78), referatih za sofijski slavistični kongres. I. Mahnken pravi, da hoče ona poskusiti nekatere osnovne linije še nekoliko ostreje izoblikovati, pri čemer mora zaradi pomanjkanja prostora pustiti neomenjene tudi važne posameznosti. Omeji pa se na razpravljanje o *e*-jevskih in *o*-jevskih vokalih.

V drugem poglavju omenja, da so stališča glede prvotne kvalitete jata različna. Posebej omenja pri tem nasprotujoča si stališča Ramovša in mene. Glede ozke kvalitete jata na jugovzhodu se pridružuje mojemu mnenju, medtem ko dvomi, da bi bilo treba z menoj na severozahodu izhajati iz širine in se nagiba k mnenju, da je bil *ě* povsod ozek. To je mnenje, ki ga srečujemo večkrat tudi že pri drugih, npr. pri Vondráku (VSG² 91), v zgodnejših delih pri Ramovšu (AfslPh XXXVII, 142) in drugih (prim. RSl XXIV, 79). I. Mahnken pravi, da zasluži moj argument za prvotno kvaliteto jata na severozahodu

(namreč sedanji široki refleksi nekdaj kratkega jata na tem področju) resno upoštevanje, da pa je to širino vendarle mogoče razlagati kot sekundarno. S tem se je treba samo strinjati: širina nenaglašenih in kratkih naglašenih jatov na severozahodu, katerim se na severu pridružijo še staroakutirani (izjema so seveda mlade lokalne zožitve, katerih mlado poreklo sploh ni problematično), bi bila lahko sekundarna. Vprašanje je le, zakaj ravno ves severozahod kaže na širino in ves jugovzhod na ožino. Pa še to bi se dalo razmeroma lepo pojasniti (česar pa I. Mahnken ni opazila) s tem, da imajo dialekti, ki diftongirajo dolge vokale v smeri *ie* navadno široke kratke vokale *(e, o)*, tisti, ki diftongirajo v smeri *ei*, pa ozke.

Toda kljub temu sem se odločil za drugačno izhodišče, in sicer iz več razlogov. Na sprva široko kvaliteto jata ne kaže samo sedanja kvaliteta kratkega jata, ampak predvsem tudi znana paralelnost v slovanskih jezikih med širokim jatom in pozno denazalizacijo nazalnih vokalov. In za slovenski severozahod je pozna denazalizacija izven vsakega dvoma. Te paralelnosti, ki sem jo že večkrat poudaril (prim. SR XIV 29, RSI XXIV 81), se I. Mahnken pri svojih dvomih sploh ni dotaknila ali jo poskušala ovreči. Dalje je treba upoštevati tudi substitucije. Res da substitucije še niso dovolj podrobno preiskane, posebno ne s stališča moje teorije, vendarle kaže, da se samo z ozkim jatom ne bo dalo izhajati (prim. npr. *podrẽka* iz *padriarca, patriarca* ipd., medtem ko je furlanski dolgi ozki *e* substituiran z *i;* po drugi strani pa bi se nekatere težave pri odnosih z germanščino morda dale pojasniti prav z različno narečno kvaliteto jata). In če se vrnem še na sedanjo široko kvaliteto kratkega *ẽ* na severozahodu, za katero I. Mahnken domneva, da bi bila lahko sekundarna, in za kar sem tako rekoč v njeno korist navedel dejstvo, da imajo dialekti z diftongizacijo v smeri *ie* navadno širok kratki *e*, moram reči, da pregled slovenskega gradiva ne kaže, da bi dialekti, ki imajo diftonge tipa *ie*, ne mogli ožiti kratkih *e (o)*, ali da bi jih celo morali širiti, ampak da dialekti, ki imajo v svojem sistemu ozke kratke *e (o)*, navadno diftongirajo dolge v smeri *ei (ou)*, oziroma tisti, ki imajo široke kratke *e (o)*, diftongirajo dolge navadno v smeri *ie*. Torej bi lahko pričakovali, da je severozahod diftongiral v smeri *ie* zato, ker ni imel v sistemu ozkega kratkega *e*, ne pa da bi razširil kratki ozki *e* zato, ker bi se izvršila diftongizacija v smeri *ie*. To pa bi potrjevalo mojo hipotezo o sprva širokem jatu na severozahodu. Seveda tudi to ni nikaka zakonitost, ampak samo opažanje nekih tendenc, ki se uveljavljajo v slovenščini (prim. Pripombe k Pregledu v tej številki SR).

Dalje navaja I. Mahnken nekaj znanih razmerij med naglasom in kvantiteto in deloma lokalizira nekatere akcentske premike, pri čemer je treba pripomniti, da je kračina pri sekundarnem akcentskem premiku na zahodu teritorialno bolj omejena, kot bi se dalo sklepati iz teh podatkov. Tudi to, da kvantitetne opozicije v zahodnih dialektih (tu misli na tiste rovtarske dialekte, ki sekundarno akcentuiranih zlogov niso podaljšali) v splošnejših opisih pogosto niso bile upoštevane, je malo pretirano rečeno. Koliko pa je teh opisov? Ramovš je vsaj v okviru svojih metodoloških možnosti to upošteval. (In tudi če ne bi: po Ramovšu se je znanje o slovenskem vokalizmu toliko spremenilo, da ga znatno bolj poznamo in da imamo skoraj že za vse pojave nove razlage.) Logar se je omejil le na dolgi vokalizem, vendar navaja prav pri teh dialektih tudi sistem kratkih naglašenih vokalov, čeprav ga podrobneje ne obravnava. V Pregledu (str. 63) pa sem kvantitetne opozicije ne le upošteval, ampak celo pojasnil, zakaj v nekaterih rovtarskih dialektih ni prišlo do podaljšanja sekundarno akcentuiranih vokalov.

Potem ko se omeji samo na današnji *e*-jevski in *o*-jevski dolgi vokalizem, poskuša I. Mahnken v tretjem poglavju ugotoviti razmerja med sovpadi posameznih vokalov. Pri tem je prišla do naslednjih ugotovitev: V dialektih, kjer se je *ě* ohranil kot poseben fonem, sta sovpadla *e* in *ę*, ni pa *ě* ohranjen kot poseben fonem, kjer se *e* in *ę* nista izenačila. Po mnenju I. Mahnken je to za strukturalni razvoj pomembna delitev slovenskega jezikovnega področja, ki pa doslej še ni bila opažena. Dalje ugotavlja, da je v dialektih, kjer refleksa za *ę* in za etim. *e* nista sovpadla, en in isti refleks za polglasnik (v dolgem vokalizmu) in *ę*. Obratno se je v večjem delu tistih dialektov, v katerih sta sovpadla *ę* in etim. *e*, polglasnik razvil v *a*. Zanimivo izjemo tvori le južnoštajersko področje, kjer refleks dolgega polglasnika ni sovpadel niti z *ę* niti z *a*.

Tak način povezovanja sovpadov in prikazovanja razvoja vokalizma je morda za bralca lažji in na videz preglednejši od mojega načina, ki ga uporabljam v Pregledu, toda pri njem smo prikrajšani za bistven podatek kronoloških razmerij (vsaj relativnih, kadar ni mogoče podati absolutnih), saj gledamo na razvoj jezika s ptičje perspektive in vidimo vse v eni ravnini, pri tem pa je lahko enak rezultat nastal v zelo različnih obdobjih in zaradi zelo različnih vzrokov ter celo lahko preko povsem drugačnih vmesnih stopenj. Poleg novih interpretacij je namreč prav v tem, da stalno daje časovne ploskovne prereze v teku razvoja, prednost in novost Pregleda pred drugimi metodami.

Ugotovitve same v tretjem poglavju pa tudi niso utemeljene. Trditev, da sta sovpadla *e* in *ę* v tistih dialektih, kjer je *ě* ohranjen kot poseben fonem, in da *ě* ni ohranjen kot poseben fonem, kjer nista sovpadla *ę* in *e*, seveda ne drži, saj imamo npr. v briškem dialektu za vsakega od teh glasov poseben refleks. Zato te povezave za celotno slovensko ozemlje pri obdelavi vokalizma nisem mogel opaziti, pač pa sem jo opazil na tistem področju, kjer res obstaja in kjer razvojno nekaj pomeni (str. 56—57). Slaba stran primerjave I. Mahnken je tudi v ugotavljanju, ali je *ě* ohranjen kot samostojen fonem ali ne. Frekvenca *ě* nasproti cirkumflektiranemu *e* (na severu, kjer se mu ni pridružil še novoakutirani *e*) je tolikšna, da lahko govorimo kvečjemu o tem, kam se je vključil etimološki *e*, ne pa o tem, da *ě* ni ohranjen kot samostojen fonem. S tega stališča pa sem že obravnaval cirkumflektirani *e* v Pregledu (prim. zlasti str. 38). Tudi druga trditev, da je tam, kjer *ę* in *e* nista sovpadla, isti refleks za dolgi polglasnik in *ę*, ni točna. Jugozahod je razvil dolgi polglasnik v *a* ne glede na to, kako sta se tam razvijala *ę* in *e*. V tistih zahodnih dialektih, kjer *ę* in *e* nista sovpadla, imamo sicer res za *ę* navadno *a* in bi torej lahko rekli, da je tu refleks za dolgi polglasnik isti kot za *ę;* a to je le na navidezno: *a* iz *ə* je nastal prej kot *a* iz *ę* in je podobnost z enakim rezultatom v delu podjunščine samo slučajna. Razen tega pa imamo med zahodnimi dialekti tudi solkanski govor, kjer *ę* in *e* do danes nista sovpadla, pa je tam kljub temu refleks za dolgi polglasnik *a*, in ne tak kot za *ę* (ki je v glavnem *ə*, v Grgarju nekak *yə*), kar torej tudi z današnjega stališča nasprotuje navedeni trditvi. Tudi nadaljevanje te trditve, da se je v večjem delu dialektov, kjer sta sovpadla *ę* in *e*, polglasnik razvil v *a*, nima posebne vrednosti, če upoštevamo, da ji nasprotujeta celotno južnoštajersko in panonsko področje.

V četrtem poglavju poskuša I. Mahnken pravkar razložene osnovne linije v razvoju vokalizma prikazati ob vokalnih sistemih posameznih narečnih področij. Spet se opravičuje, da ji ozki okvir na žalost ne dovoljuje zasledovati posebnosti vsakega posameznega dela narečja v njegovem današnjem fonološkem sistemu, da pa bo toliko bolj poskušala karakterizirati one razvojne tipe, ki so karakteristični za posamezne narečne skupine.

Začne s koroško narečno skupino. Kot prva značilnost je naveden skupen refleks za *ę* in dolgi polglasnik, kakor sem sicer izrecno navajal tudi sam v Pregledu (str. 41—42). Ker pa avtorica navaja kot vir za koroške dialekte Logarjevo razpravo, bi morala opaziti, da tam teh podatkov ni. Pač pa je prav nasprotno pri Logarju med koroškimi vokalnimi sistemi tudi sistem iz govora Blač (SR XIV, 122), kjer refleks za dolgi polglasnik ni sovpadel z refleksom za *ę*, ampak z refleksom sekundarno akcentuiranega *e* (moje stališče do tega sistema glej v Pripombah k Pregledu v tej številki SR), nekoliko nejasno pa je tudi stanje v Globasnici (Logar, l. c., 128), saj bi v navedenih primerih ob nazalnem konzonantu lahko šlo za sekundarno nazalizacijo in bi bil lahko *a* pozicijska varianta. — Glede sovpada zgodaj podaljšanega etim. *e* in stalno dolgega *ė* stvari niso tako jasne, kot to postavlja (brez utemeljitve, najbrž po Isačenku in Ramovšu) I. Mahnken: tako pri Logarju (SR XIV, 124) kot pri meni (SR XIV, 46, 68) je mogoče najti vsaj deloma tudi drugačne podatke.

V nadaljevanju navaja ziljski šeststopenjski vokalni sistem. Trdi, da na osnovi tega lahko razloži tudi vokalne sisteme drugih koroških narečij, ker bazirajo s svojimi današnjimi vokalnimi sistemi na enakih strukturalnih predpogojih in uvrstitvah. Tako pravi npr., da imajo nekatera narečja eno stopnjo manj, ker zaradi ohranjene oksitoneze še niso prišla do najbolj odprte, tj. pete stopnje (tu je treba pripomniti, da sekundarno akcentuirani vokali ne zavzamejo vedno najbolj odprte stopnje, ampak so lahko tudi ožji od refleksov za nazale, kot kaže npr. Kranjska gora) ali pa sta v nadaljnjem razvoju dve stopnji sovpadli. — Tudi rezijanščino prišteva I. Mahnken h koroški skupini (kot večinoma tudi drugi). Pri tem navaja, da sta se rezijanska široka *ę* in *ǫ*, ki naj bi bila sprva pozicijski varianti, fonologizirala pod vplivom furlanskih izposojenk. To je sicer citirano povzeto po Logarju, vendar se Logar o tem izraža bolj previdno. V Pregledu (str. 71—72) pa je mogoče najti podrobnejše podatke o izvoru teh glasov, iz katerih se vidi, da na fonologizacijo rezijanskih *ę* in *ǫ* niso vplivale furlanske izposojenke. Po drugi strani pa je seveda res, da izposojenke pogostokrat odločajo o fonologizaciji pozicijskih variant, ali pa se celo samo z izposojenkami lahko uvede v vokalni sistem nov fonem. Toda pri ocenjevanju fonologizacije je vendarle treba najprej pregledati domače možnosti.

Pri koroški narečni skupini se I. Mahnken ne dotakne problematičnega dvojnega zastopstva za staroakutirani *ė* in novoakutirani *e* ter za novoakutirani *o* v nekaterih narečjih. Po opombi 15 na str. 354 lahko sklepamo, da sprejema Logarjevo razlago teh dvojnih kvalitet, čeprav se podrobneje v to ne spušča. Problem je pravzaprav toliko pomemben in dejansko v živem govoru toliko spremeni shematične prikaze iz razprave I. Mahnken, da ga ni mogoče obiti. Moje razlage (SR XIV, 39—40) ne omenja, čeprav bi do nje morala zavzeti stališče, saj je trenutno le z njo mogoče vsaj kolikor toliko zadovoljivo pojasniti tri vrste refleksov (ožji in širši *e* ter *ë*) za etimološko iste glasove, ki jih navajata za nekatere govore — seveda posredno — Ramovš in Isačenko (in Isačenka, poleg Logarja, navaja kot vir za koroške dialekte).

Zahodne in centralne dialekte obravnava I. Mahnken skupaj. Po njenem kaže razvoj sistema dolgega vokalizma v centralnih (kranjskih) in zahodnih narečjih na osnovno ujemanje, od koroškega razvoja pa se bistveno razlikuje. Ne glede na enak fonetičen razvoj *ė* v zahodnih in koroških dialektih, ki je doslej pritegoval glavno pozornost (v Pregledu pač samo v najstarejši fazi, ko jo brez dvoma zasluži, pa še tam je diftongizaciji v *ie* odmerjena podrejena vloga v primeri s kvaliteto jata in z nazali) ter različen razvoj v zahodnih in centralnih *(ie : ei)* temelji strukturalni razvoj dolgega vokalizma v zahodnih in

centralnih narečjih po mnenju I. Mahnken na istih osnovnih kriterijih, bistveno različnih od koroškega. V nadaljnjem razvoju pa se po njenem kažejo vsekakor pozornost vzbujajoče divergence med zahodnimi, gorenjskimi in dolenjskimi narečji. Druge stvari, ki jih I. Mahnken navaja s tem v zvezi, so znane že iz Pregleda. Negotovo pa se ji zdi, kdaj so sovpadli v centralnih narečjih refleksi denazaliziranih nazalov in etimološkega *e:* ali po podaljšanju novoakutiranega *o* (oziroma po fonologizaciji *õ : ò*) ali že prej. V Pregledu (str. 36—37) sem ta sovpad nastavil kronološko po podaljšanju novoakutiranega *o*. Seveda ne brez razlogov, čeprav za utemeljevanje tam ni bilo prostora. Vendar pa že iz obravnave nenaglašenega jata, ki se pred refleksom nazala ni vokalnoharmonično spremenil (glej zelo na kratko v SR XIV, 36—37, podrobneje pa v razpravi Rozwój ě w języku słoweńskim, RSl XXIV, 79—92), logično sledi, da sovpad nazala in etimološkega *e* ni starejši od fonologizacije *ò*. Na ne posebno zgodnje sovpadanje refleksov nazalov z etim. *e* in *o* kaže posredno tudi štajerščina (ki spada kot centralni dialekti pod jugovzhodni del). Na severnoštajerskem področju je namreč do tega sovpada prišlo celo v kratkih zlogih šele po poznem podaljšanju nezadnjih kratkih naglašenih zlogov.

Pri obravnavi panonskih narečij pravi I. Mahnken, da zavzemajo v okviru slovenščine poseben položaj zaradi do danes ohranjene akcentuirane kračine v nezadnjih zlogih. Nato ugotavlja, kateri razvoji v panonskih narečjih so skupni z zahodnimi in centralnimi narečji in kateri s severnimi. Pri razvoju panonskih narečij se ji zdi pomembno dejstvo, da je tu (in le tu) tako v sistemu dolžin kot tudi v sistemu naglašenih kračin *ẽ* ohranjen kot poseben fonem. (Vendar velja to danes le za nekatere govore in ne za celotno panonsko področje.) — V opombi omenja ujemanje med panonskim razvojem akcenta (ohranitev kvantitetnih razlik, izguba intonacij) in starejšim razvojem nekaterih srbohrvaških narečij, ki so prav tako obdržala le kvantitetne opozicije in šele z novoštokavskim akcentskim premikom ustvarile nove intonacijske opozicije. Moram poudariti, da gre samo za podobnost, in sicer le pri ohranitvi kvantitetnih opozicij (pa še to samo pod akcentom), medtem ko pri akcentskih premikih panonska narečja niso ustvarila novih intonacijskih opozicij; na kako povezanost med izgubo intonacij v panonskih in srbohrvaških narečjih pa sploh ni mogoče misliti, saj je vmes kajkavščina, ki je intonacijske opozicije ohranila.

Za štajerska narečja I. Mahnken pravi, da njihov razvoj v podrobnostih še ni dovolj natančno preiskan in da glede na razvoj vokalnih sistemov ne predstavlja enotnosti. Podrobno zavrača Logarjevo mnenje iz SR V—VII, 155 sl., da so širine v gornjesavinjskem govoru arhaizem in da je v njih videti potrditev Ramovševe teze o prvotni široki kvaliteti jata na jugovzhodu. Pravi, da je po njenem mnenju to sekundarno in da gre za monoftongizacijo iz *ei*, pri nazalu pa iz *ou*. Zavračanje je nepotrebno, saj v kasnejših delih tudi Logar te teorije ne vzdržuje več, marveč izhaja pri refleksu za *ẽ* iz diftonga *ei*. Seveda je tak razvoj nastavljen tudi v Pregledu, kjer je (str. 36) poudarjena popolna dokazljivost monoftongizacije tudi za refleks nazalnega *o* (iz *ou*).

Glede na bistvene razlike v strukturalnih osnovah razvoja deli I. Mahnken štajerska narečja na severno- in srednještajerska na eni ter na južnoštajerska na drugi strani. Ime severno- in srednještajerska narečja ni najbolj posrečeno, saj gre meja med obema področjema nekako po sredini štajerskega narečnega področja (primerjaj zemljevid obeh teh delov v Pregledu) in pride v vzhodnem delu na sever do Polskave. Tudi če bi gledali z geografskega stališča, se stvar ne spremeni, saj so tako na severu kot na jugu Štajerske področja, kjer se ne govorijo štajerska narečja, in bi na ta način spet ostalo približno enako raz-

merje med eno in drugo polovico. Najbrž bi bilo pri razdelitvi štajerskih narečij bolje ohraniti enostavnejše poimenovanje (severnoštajerska : južnoštajerska), kakršno sem uporabljal v Pregledu. Nato našteje glavne značilnosti obeh področij, a nekoliko podrobneje se ukvarja le z južnim. Podatki se v glavnem ujemajo z onimi v Pregledu, le da je ustvarjen vtis, kot da je poseben refleks za dolgi polglasnik še do danes nekaj običajnega na južnoštajerskem področju (v resnici je redek). V trditvi, da je v sistemu dolžin ozki *o* v izposojenkah iz nemščine uveden kot poseben fonem, je nekoliko preveč poudarjena vloga nemških izposojenk. Na ustreznem mestu v Pregledu (ki je citirano) imam zapisano samo, da je »kot par k $\hat{e}$ nastopil v nekaterih redkih primerih tudi $\hat{o}$ (v nekaterih tujkah, deloma pozicijsko)«. To seveda velja samo za Zibiko; ker pa sem razstavil današnje diftonge tipa *ei* in *ou* v skupine fonemov, tudi tam današnji fonem $\hat{o}$ ne zastopa samo tega *o* iz tujk in določenih pozicij.

V petem poglavju pokaže I. Mahnken še na nekaj splošnih tendenc. Opozori na to, kako daljnosežne posledice za nadaljnjo diferenciacijo med glavnimi narečnimi območji je imela različna vrsta diftongiranja v rastoče in padajoče diftonge (tj. diftonge tipa *ie* in *ei*) in kako so se odprtostne stopnje pri vokalih včasih skoraj povsem obrnile.

Razprava je vsekakor zanimiv prispevek k obravnavi slovenskega vokalizma, poskus prikaza njegovega razvoja z določene perspektive, pri čemer pa je bilo treba zaradi lepše slike včasih posploševati, pri iskanju strukturalnih kriterijev pa združevati raznorodne pojave. Kolikor so glede na moj Pregled — kot je na začetku napovedano — nekatere tu raziskane osnovne linije navidezno mogoče ostreje izdelane (vse so navedene v tem prikazu), gre to predvsem na račun posploševanja in premajhnega upoštevanja posameznih, večinoma sicer lokalno omejenih, dejstev, ki pa se vendarle neusmiljeno upirajo nekaterim povezovanjem in zaključkom. Za hitro seznanjanje s slovenskim vokalizmom je razprava kar pregledna, daje pa premalo možnosti za svobodno gibanje našim mislim v času in prostoru, ki pripadata slovenščini.

Jakob Rigler

ODMEVI RUSKE SOVJETSKE KNJIŽEVNOSTI PRI SLOVENCIH V LETIH 1917—1941

Pričujoči članek nima namena vsestransko osvetliti to dokaj zamotano vprašanje, ki doslej še ni bilo sistematično obravnavano. Na razpolago imamo sicer bibliografijo, zlasti tisto, ki jo je izdal Leksikografski zavod (Nauka o književnosti. Istorija stranih književnosti. Zagreb MCMLIX), a tudi ta ni popolna.

Kdor vsaj bežno prelista to publikacijo, takoj opazi, da je delež slovenskega tiska ter slovenskih pisateljev in publicistov pri obravnavanju sovjetske ruske književnosti dokaj neznaten. O tem se prepričamo, če primerjamo število prevodov ter v slovenščini napisanih prispevkov o posameznih sovjetskih avtorjih in problemih sovjetske književnosti s tistim, kar je izhajalo na srbskohrvatskem jezikovnem področju. To so nekateri napredni slovenski kulturni delavci opazili že zgodaj. Tako je Boris Ziherl leta 1933 v reviji Književnost v poročilu o Nolitovi zbirki prevodov nove ruske proze očital Slovencem, da ne prevajajo in ne poznajo sodobne ruske književnosti. Ziherl piše, češ da je v očeh večini Slovencev vse, kar je v ruščini napisano po Tolstoju in Dostojevskem, »tenden-

ciozna lažiliteratura in boljševiška propaganda, ki ni vredna, da bi se kulturen človek zanjo menil« (Književnost 1933, str. 144).

Ziherlove opazke so seveda polemično zaostrene, kajti njihov namen je očitno zbuditi večje zanimanje za literarno ustvarjanje v Sovjetski zvezi. Vendar so njegove ugotovitve veljale vsaj za določen del slovenske inteligence, saj je nezaupanje do vsega, kar se je dogajalo v ruski porevolucijski kulturi, nedvomno obstajalo.

Iz tega lahko sklepamo, da so bila v Sloveniji tla za spoznavanje ruske porevolucijske književne tvornosti še posebno neugodna. Vzrok za to bo najbrž v posebni ozkosti kulturnopolitičnih razmer na Slovenskem.

Uradno so cenzurne omejitve in pomanjkanje neposrednih stikov veljale za vse jugoslovansko ozemlje, vendar je bilo stanje v Sloveniji še teže — v nemajhni meri zaradi politične pripadnosti večine tistih, ki so imeli odločilno besedo v tisku. Odnos do sovjetske književnosti je bil pri nas — mnogo bolj ko na primer v Srbiji — posledica posebnih slovenskih političnih razmer. Zato je bilo prodiranje te literature k nam toliko bolj težavno.

Položaj ruske klasične književnosti je bil docela drugačen. S to so se slovenski bralci seznanili že zelo zgodaj, pa čeprav spočetka le posredno (prim. Klopčičeve ugotovitve v uvodu k Zbranim delom A. S. Puškina, I. zv., str. 243). Šele pozneje so začeli prihajati k nam izvirniki ter poročila ljudi, ki so Rusijo obiskovali ali pa tam dlje časa bivali, začenši s Celestinom pa do Slovencev, ki jih je prva svetovna vojna zanesla v Rusijo. Med temi je bil Josip Vidmar, eden najboljših poznavalcev ruske književnosti pri nas. Vendar je treba reči, da velja Vidmarjevo zanimanje od let po prvi svetovni vojni pa do današnjega dne predvsem ruski klasiki. To zanimanje očitno izvira iz Vidmarjevih estetskih nazorov in zato je prav značilno, da je seznanil Slovence z enim izmed najpomembnejših in najbolj novotarskih romanov 20-ih let, namreč z romanom »Mesta in leta« K. Fedina. Dela, ki so jih v Sovjetski zvezi proglasili za vzor socialističnega realizma, ga očitno niso posebno privlačevala, dasi je prevedel pozneje najbolj čislani sovjetski zgodovinski roman »Peter Veliki« A. Tolstoja, po poklicni dolžnosti dramaturga pa je pisal v Gledališkem listu članke ob premierah sovjetskih dramskih del na odru Narodnega gledališča v Ljubljani. Kljub vsemu temu so Vidmarju pri srcu predvsem veliki ruski realisti — Tolstoj, Dostojevski, Čehov in tudi L. Andrejev. Tako je njegov delež pri obravnavanju sovjetske književnosti pred to vojno manjši.

Po Oktobrski revoluciji so se meje zaprle. Ker med SZ in Jugoslavijo ni bilo uradnih stikov, potovanja tja niso bila več mogoča, prav tako niso prihajale knjige in revije. Sovjetske književnosti so od takrat spoznavali iz druge roke ali pa iz tistih v originalu pisanih del, ki jih je kdo prinesel iz tujine.

V tistem času je bila naključnost v izbiri imen, besedil in vesti očitna. Zato slovenski bralec ni mogel dobiti zares objektivne in celovite podobe sovjetske književnosti. Izbor imen in tekstov ne priča vselej o vrednosti literarnih del ali ustvarjalcev, oziroma o umetniških afinitetah prevajalcev, urednikov in avtorjev slovenskih prispevkov o tem vprašanju. Le tako si lahko razlagamo, da se je med maloštevilnimi knjižnimi izdajami prevodov sovjetskih avtorjev ob Bloku, Fedinu in A. Tolstoju pojavil Avdejenko, ki ga danes sovjetska literarna zgodovina komajda omenja. Tak prevod je bil pač plod naključja in simpatij nekaterih naših ljudi za sovjetske pisatelje nasploh, ne pa rezultat premišljene ocene. Vemo namreč, da so svetovnonazorske afinitete marsikdaj vplivale na čisto umetniške kriterije ter zbudile zanimanje za dokaj povprečna dela, v ka-

terih smo tedaj gledali predvsem pričevanja o nastajajoči družbi. Tako ne smemo misliti, da bi bil urednik Ljubljanskega zvona Juš Kozak tudi v drugačnih okoliščinah priobčeval včasih naivne poučne prispevke svojega edinega sovjetskega sodelavca N. Bahtina ali brezbarvno linijski govor sekretarja Zveze sovjetskih književnikov Ščerbakova na ustanovnem kongresu. Prav tako bi se bržkone motil tisti, ki bi danes pregledoval Kreftovo revijo Književnost in iz številnih prevodov Erenburga sklepal, da je urednik dajal prav temu pisatelju prednost pred njegovimi sodobniki. Razlog za kaj takega je bil zelo preprost in predvsem zelo stvaren: zaradi posebnih lastnosti tega pisatelja, zaradi njegove gibčnosti in ugodnih ocen v tedanjem sovjetskem in zahodnoevropskem levičarskem tisku so bila njegova dela bolj dostopna (in v slovenskem družbenem položaju tudi nedvomno učinkovita) kot, na primer, dela umetniško mnogo bolj pomembnega Kaverina ali Paustovskega.

Vse te in tem podobne okoliščine je treba upoštevati. Tisti del slovenskega tiska, ki se je bil pripravljen zanimati za književnost porevolucijske Rusije, se je moral nenehno boriti z različnimi težavami in nerazumevanjem. Zato so bržkone slovenske založbe izdale tako malo prevodov del sovjetskih pisateljev. Pač pa se je nadaljevalo izdajanje prevodov del ruskih klasikov (h katerim so prištevali tudi Bunina in Gorkega — vsaj njegova predrevolucijska dela). Izdajati klasike je bilo mnogo varneje kot iskati sodobne ruske izvirnike in tvegati gmotne in politične zapletljaje.

Ko govorimo o spoznavanju sovjetske književnosti pri nas, je treba upoštevati, da je bil položaj slovenskega tiska po prvi svetovni vojni drugačen ko pozneje, v tridesetih letih. Res je sicer, da so novice o dogajanju v sovjetski kulturi prodirale k nam dokaj neredno, vendar je bil pritisk cenzure do uvedbe diktature manjši. Revije in založbe niso bile toliko odvisne od cenzorjev, tisk je bil bolj razgiban, slednjič so tu bile tudi različne delavske organizacije s svojim tiskom, ki je — v mejah možnosti in namenov — seznanjal bralce z dogajanji v deželi, v kateri je zmagala revolucija. Ko je kralj proglasil diktaturo, se je položaj takoj poslabšal, predvsem pa se je močno okrepila vloga cenzure. Objavljati prevode sovjetskih avtorjev in članke o sovjetski literaturi je postalo mnogo teže. Zato je treba obravnavati ti dve razdobji ločeno.

V razdobju 1917—1929 so prva sporočila in nemara tudi prve tekste prinesli ljudje, ki so se vračali iz ujetništva ali z bojišč državljanske vojne. Tako je bil Ivan Vuk tisti, ki je oskrbel prvo knjižno izdajo sovjetskega avtorja, zdaj malo znanega Pavla Dorohova (P. Dorohov, Iz dni državljanske vojne. Sibirski punt. Prev. I. Vuk, izd. Proletarska knjiga leta 1927. Po besedah M. Klopčiča je šlo za samozaložbo, ki sta jo podvzela on in Vuk). Kolikor je znano, kritika temu delu ni posvetila pozornosti.

Čisto drugačen odmev je imel prevod enega izmed najpomembnejših del porevolucijske književnosti, namreč Blokove pesnitve »Dvanajst«. Ta Klopčičev prevod je zbudil pri kritiki močno zanimanje. Za velikega ruskega simbolista, o katerem je pozneje pisal tudi Vidmar, se je zlasti navduševal krog sodelavcev Mladine. V tej reviji so bili že v letniku 1926/27 objavljeni odlomki prevoda (celoten prevod je izšel v knjigi leta 1928). V istem letniku (št. 7) je izšel tudi odlomek iz pesnikovega predsmrtnega dnevnika, ki mu je uvod napisal Bratko Kreft (bržkone je odlomek tudi prevedel). V prvi številki Svobodne mladine letnika 1928/29 pa je Fr. Onič ocenil samo pesnitev in Klopčičev prevod. Obema avtorjema je skupno navdušenje za Bloka (tako Onič piše, da tako pomembne pesnitve niso posvetili niti francoski revoluciji — str. 19) in pojmovanje osebne

ter pesniške tragedije tega s starim svetom sprtega pripadnika predrevolucijske inteligence, ki je sicer stopil na stran revolucije, a se vanjo ni mogel vživeti. Najbolj jasno oceno Blokove vloge je dal v svojem uvodu Kreft: imenuje ga »vizionarja ... ki je revolucijo zaslutil« (str. 7).

V teh besedah tiči najbrž nekaj polemike s slovenskimi in ruskimi ocenjevalci Blokove poezije, ki so preveč poudarjali pesnikov notranji zlom ter ga kazali predvsem kot žrtev revolucije. Tako mišljenje je očitno že v Lavrinovih razpravah »Ruska moderna do prevrata« in »Ruska moderna po prevratu« (Odmevi, 1929, št. 1 in 2). Lavrin ga namreč imenuje hkrati z Belim »mesianskega simbolista ..., ki je pisal v mističnem transu« in tako ustvaril »najkrepkejše delo o revoluciji«, ki je hkrati izraz njegove »poslednje nade, ki se je prav tako zrušila« (Odmevi, 1929/2, str. 61 in 63).

Razlika med Kreftovim in Oničevim ter Lavrinovim pojmovanjem tega kompliciranega ruskega pesnika izvira nedvomno iz razlik v idejnih in estetskih stališčih, s katerih so presojali pesnikovo osebnost in njegovo ustvarjanje. Razlike so še bolj opazne, če primerjamo sodbe obeh sodelavcev mladine z mnenji E. Spektorskega (Ljubljanski Zvon, 1933, str. 28—40). Pesnika obravnava s svojega svetovnonazorskega stališča, ki revoluciji in njeni poeziji ni naklonjeno. Vendar vse to priča o zanimanju, ki ga je pri nas zbudil Blok, s katerim je bralce že leta 1922 seznanil B. Borko (Jutro, 1922, št. 290).

V glavnem so se Slovenci med obema vojnama seznanjali s sovjetsko literaturo prek literarnih revij. Dnevni tisk — sodeč po navedbah v bibliografiji in po nekaterih bežno pregledanih listih — je prinesel tu in tam prevod krajšega besedila ali več ali manj natančne informativne novice, temeljitejših poročil in ocen pa po navadi ni objavljal.[1] Izjema so le poročila ob redkih premierah sovjetskih dramskih del in posamezni prispevki, ki jih je v kulturni rubriki Jutra objavljal B. Borko. Vendar je tudi pri slednjih čutiti, da so avtorja omejevale kulturi odmerjeni prostor in splošna raven in usmerjenost dnevnika. Take informacije so nedvomno zahtevale veliko prizadevnost pri iskanju virov in nemajhno novinarsko spretnost (isti avtor je običajno pisal za revije bolj sproščeno in poglobljeno). Toda naj bo tako ali drugače, iz Borkovih člankov so bralci le izvedeli o nekaterih pomembnih pisateljih, kot je B. Pasternak in B. Piljnjak, o P. Romanovu in še o marsičem. Pri tem so Borku nedvomno mnogo koristili tesni stiki s češko kulturo, saj je bila Praga eno tistih središč, od koder smo tedaj črpali informacije o sovjetski književnosti.

Bolj poglobljeno obravnavanje problemov sovjetske književnosti so lahko bralci našli predvsem v izrazito literarnih revijah. Med temi sta za obravnavano vprašanje v dvajsetih letih najpomembnejši Ljubljanski zvon in Mladina. Obe kažeta za sovjetsko književnost precejšnje zanimanje, čeprav ima ta interes pogosto različna izhodišča. Tudi odnos je bil kaj različen — od previdne radovednosti do navdušenja. Tega je bilo največ pri mladih.

Med glasili, ki jih je izdajala mlada generacija, je najpomembnejša Mladina oziroma njena naslednica Svobodna mladina, ki je združevala najbolj

[1] Prispevki, ki so jih objavljali različni družinski, zabavni in tem podobni listi, so večinoma nepomebni, razen nekaterih prevodov krajših leposlovnih besedil. Zato so tembolj občudovanja vredna prizadevanja delavskih glasil, ki so kljub nenaklonjeni pozornosti oblasti, pičlim sredstvom in pomanjkljivi izobrazbi večine naročnikov skušala prinašati vsaj nekatere pomembne tekste ter dajati skromne informacije o kulturnem življenju v Sovjetski zvezi (članki B. Teplyja in drugih avtorjev, ter Klopčičevi prevodi v Svobodi, članki v Grudi in še ponekod.

dejavne mlade ustvarjalce napredne smeri dvajsetih let. Tanki zvezki Mladine so prinašali članke o različnih vprašanjih, ne le umetnostnih, temveč tudi družbenopolitičnih in gospodarskih. V njih najdemo poleg teoretičnih razmišljanj o umetnosti in kulturi vrsto sociooloških razprav in informativnih zapisov. Toda položaj te izredno razgibane revije je bil nedvomno zelo težak, zlasti po Kosovelovi smrti. Nad majhnim krogom sodelavcev je nenehoma visel Damoklejev meč cenzure in drugih nevšečnosti. Politična preganjanja, katerega žrtev so postali nekateri, in slednjič še proglas kraljeve diktature so revijo nazadnje zadušili.

V Ljubljanskem zvonu je že v dvajsetih letih izhajalo mnogo prispevkov s področja tujih književnosti. Svoje mesto je dobila med njimi tudi sovjetska. Kot v drugih tedanjih slovenskih časnikih, tako se tudi tu izogibajo izraza »sovjetska književnost«. Zlasti v dvajsetih letih z izrazom »novejša ruska književnost« označujejo tako dela sovjetskih kot emigrantskih ruskih pisateljev: obe književnosti ostro ločijo le marksistično usmerjeni avtorji. Res pa je, da v prvih letih po revoluciji še ne moremo potegniti ostre črte ločnice med obema, saj se je tedaj dogajalo, da so sovjetski književniki nastopili v istih glasilih kakor tisti, ki so pozneje emigrirali. Odmev tega stanja je tudi bržkone prvo poročilo o ruskem literarnem življenju po revoluciji, ki ga je objavil P. Golia pod naslovom »Igor Severjanin in še kaj« (Ljubljanski zvon 1919, str. 118—123). Golia izhaja predvsem iz predrevolucijskega stanja, dasi govori tudi o politični diferenciaciji med pisatelji. Največ govori o futuristih, zlasti o Kamenskem, čigar pesem »Dekret o literaturi na zidovih in plotih« je tudi prevedel. Presenetljiva je Golieva izredno neugodna ocena Majakovskega, vendar je očitno, da ga je slabo poznal, saj je pripisal eno izmed njegovih pesnitev D. Burljuku.

V letih 1925—1927 je N. Preobraženski objavil v Ljubljanskem zvonu ciklus prevodov krajših ruskih proznih del pod naslovom »Nova Rusija«. V ta izbor je uvrstil poleg Bablja, Fedina, Vs. Ivanova, Lidina, Erenburga, Leonova in Zamjatina tudi emigranta Bunina (ki mu je posvetil največ pozornosti) in Remizova. Glede umetniške vrednosti temu izboru ni kaj oporekati, saj gre za dela najpomembnejših tedanjih pisateljev. Toda vsi so tako imenovani »sopotniki«. Druga stran, namreč »proletarska« (to je tista, ki je bila v revoluciji idejno docela angažirana) sploh ni zastopana. Bržkone jih prevajalec ni posebno cenil (prim. njegove odklonilne sodbe o Majakovskem v Ljubljanskem zvonu 1928, str. 512—513, in o Gorkem v zadnji številki iste revije za leto 1932).

V dvajsetih letih je bil Preobraženski med najbolj marljivimi poročevalci o dogajanju v sodobni ruski književnosti (obeh taborov). Priobčeval je tudi v drugih glasilih. Tako je objavil nekaj prevodov v Grudi (leta 1924 in 1925), med njimi nekaj Jeseninovih pesmi, naslednje leto pa daljši prispevek o tem pesniku s tedaj običajnim tolmačenjem njegove osebne tragedije. Ta članek je nedoločno informativen in ne doseže Borkove analize v Ljubljanskem zvonu, še manj pa razprave J. Lavrina. Borko (njegov članek očitno spremlja Klopčičev prevod Jeseninove pesmi »Sovjetska Rusija«) je povezal Jesenina z rusko tradicijo kmečke poezije in s pesniškim ustvarjanjem njegovih sodobnikov ter imenoval njega in Bloka »žrtvi revolucionarnega meteža«. Čez nekaj let je svojo razpravo dopolnil s stvarnimi podatki iz monografije o Jeseninu, ki jo je izdala Francisca de Graaf na Holandskem (LZ 1933/9).

Že prej omenjena previdna radovednost je povzročala, da so v slovenskem tisku (z izjemo levičarsko usmerjenih glasil) pogosteje posvečali pozornost splošnemu stanju v sovjetski kulturi kot posameznim ustvarjalcem in njihovim delom. Očitajoč sovjetski kritiki, da zanemarja estetsko stran, so včasih sami

zapadali v isto napako ter poročali predvsem o tistem, kar sovjetska literarna zgodovina imenuje »politika partije na področju književnosti«. Tako razlago je opaziti na primer v obsežnem članku N. Preobraženskega »Pisatelji in socialno naročilo« (LZ 1929, str. 740—755), v poročilu M. Javornika v Modri Ptici (leta 1929/30, str. 125) in še ponekod. Javornik ima tu očitno namen izpovedati tudi nekatere svoje sodbe, toda marsikaj med njimi nasprotuje tistemu, kar literarna veda v splošnem priznava. Tako na primer imenuje Korolenka, Kuprina in Bunina »epigone velikih realistov«, dasi gre za tri zelo različne pisateljske osebnosti, ki so sicer pripadale več ali manj realistični smeri, a ki nikakor niso bili epigoni, še najmanj Bunin, eden izmed najbolj samosvojih ruskih pisateljev svojega časa. Prav tako je napačno prištevati med imažiniste Pasternaka, ki je sicer nekaj časa bil blizu futurizmu, a je vedno hodil svoja pota.

Take in podobne neutemeljene sodbe in celo stvarne napake, ki jih zasledimo v tedanjem slovenskem tisku v člankih o sovjetski književnosti, so bile marsikdaj posledica pomanjkanja resničnih stikov med obema literaturama. Slovenski avtorji si tedaj niso mogli ustvariti jasnejše podobe o hudo zapletenem stanju v porajajoči se porevolucijski kulturi. Svoje predstave o tem so morali graditi na temelju tistih maloštevilnih in pogostoma nasprotujočih si podatkov, ki so jim bili tedaj dostopni.

Precej drugačno je bilo stanje v drugem razdobju, tj. med leti 1929—1941. Neposredno po razglasitvi diktature so se stvari zaradi poostrene cenzure poslabšale. Zato so bili prispevki o sovjetski književnosti dokaj redki, tisti pa, ki so bili objavljeni, so bili po navadi napisani še bolj previdno (Preobraženski v Zvonu) ali obzirno neprizadeto (R. Pletnjev v Domu in svetu). Zelo mnogo je bilo nerazumevanja, neskladnosti in nerazčiščenosti v terminologiji. Poleg tega so slovenski avtorji često iskali v sovjetskem kulturnem dogajanju le tisto, kar je utrjevalo njihovo siceršnje gledanje ter osvetljevali nekatere pojave po svoje (npr. J. Šilc in F. Terseglav v Domu in svetu).

Položaj se je začel spreminjati nekako sredi tridesetih let. Tedaj je bila ustanovljena izrazito marksistična revija Književnost. Kmalu nato so napredni pisatelji in publicisti prevzeli vodilno vlogo v novoustanovljeni Sodobnosti in starem Ljubljanskem Zvonu, potem pa so prodrli tudi v prej pretežno informativno Modro Ptico.

To je bila doba, ko so se ne samo pri nas, temveč po Evropi sploh fronte ostro ločile in ko je prodor fašizma začel osveščati in združevati kulturne delavce-antifašiste različnih svetovnonazorskih smeri. Vzporedno je raslo zanimanje za kulturno dogajanje v deželi, ki so jo imeli za naravno zaveznico v boju zoper fašizem. Spričo ogroženosti Slovencev so imela taka razpoloženja pri nas plodna tla. Napredna misel je na Slovenskem v tistih letih zavzemala vedno bolj pomembne položaje, med njenimi izrazitimi nasprotniki pa skoraj ni bilo večjih ustvarjalcev.

Tako stanje je vplivalo tudi na odnos do sovjetske književnosti, ki so ji po svoje bili naklonjeni tudi nekateri pisatelji katoliške levice. Pač pa je bil zlasti klerikalni dnevni tisk mnogo bolj nestrpen do vsega, kar je količkaj spominjalo na simpatije do Sovjetske zveze. Tako se je boj zoper napredno misel pogosto prenašal z literarnega na izvenliterarno področje, od koder je grozila naprednim izobražencem in njihovim glasilom največja nevarnost.

Zunanje okoliščine za spoznavanje sovjetske literature so bile potemtakem še vedno neugodne.

Knjižne izdaje prevodov del sovjetskih avtorjev so bile v tridesetih letih še vedno precej redke, toda tistemu, kar je izhajalo, je tisk posvečal veliko pozornost.

O Fedinovem romanu »Mesta in leta«, ki je leta 1931 v prevodu J. Vidmarja izšel pri Tiskovni zadrugi, je najzanimivejšo kritiko objavil M. Jarc. Slovenski kritik je zapisal, da je sodobna ruska literatura »plod brezobzirne zmage nad staro obliko, ki jo je rodil meščanski individualizem preteklega stoletja« (Dom in svet, 1931, str. 282) in ki se zdaj razkraja, namesto njega pa nastaja novo, kolektivistično občutje sveta.

Pričakovanje nove »kolektivistične« literature na straneh vodilne slovenske katoliške revije sicer ni bilo novo, saj sta podobne teze postavljala že oba vodilna katoliška kritika Fr. Koblar in Fr. Vodnik. Pač pa je Jarc svoje trditve v večji meri podprl z estetsko analizo romana, ki ga imenuje »zgled sodobne kolektivistične proze« (ibid.). Pri Jarčevih sodbah nas ne sme motiti izraz »konstruktivizem«, ki ga Jarc očitno uporablja docela neodvisno od ruske kritike dvajsetih let in ruske literarne vede sploh. Rusi namreč imenujejo konstruktiviste čisto posebno skupino pesnikov dvajsetih let (I. Selvinski, V. Inberjeva in še nekateri). Bolj čudno je, da slovenski ekspresionist ni poudaril Fedinove povezanosti s strujo, ki ji je pripadal sam, dasi ga primerja z A. Döblinom, a tudi z Dos Passosom, pri tem pa poudarja, da preveva Fedinov »moderni ep« mnogo večji humanizem in »čustveni dinamizem« kot pa dela dveh omenjenih avtorjev, ki zunanji svet le »brezčutno registrirata« (ibid.). A tudi ruska kritika in literarna zgodovina do današnjega dne nič kaj rada ne govorita o vplivu ekpresionizma na Fedina. Nenavadnost kompozicije in stila njegovih prvih romanov raje pripisujeta naklonjenosti do eksperimentiranja, ki je vladala v krogu »Serapionovih bratov«.

Ugodno je tedanja slovenska kritika sprejela tudi druge prevode iz sovjetske književnosti, tako prevod romana »Peter Veliki« A. Tolstoja (M. Mohoričeva v Modri Ptici 1932/33), izbor satir in humoresk M. Zoščenka »Tako se Rusija smeje« v prevodu I. Vuka (I. Brnčič v Književnosti 1934/35), Neverova »Taškent, kruha bogato mesto« prav tako v Vukovem prevodu (anonimne recenzije v Grudi in Svobodi, ocena J. Šilca v Domu in svetu 1931, 1—2, in I. Grahorja v Modri Ptici istega leta), A. Tolstoja »Zlati ključek ali Buratino« v prevodu E. Kokalja (I. Brnčič v Ljubljanskem Zvonu 1940, 3—4). B. Borko je tudi v tem razdobju poročal o sovjetski književnosti — tako je prvi pri nas obširneje pisal o Pasternaku (Jutro 1936, št. 181); istega leta je Griša Koritnik v Modri Ptici objavil prevod Pasternakove »Zimske pesmi«. Hkrati so slovenske revije zabeležile tudi prevode pomembnejšil del v srbohrvaščino: že omenjena recenzija Nolitove zbirke, Mrzelova ocena Krklečevega prevoda Babljeve »Odese«, Borkova poročila, anonimna poročila v delavskih glasilih in še ponekod.

Ta poročila v tisku dokazujejo, da je zanimanje za novo rusko književnost vendarle obstajalo.

Vodilne slovenske revije so v mejah svojih možnosti prinašale prevode krajših tekstov oziroma odlomke iz daljših proznih del, prav tako pa tudi članke in zapise o sovjetski književnosti. Pogosto so to bili prevodi oziroma povzetki člankov in poročil, objavljenih v tujih revijah in časopisih. Zlasti je to značilno za tekste, ki so izšli v Sodobnosti, vendar imamo podobne pojave tudi v drugih revijah. Celo Književnost, ki je imela nekaj ruščine veščih sodelavcev, je, po besedah urednika B. Krefta, črpala večinoma iz neruskih virov.

Sodelavcev, ki bi lahko iz neposredne bližine opazovali sovjetsko kulturno življenje ter imeli na razpolago vse potrebne vire, skorajda ni bilo. Slovenci,

večinoma politični emigranti, ki so živeli v Sovjetski zvezi, se s književnostjo v glavnem niso ukvarjali. Pošiljanje prispevkov je bilo nadvse težavno. To ugotovimo tudi pri dveh neposrednih sodelavcih Sodobnosti in Ljubljanskega zvona.

V Sodobnost je pošiljal svoje prispevke iz Moskve Jurij Rus (J. Gustinčič). Kritično je ocenil prevode slovenske poezije v ruščino (prevajal jo je A. Surkov — Sodobnost 1938, 3—6), poročal pa je tudi o dogajanju s področja sovjetske književnosti. Sem sodi zlasti obsežno poročilo o novih tokovih v sovjetski literaturi pod naslovom »Samokritika«, nato še očitno po sovjetskih revijah zbrane »Misli Vladimirja Majakovskega« (oboje v Sodobnosti 1940, 2) in v Glasniku Cankarjeve družbe za leto 1938/39 objavljena recenzija »Španskega dnevnika« M. Koljcova, znanega sovjetskega novinarja, pozneje Stalinove žrtve. Takrat še zelo mladi sin slovenskega političnega emigranta pa je očitno pisal pod vtisom dvojne cenzure, jugoslovanske in sovjetske, saj sodijo njegovi prispevki v dobo tako imenovanega »kulta osebnosti«. Zato nosijo značilna znamenja tedanjega pojmovanja: pretirano ugodno ocenjevanje sodobnega stanja v sovjetski književnosti in slavljenje zmag socialističnega realizma kot edine napredne in plodne smeri sodobne literature.

Čisto drugačno podobo dobimo takrat, ko slovenski avtorji poročajo o dogajanju v sovjetski kulturi, naslanjaje se na neruske vire.

Že leta 1934 je v Sodobnosti (str. 78—86) I. Grahor obsežno poročal o sovjetski književnosti posvečeni številki poljske revije Wiadomości literackie, iz katere je povzel predvsem za to revijo napisani članek nekdanjega serapionovca M. Slonimskega (v manjši meri tudi članek konstruktivista K. Zelinskega). Zdaj ni mogoče ugotoviti, ali je Grahor poznal dela Slonimskega in njegove poglede na literarno problematiko, zato ne vemo, zakaj si je izbral za vir svojega poročanja prav ta članek. Ker pa je Slonimski, tako kot drugi člani krožka serapionovcev, znan po svoji kultiviranosti in širini pogledov na vprašanja umetniškega ustvarjanja, se seveda ni zmotil. Drug važen razlog za sproščenost in širino Slonimskega pa je doba, v kateri je članek nastal: čas okrog I. kongresa sovjetskih pisateljev, čas, ko je še živel Gorki in ko se teror še ni razmahnil. Našteva mnoge književnike, med njimi tudi take, ki jih pozneje niso smeli niti omenjati, ker so padli kot žrtve preganjanj (A. Vesjoli, S. Tretjakov — tega so pri nas celo prevajali) ali pa so bili v nemilosti (Pasternak). Nadalje govori o boji med pristaši različnih struj, o ruski kritiki in o vlogi Gorkega. Gorkemu je posvečena razprava I. Gruzdjova, ki jo je Grahor povzel v nadaljevanju svojega poročila (Sodobnost 1934, str. 134—136). V istem članku Grahor na kratko označuje nekatere pomembne sovjetske pisatelje, katerih dela so objavljena v isti številki poljske revije. Grahorjevo pronicljivost pri presoji tehtnosti posameznih izjav pa izpričuje dejstvo, da je med zastopniki uradne linije izbral prav blesteče napisani članek široko razgledanega Radeka.

Drugi poročevalci v Sodobnosti se naslanjajo na zahodnoevropske vire. Tako B. Fatur v št. 3 leta 1936 povzema pisanje francoskih tednikov Marianne in L'Est o sovjetski dramatiki in sovjetskemu gledališču (krajše poročilo o kongresu je Fatur napisal po češki reviji Čin). O boju med različnimi literarnimi smermi v dobi prve petletke in o razpustu vseh pisatejskih organizacij ter o ustanovitvi enotne zveze sovjetskih pisateljev poroča po Slawische Rundschau St. Leben (Sodobnost 1934, 2). V članku govori največ o vlogi skrajno levih skupin (RAPP in druge tako imenovane »proletarske skupine«) in o omejevanju svobode pisanja. Ton tega pisanja je v popolnem nasprotju s tonom Rusovega pisanja: prvi je poln hvale, Lebnov članek pa preveva nezaupanje do možnosti

pozitivnega razvoja sovjetske književnosti in občutek, da je ob njej težko govoriti o svobodi umetniškega ustvarjanja. Ne moremo ugotoviti, koliko je to posledica spoznanj in nazorov slovenskega avtorja in koliko je povzel duha, ki spremlja poročilo v nemški reviji.

Mnogo informacij prinaša članek V. Angelijeva v št. 4 leta 1935, ki učinkuje kot povzetek uradnih stališč po kongresu. Pozornost zbuja prvič v slovenskem tisku zapaženo izrazito poudarjanje domoljubnih motivov v sovjetski literaturi in negativna ocena Jeseninovega vpliva, ki ga poročevalec imenuje »vaškega boema« ter pravi: »Zdi se, da se z njimi [deli Jesenina — V. B.] spet uveljavlja v novi obliki stara dekadenca.« (Sodobnost 1935, str. 196.) Ta trditev je poučna, ker kaže, kako močno je bilo nezaupanje, ki ga je do tega pesnika kazala tedaj uradna sovjetska kritika. To nezaupanje je pozneje povzročilo, da so celo v visokošolskih učbenikih odmerjali Jeseninu le malo strani.

Sodobnost je razmeroma poredko prinašala sestavke s področja tujih književnosti. Krog vprašanj, ki jih obravnava, je zelo širok. Kot vse slovenske revije tistega časa, posveča največ prostora domačim problemom. Leposlovje je skoraj samo izvirno.

V Ljubljanskem zvonu je zanimiv pojav njegov edini neposredni sovjetski sodelavec N. Bahtin iz Leningrada. Kako so prihajali v Ljubljano njegovi, s čitljivo pisavo popisani lističi, se tedaj ni spodobilo spraševati. Bržkone tega ni vedel niti urednik, kaj šele prevajalec. Bahtin se je oglasil prvič leta 1928 z notico »Korš in Prešeren«. Nato je poslal celo vrsto poročil: o otroškem gledališču, o otroškem kinu, o prevodih sodobnih tujejezičnih del v ruščino, o sodobni ruski mladinski poeziji (temu je dodano nekaj Klopčičevih prevodov), o razpravi o formalizmu in naturalizmu, o različnih obletnicah, zlasti o proslavi stoletnice Puškinove smrti. Bahtinovi prispevki so temeljiti, vendar se, razen v enem primeru, ne lotevajo problematike v pravem pomenu besede. Njegovo pisanje je informativno, skoraj preprosto prosvetiteljsko. Vendar so bile neposredne vesti zelo pomembne.

Ljubljanski zvon je sploh vztrajno informiral slovenske bralce o sovjetski književnosti. Pri tem je treba reči, da so nekateri pisci (v mejah možnosti) skušali objektivno pokazati stanje ter poseči v globljo problematiko. Take poizkuse je opaziti že v Albrehtovih, po nemških virih povzetih poročilih (LZ 1926, str. 150—156, in LZ 1930, str. 187—189), ko navaja mnenje sovjetskih avtorjev (Erenburg, Lunačarski, A. Tolstoj) ter skuša izluščiti probleme, ki so pomembni za razvoj literature same. Ta oznaka še bolj velja za članke in razprave J. Kozaka, B. Krefta, I. Brnčića in drugih pisateljev tega kroga, ki sicer razpravljajo o drugih literarnih pojavih, a izpovedujejo lastna stališča. Taki prispevki očitno kažejo poznavanje stališč sovjetske kritike in literarne vede — seveda v mejah, ki jih je začrtal tedanji politični položaj pri nas.

Veliko zanimanje je vzbudil pri nas I. kongres Zveze sovjetskih pisateljev. Tudi o tem je največ poročal Zvon. Priobčil je prevode nekaterih govorov (najzanimivejša sta govora J. Oleše in Buharina), potem pa še bojevito Kreftovo poročilo, v katerem pisec poudarja zlasti pomen literature v sami SZ ter njeno vlogo v boju zoper fašizem (LZ 1934, 10). Nekatere misli, izrečene na kongresu (obsodbe poizkusov vsiljevati pisateljem izvenumetniška merila, stališče Gorkega in podobno) so bile za napredne pisatelje orožje v boju zoper domače nasprotnike napredne misli. To je očitno več ali manj v vseh pomembnejših revijah, tako v Zvonu kot v Sodobnosti, Književnosti in celo v Modri ptici. Tudi članki ob premierah sovjetskih dramskih del izzvenijo po navadi polemično, zlasti članek I. Brnčića ob uprizoritvi Škvarkinove komedije »Tuje dete« (LZ 1935, 10),

pa tudi Kreftovi in Ziherlovi zapisi v Gledališkem listu; obsežneje je o uprizorjenih delih pisal po navadi J. Vidmar, in sicer zelo pohvalno (o Švarkinu v Gled. listu 1935/36, o Katajevu v Gled. listu 1936/37; anonimni prispevki pripadajo najbrž Kreftu).

Te polemike merijo zlasti proti tendencioznim poročilom o premierah, ki jih je objavljal dnevni tisk, predvsem Slovenec, toda dvome o umetniški ravni sovjetske dramatike je zaslediti tudi v revijah. Za take poglede je značilno poročilo o mednarodnem kongresu o vprašanjih gledališča, ki je bil septembra 1936 na Dunaju in ki je o njem pisal leta 1937 v DiS N. Kuret. Članek ima značilen naslov »Gledališče pod režimi« ter govori o sovjetskem in o nemškem gledališču, ker že samo po sebi vzbuja določene asociacije. Vendar na koncu pride do zanimivega sklepa: sovjetsko gledališče je sicer tendenciozno in podrejeno političnim potrebam, vendar so v SZ opravili na področju kulture velikansko delo, zato je treba nehati govoriti o »sovjetskem barbarstvu«. Kuretovo stališče je značilno za razpoloženje, ki je vladalo v slovenski kulturi v letih med obema vojnama.

V kratkem času svojega obstoja je revija Književnost posvetila sovjetski literaturi precej prostora. Poleg številnih, najčešče anonimnih prevodov krajših proznih del je tudi Brnčićev prevod Jeseninove pesmi »Pismo materi« in prevod odlomka iz romana »Tihi Don«. Objavljeno je bilo tudi nekaj izvirnih člankov, med katerimi je najpomembnejši Kreftov »Fragment o Majakovskem«. Kreft je bil vnet propagandist sovjetske književnosti pri nas. Začel je v Mladini s člankom o Bloku in z obsežno razpravo »Ruski teater« v Književnosti ter nadaljeval v Zvonu, izrabil pa je tudi druge priložnosti. Tako je poročal o sovjetski književnosti, zlasti o dramatiki, v Gledališkem listu (leta 1937/38, št. 17), pisal v Prosveti, v Edinosti in še kje. Njegovo zanimanje je veljalo predvsem dramatiki in Majakovskemu, ki je bil poleg Gorkega in Jesenina tisti sovjetski avtor, o katerem so pri nas največkrat pisale različne revije, med njimi tudi delavske.

Sicer pa kaže pisanje o Gorkem, ki so ga naši bralci tistih časov dobro poznali iz številnih prevodov, nekaj nesporazumov, ki izvirajo zlasti iz nedoslednosti v terminologiji: tako ga na primer M. Mohoričeva imenuje naturalista (Modra Ptica 1934/35, št. 1).

Več enotnosti je bilo v sodbah o umetniškem pomenu Jesenina, o katerem so pisali mnogi avtorji (J. Lavrin, T. Potokar, N. Preobraženski, B. Borko, T. Krošl, R. Pletnjev in še drugi). Povezovali so njegovo ustvarjanje s tradicijo, zlasti folklorno, ter ga imenovali »čistega lirika«, ki ga je zlomila tuja mu revolucija mestnega proletariata. Vendar je večina spregledala Jeseninovo revolucionarno poezijo, katere ni upoštevala niti kot poizkus, vživeti se v revolucijo. Še več: Lavrin je to poezijo kratko in malo zavrnil kot neuspelo (Odmevi 1930/II).

Nadvse neenotna so bila mnenja o Majakovskem: od skrajno navdušenih Kreftovih do dokaj odklonilnih Lavrinovih, kakršne lahko beremo v že citirani razpravi (»Ruska moderna po prevratu«, Odmevi 1930/II).

Lavrin, ta odlični poznavalec ruske književnosti, ima v našem tisku sploh posebno mesto: stoji namreč nekje med domačimi in tujimi avtorji. V svetu, kjer je živel, je imel mnogo več priložnosti seznanjati se s sovjetsko literaturo in publicistiko, hkrati pa so njegove sodbe proste vplivov sovjetske miselnosti tistih leti. Iz tega seveda ne sledi, da je njegovo mišljenje brez slehernih predsodkov, vendar se odlikuje po široki razgledanosti, ki je slovenski pisci tistih časov po navadi niso mogli doseči. Zanimajo pa ga predvsem veliki realisti 19. stoletja.

Poizkusi, črpati iz sovjetske književnosti kot umetniške tvornosti (vpliv sovjetskih in drugih marksističnih teoretikov na naše napredne avtorje je druga stvar), so dokaj redki. Pač pa smo priča poizkusom, povezati določene procese v sovjetski književnosti s podobnimi pojavi v drugih literaturah ter postaviti nekatera sovjetska literarna dela kot zgled novega načina obravnavanja življenjskih pojavov v umetnosti (prim. Koblarjeva razmišljanja o »Cementu« F. Gladkova). Na ta dela se sklicujejo slovenski pisci, ki razglabljajo o poteh slovenske literature.

Najbolj pomembne so ugotovitve ob naporih, dati teoretične utemeljitve gibanju »nove stvarnosti«, o čemer je izčrpno pisal F. Zadravec (Sodobnost 1966, št. 1 in 2).

Zanimivo je, da se ideje o »novem realizmu«, ki mu je bila zgled tudi porevolucijska ruska književnost (izraz »novi realizem« rabi B. Ziherl v svoji razpravi »O realizmu v književnosti«, Sodobnost 1941, 1), porajajo v zelo različno usmerjenem tisku. Sporočilo o tem se je najprej pojavilo v Zvonu, in sicer v dveh že omenjenih Albrehtovih povzetkih razprav oziroma govorov sovjetskih avtorjev A. Tolstoja in A. Lunačarskega. Nato je v diskusijo posegel Dom in svet.

To se je zgodilo najprej v obsežni pregledni študiji P. Pletnjeva »Ruska literatura po revoluciji« (Dom in svet 1932, 7—8). Obe razpravi pomenita najbolj temeljit prispevek, kar jih je v takratnem času izšlo z obravnavanega področja pri nas. Avtor je, kot vse kaže, dobro poznal snov, in sicer naravnost po ruskih virih. Ob sicer pogostem nezaupanju do »tendence« in »vmešavanju v literaturo odzunaj« ter ob nekaterih manj pomembnih pomotah (uvrstitev posameznih književnikov v tedaj obstoječe grupacije, kar je najbrž posledica istovetenja sopotniške proze s krogom serapionovcev) imamo nekaj odličnih oznak posameznih ruskih ustvarjalcev, tudi takih, ki so bili pri nas skoraj neznani (Vološin, Tihonov, formalisti). Zlasti v drugi razpravi ugotavlja Pletnjev genezo sodobnega ruskega realizma in ga povezuje s tradicijo 19. stoletja, predvsem z Gogoljem in Tolstojem. Ko imenuje sodobno rusko književnost tendenčno, poudarja zlasti njeno zanimanje za revolucionarno stvarnost, za aktualnost, za »vzroke in posledice revolucije« (Dom in svet 1929, str. 33). In prav to jo sili, pravi Pletnjev,* da »naravnost podaja življenje« (ibid.). S tem pa je, po njegovem mnenju, prerasla »psihologizirajoči simbolizem« in pokazala nova pota pri obravnavanju sodobnega sveta in človeka.

Še bolj je pojav »novega realizma« povezal z iskanji v slovenski književnosti Fr. Koblar, in sicer v oceni dveh sovjetskih romanov: »Cementa« F. Gladkova (Dom in Svet 1929, str. 47—49) in »Jazbecev« L. Leonova (Dom in Svet 1927, str. 187—189). Koblar ju imenuje »kolektivna romana« ter išče v njiju potrdilo za svoje, sicer na idealističnem pogledu na svet sloneče nazore. Ti nazori se zlasti uveljavljajo v oceni kmečkega romana Leonova, ki ga primerja z Reymontovimi »Kmeti«. Katoliški kritik očita Leonovu, da v njegovem romanu »ni idealizma« in da je v »izrazito kmečkem romanu« o kmetovem uporu »zoper sleherno oblast« sicer pokazal »človekovo podrejenost zakonitemu redu stvari«, vendar ni upošteval vpliva religioznih prvin, kakor je to storil Reymont (Dom in svet 1927, str. 187—188).

* O tem piscu doslej ni bilo mogoče dobiti določnejših podatkov. Iz navedb v Bibliografiji, ki jo je izdal Bibliografski zavod, lahko samo ugotovimo, da je Rostislav Pletnjev objavil svoje prispevke tudi v srbohrvaščini in da je pisal predvsem o novejši ruski literaturi.

Še več novega v odnosu do problemov in v oblikovanju snovi vidi Koblar v romanu Gladkova »Cement«, ki ga ima za plod »novega predmetnega idealizma«, ker je pisatelj »opesnil urejeno mehaniko sveta in naravne sile v sintezi stroja«. S tem pa je, pravi Koblar, pokazal enotnost človeka in predmetnega sveta, zmago človeka nad strojem in neke vrste poduhovljenost »predmeta-stroja« (Dom in svet 1929, str. 48).

Kakor ugotavlja v svoji razpravi F. Zadravec, je Koblar pojmoval »novi realizem« kot korekturo »na materialističnem monizmu« slonečega pogleda na umetnost. »In če je Gladkov razvil v Cementu ‚materialistični monizem v idealistični smeri' [kakor meni Koblar — V. B.], tedaj v smeri predmetnega idealizma, pomeni to, da je v njem premagal ‚filozofski naturalizem'.« (F. Zadravec, Slovenska idealistična nova stvarnost, Sodobnost 1966, str. 190.)

To Koblarjevo razglabljanje, pogojeno z njegovim svetovnim nazorom, je značilno pričevanje o odnosu do sovjetske književnosti v tistih letih, o odnosu, ki je bil sicer subjektiven, vendar strpen in pogosto, rekli bi, poln nekega pričakovanja. Zelo različni slovenski pisci so namreč pričakovali od te spočetka zelo dinamične in iz novega občutka sveta ter človekovega mesta v njem izvirajoče literature nove pobude in nemara tudi prenovitev umetniškega ustvarjanja.

Odprto ostaja vprašanje vpliva sovjetske književnosti na slovenske ustvarjalce. Odgovor nanj terja posebno raziskovanje. Ugotoviti bi bilo treba, katera sovjetska literarna dela so slovenski književniki sploh poznali in kaj so o njih sodili. Le tako bomo mogli ugotoviti stične točke in afinitete med obema književnostima ter možnost vplivov. Marsikaj, kar bi lahko imeli za posledico sovjetskega vpliva, je prej posledica umetnikovega pogleda na svet ter miselnih in umetniških tokov (na primer Prežihov »kolektivni roman«, Seliškarjeva in Klopčičeva lirika, Kosovelove prispodobe v »Himni človeku«, ki spominjajo na Gorkega, njegovo zanimanje za konstruktivizem — prim. Zadravčevo razpravo v Sodobnosti 1966, 12). Zgledovanje po proletkultu je bilo, po besedal F. Zadravca, za resnično umetniško kvaliteto književnosti »sicer nevarno, vendar kratkotrajno« (F. Zadravec, Razgledi v književnosti, MK 1963, str. 238 in 241).

Raziskati bi bilo treba tudi vplive na idejnem področju. Teh je bilo nedvomno več. A tudi tu položaja ne smemo poenostavljati. Ne gre namreč izključno za vpliv prav sovjetskih pogledov na bistvo in vlogo literature, temveč za splet marksističnega nazora o umetnosti. Take poglede so izpovedovali — ali pa so jim bili vsaj blizu — mnogi pomembni slovenski književniki medvojnega obdobja, ki so pisali tedaj o literarnih vprašanjih. Mnogi med kritiki in pisatelji svobodoumne levice (J. Kozak, B. Kreft, I. Brnčič, Vl. Pavšič, B. Ziherl, I. Grahor in drugi) so se naslanjali na sovjetske (Lenin, Plehanov, Gorki, Polonski, Lunačarski, Friče) in na druge teoretike (Marx, Engels, Mehring, Lukácz). Njihovo poznavanje sovjetske kritike in literarne teorije je često le plod naključja (npr. pogosto citiranje dokaj ozkosrčnega Fričeja, po drugi strani pa premajhno poznavanje Voronskega in formalistov). Kajpada, vsa ta vprašanja so preveč zamotana in premalo raziskana, da bi lahko že zdaj prišli do kakih jasnih sklepov. Toda očitno je, da so ti pisatelji oblikovali svoj svetovni in literarni nazor prav ob marksizmu.

Dela sovjetskih pisateljev in poročila o dogajanju v sovjetski književnosti so torej prodirala k nam skozi neštete ovire — od pomanjkanja gradiva pa do pritiska cenzure in političnega preganjanja. Zato seznanjanje bralcev s sovjetsko književnostjo ni moglo biti sistematično, temveč je bilo pogosto odvisno od naključja, od iznajdljivosti in poguma tistih, ki so posredovali tekste in poročila. Največ so na tem področju storili slovenski levičarski kulturni delavci in

glasila, ki so bila tako ali drugače pod vplivom naprednih sil. Tako so se lahko naši bralci seznanili vsaj z nekaterimi pomembnimi sovjetskimi pisatelji, zlasti prozaiki, in s poglavitnimi problemi sovjetske književnosti. Prispevki, ki so jih v tistem času objavljali napredni slovenski pisatelji in publicisti, odražajo družbeno stuacijo in spoznanja tistega časa, zato jim v marsičem dandanes ne moremo pritrditi. Vendar so, skupaj z drugimi objektivnimi poročevalci in ocenjevalci storili marsikaj, da so tudi naši bralci spoznali novo, v drugačnih pogojih zraslo umetnost, ki je — vsaj v dvajsetih letih in deloma tudi pozneje — ustvarila marsikatero pomembno delo. Zato so ta prizadevanja dokaj pronicljivo izpričala angažiranost in odprtost slovenskega kulturnega prostora tudi v sovjetsko smer.

Vera Brnčič

Bibliografija

Nauka o književnosti. Istorija stranih književnosti. Izd. Leksikografski Jugoslavije. Zagreb MCMLIX.
Gradivo bibliografskega oddelka NUK.
Ljubljanski zvon 1917—1941.
Mladina, Svobodna mladina 1927—1929.
Sodobnost 1933—1941.
Književnost 1933—1935.
Dom in svet 1917—1941.
Modra Ptica 1929—1941.
Odmevi 1929 in 1930.
Svoboda 1929—1935.
Gruda 1924—1941.
Koledar Cankarjeve družbe 1930—1933.
Cankarjev glasnik 1938/39.
Gledališki list — Drama — 1934—1941.
Jutro 1922, 290; 1928, 31; 1930, 80; 1934, 130; 1936, 181.
F. Zadravec, Slovenska idealistična nova stvarnost, Sodobnost 1966.
F. Zadravec, Razgledi v književnosti, Ljubljana 1963.
Kritika 1925.
Ogenj 1930/31.
Kres 1925.
Pod lipo 1925.
Mladi plamen 1932/33.
Mladi Prekmurec 1936—1940.

HRISTO BOTEV PRI SLOVENCIH

O kulturnih stikih med Bolgari in Slovenci vemo prav malo. Za sedaj poznamo le dva poizkusa podati vsaj pregled teh stikov: članek Vekoslava Bučarja v italijanski reviji »Bulgaria«[1] ter članek Ganča Savova v bolgarski reviji »Literaturna misel«.[2] Oba sta informativna in se ustavljata le ob najznačilnejših pojavih, ne da bi jih skušala natančneje osvetliti, oba sta želela le opozoriti na dolgoletno tradicijo ter pestrost stikov med obema narodoma. Pričujoči članek naj bo prispevek k podrobnejšemu raziskovanju tega malo znanega področja.

[1] Bulgaria. Rim. IV/1942, 3, 140—147.
[2] Literaturna misel. Sofija. IX/1965, 5, 126—135.

Iz množice vprašanj sem se lotil le enega — odmevov življenja in dela Hrista Boteva pri Slovencih. Da sem izbral ravno Boteva, sta me vodila dva razloga: Botev je še vedno eden največjih bolgarskih pesnikov in pomeni Bolgarom to kar nam Prešeren, obenem pa je njegovo delo našlo tudi neposredne odmeve v slovenski književnosti.

*

Malo je verjetno, da bi Slovenci kaj vedeli o Hristu Botevu še za njegovega življenja (1848—1876), čeprav nekatera znamenja kažejo tudi na to možnost. Botev je poznal Janeza Poharja, Slovenca, doma iz Poljč pri Begunjah na Gorenjskem, ki je živel v Bukarešti in tam izdajal časopis »Jugoslavija«. Oba sta sodelovala pri bolgarskem časopisu »Svoboda«, glasilu bolgarskega revolucionarnega centralnega komiteja (BRCK) in oba sta bila člana društva »Slavjanska družina« v Bukarešti. Pohar je kot urednik imel stike s Slovenijo in ni nemogoče, da je opozoril tudi na Boteva, saj je o Botevu in njegovem časopisu »Zname« (Zastava) pisal v zagrebškem »Obzoru«.[3] Toda vse to so le domneve, toliko prej, ker Botev nikjer v svoji obširni publicistiki ne omenja ne Slovenije ne Slovencev. Še več, Poharja celo v svojem poročilu o »Slavjanski družini«[4] predstavi kot Slovaka.

Zanesljivo lahko rečemo, da smo Slovenci zvedeli za Boteva šele v zvezi z njegovo četo, z dogodki okoli ladje »Radetzky«. Pesnik je namreč po svojem izkrcanju na bolgarska tla, potem ko je zaplenil avstrijsko potniško ladjo, sam poslal poročilo o teh dogodkih evropskemu tisku. Novica je našla pot tudi v naše časopise.

Prvo sporočilo o teh dogodkih beremo v »Slovenskem gospodarju«:

> »V Bolgarijo vhaja od vseh strani dobro oboroženih prostovoljcev. Na avstrijski parobrod na Donavi, kojemu je Radecki ime, je na večih štacijah stopilo 250 potnikov. Ko se nekaj časa peljejo, odprejo svoje škrinjice — in hipoma bili so vsi oroženi, stopijo z revolverji pred kapitana, ki jih je sedaj prisiljen na Turškem izbarkal. Z ‚živijo' klici so ti bolgarski prostovoljci stopili na kopno, turške straže postrelili in mahnili proti Balkanu.«[5]

Isti časopis poroča v naslednji številki:

> »V Balkanu zapoveduje še edini bolgarski vstaš Botjev in ima kakih 3000 vstašev okoli sebe, ker se Turki v 4 do 5000 čevljev visoke planine ne upajo, prav za prav pa sedaj ne utegnejo.«[6]

»Slovenski narod« poroča o tem takole:

> »V zahodnem Balkanu vodi urednik Votjov (!) 2000 mož. Votjov je do sedaj v Bukurešti uredoval časnik ‚Zname'.«[7]

[3] Nikola Trajkov: Slavjanski revolucioni vrski na Botev. Slavjani. Sofija VI/1930, 6, 170.
[4] Hristo Botev: Sabrani sačinenija. Sofija 1938, II, 746.
[5] SGp 1876, 24 (8. junija), 230.
[6] SGp 1876, 25 (14. junija), 239.
[7] SN 1876, 144 b (24. junija), 2.

»Slovenec« pa poroča naslednje:

»15. t. m. so se vojskovali na železniški postaji Belovo. Vstaše vodi Botov (!), ki je Turke zapodil iz Vrace in mestece dobil v roke.«[8]

Naj so te vesti še tako naivne in netočne, so za nas zanimive, ker je v njih prvič omenjeno ime Hrista Boteva pri nas. Spoznali smo ga kot borca za svobodo.

O Botevu Slovenci nato dolgo nismo slišali ničesar. Razlago za to je treba iskati tudi pri Bolgarih. Vstaja leta 1876 je propadla, Botev je padel, toda pričela se je rusko-turška vojna, ki je prinesla Bolgarom svobodo. Pričelo se je novo obdobje. V naglem razvoju, ki je zajel vso deželo, so bile kmalu pozabljene mnoge žrtve, še posebno, če so bili revolucionarji kot Hristo Botev. Zato ni čudno, če v prvem informativnem članku o bolgarski književnosti pri Slovencih,[9] ki ga je napisal Anton Bezenšek leta 1881, sploh ne zasledimo pesnikovega imena. Bezenšek je bil tedaj stenograf pri Narodnem sobraniju in se je naslanjal le na uradne podatke, le-ti pa niso bili naklonjeni Botevu.

Kot pesnik je bil Botev omenjen prvič v »Slovanu« 1887, in sicer v članku »Njakolko dumi za blgarskata literatura«. To je bil kratek pregled bolgarske, predvsem starejše literature, ki ga je napisal Trajko Kitančev, tedaj šolski nadzornik v Trnovu, in ga je »Slovan« objavil v bolgarščini, s tem da ga je Bezenšek »prepisal« v latinico, vzporedno s prevodom v slovenščino. V njem je med drugim rečeno:

»Med Bolgari je bilo in je jako mnogo takih, ki so pisali v stihih, a pesnikov imamo samo nekoliko: Slavejkov, Rakovski, pokojni Karavelov, Botev, Vazov in Stambolov.«[10]

Da slava Hrista Boteva ni segla do Slovencev, je treba iskati vzroke tudi v pogledih, ki jih razodeva kratka oznaka velikega pesnika v občirnem članku Frana Kovačiča »Ogled po bolgarski književnosti« v »Domu in svetu« 1895, kjer je rečeno:

»Nadarjeni in prevratni pesnik je tudi Kristo (!) Botjov († 1876). Njegove pesmi so bile jako priljubljene in so močno uplivale na bralce.«[11]

»Prevratnost«, revolucionarnost je bilo tisto, kar je zapiralo pot velikemu pesniku. Razmere so bile tiste čase pri nas take, da niso bile naklonjene idejam, ki jih je izpovedoval Botev v svojih delih.

Moral je nastopiti nekdo, ki je bil pripravljen boriti se zoper take razmere. To je bil Anton Aškerc.

Kot za ostale Slovane je Aškerc kazal veliko zanimanje tudi za Bolgare. O tem pričajo njegove pesmi z bolgarsko tematiko, potovanje v Bolgarijo, pismeni stiki z nekaterimi vidnimi predstavniki bolgarskega kulturnega življenja pa tudi načrt, da bi se preselil v Bolgarijo, ter ne nazadnje zanimanje za bolgarsko literaturo in zgodovino.

Za Boteva je Aškerc zvedel, če ne prej, iz spisov švedskega pisatelja in slavista Alfreda Jensena, saj je v seznamu del, ki mu ga je poslal le-ta in ga je

[8] S 1876, 73 (29. junija), 3.
[9] LZ 1881, 57—59, 124—126, 314—317.
[10] Sn 1887, 21, 326.
[11] DS 1895, 8, 372.

Aškerc objavil v svojem članku »Alfred Jensen«, omenjen tudi »Življenjepis bolgarskega pesnika in mučenika svobode Krista (!) Botjova, s prevodi njegovih poezij«.[12]

Ali je to Jensenovo delo v resnici tudi poznal, je težko ugotoviti, čeprav je mogoče, da je bilo eno izmed osmih, ki mu jih je Jensen podaril.[13]

Prav gotovo pa se je z Botevom in njegovim življenjem seznanil nekoliko kasneje, ko se je lotil študija bolgarske zgodovine. Kaj ga je gnalo k temu študiju, je razvidno iz pisma prijatelju Vidicu. V njem piše:

»Človek bi obupal, ali jaz ne obupavam, ker slutim, da nastopi kmalu nova generacija, ki se bo bolj zavedala svoje narodnosti. Tolažim se, da je pot do napredka in svobode trnjeva. Da ne klonem duhom, študiram zgodovino bolgarske vstaje — po bol.[garskih] izvirnikih.«[14]

Pri tem študiju je nedvomno naletel tudi na Hrista Boteva. Njegovo življenje in tragična smrt sta izzvala pri Aškercu še posebno zanimanje. Da bi kar najbolje spoznal tega bolgarskega junaka in pesnika, si je nabavil vso tedaj dostopno literaturo o Botevu, kot je to razvidno iz virov, ki jih je kasneje naštel v »Ljubljanskem zvonu«.[15]

Neposredni rezultat zanimanja za bolgarsko zgodovino je bil predvsem cikel trinajstih pesmi pod skupnim naslovom »Rapsodije bolgarskega goslarja«.[16]

Za Aškerčev odnos do Boteva so »Rapsodije« zanimive z dveh plati: vsaka od trinajstih pesmi ima za moto nekaj verzov iz Boteva, razen tega je Botev v dveh pesmih tudi literarni junak.

Pri izbiri verzov, ki jih je postavil za mota svojim pesmim, je Aškercu najbolj ugajala pesem »Ob slovesu 1868«, iz katere je citiral kar sedemkrat.[17] »Moji prvi ljubi«[18] je navedel trikrat, po dvakrat pa »Hadži Dimitra«[19] in »Mojo molitev«[20] ter po enkrat »Hajduki«[21] in »Tujec«.[22] Zanimivo je, da je pri tem Aškerc ravnal dokaj samovoljno, združeval je v isti moto verze iz različnih delov pesmi pa tudi iz različnih pesmi.

Ko je Aškerc leta 1904 izdal svoj »Četrti zbornik poezij« in je vanj vključil tudi »Rapsodije«, jih je nekoliko predelal. Pri tem je spremenil tudi nekatera mota. Predvsem je zmanjšal število citiranih verzov od 47 na 30, prvi pesmi pa je dodal nov moto, to pot iz »Obešanja Vasila Levskega«,[23] prvotnega pa je postavil na čelo celotnega cikla.

Kot junak se Botev pojavi v »Rapsodijah« dvakrat. Aškerc je izbral dva najdramatičnejša dogodka iz njegovega življenja: prevzem ladje »Radetzky« in pesnikovo smrt ter vsakemu posvetil po eno »rapsodijo«. Prvotno sta imeli tudi skupni naslov »Hristo Botev«, a ju je kasneje, v »Četrtem zborniku poezij« ločil ter dal vsaki svoj samostojen naslov: »Hristo Botev na Radeckem« in »Hrista Boteva smrt«. V prvi pesmi je Botev »imeniten gospod«, ki »samo-

[12] LZ 1899, 1, 31.
[13] Prav tam.
[14] Anton Aškerc: Zbrano delo. Ljubljana 1951, II, 508.
[15] LZ 1902, 6, 368.
[16] Anton Aškerc: Zbrano delo II, 401—450.
[17] Verzi 1—3, 18, 45—47, 68—70, 80—81, 99—103, 108—109, 115, 130.
[18] Verzi 19, 21—22, 24, 33, 40—41, 47.
[19] Verzi 17—20, 25—28.
[20] Verzi 31—32, 34—36.
[21] Verza 14—15.
[22] Verzi 13—14, 16.
[23] Verza 9—10.

zavestno« stopi pred kapitana in ga prisili, da zapelje ladjo k bolgarskemu bregu Donave ter izkrca »tri sto hajdukov«, ki se pojdejo borit s Turki. Druga kaže Boteva v nekoliko drugačni luči. Ob sončnem zahodu malodušno razmišlja, ali bo s svojo četo, ko so jo obkolili Turki, dočakal novi dan. Sami so ostali. Upanje, da bodo v domovini našli splošno vstajo, se je izjalovilo. Ob koncu pesmi sicer zakliče »Naprej!«, a ravno tedaj ga zadene smrtonosna krogla. Ocena, koliko je Aškerc upošteval vire in koliko je v podobo Boteva vnesel svojega, bi zahtevala posebne obravnave, ki pa presega okvire tega članka. Nedvomno pa je z »Rapsodijami« Aškerc veliko doprinesel, da smo Slovenci vsaj tako, posredno zvedeli kaj o Botevu.

Tudi druge omembe Boteva in prvi prevedeni verzi so nastali ob Aškerčevem sodelovanju. V želji, da bi dal »Ljubljanskemu zvonu« kar najbolj slovansko obeležje, je povabil k sodelovanju tudi Antona Bezenška, nedvomno najbolje informiranega Slovenca o Bolgariji in njeni kulturi. Bezenšek mu je rad ustregel ter mu poleg drugega poslal tudi članek »Ivan Vazov, bolgarski pesnik«.[24] Članek je, kot pravi tudi podnaslov — po dr. A. Teodorovu — povzetek začetnih poglavij obširne razprave Aleksandra Teodorova-Balana, ki je v nadaljevanjih izhajala v sofijski reviji »Periodično spisanie« v letih 1901—1906.[25]

Za nas je članek zanimiv iz dveh razlogov: v njem so objavljeni prvi verzi Hrista Boteva v slovenščini[26] in med drugim je v njem govora tudi o pesniku.

Gre za štiri verze iz manj znane satirične pesmi »Zakaj nisem . . .«,[27] ki govore o Vazovu. Prevedeni so čisto slučajno, ker so pač bili v Balanovem besedilu.

Toda če so verzi bili prevedeni čisto po naključju, pa podoba, ki naj si jo ustvarimo o Botevu po tem članku, gotovo ni naključje. Iz primerjave Balanovega originala in Bezenškovega povzetka je razvidno, da je Bezenšek skušal omiliti revolucionarno misel Hrista Boteva, ki še dokaj jasno odseva iz Balanovega besedila. Balan namreč ves čas, ko govori o Botevu „revolucionarju, poudarja razliko med idejami Ljubena Karavelova in tistimi, ki jih je zastopal Botev, in pri tem poudarja večjo doslednost slednjega. Tako pravi:

> »On [Botev] pa meni, da mora bolgarski emigrant razvneti in oborožiti trpeče ljudstvo ne le proti turški tiraniji pri nas, ampak nasploh proti zatiralcem. V ta namen morajo emigranti dvigniti bakljo revolucije.«[28]

Bezenšek je skušal to razliko zabrisati in pravi, potem ko razloži poglede Ljubena Karavelova:

»Istih nazorov je bil tudi Botev. Zaradi tega so ju imenovali ‚revolucionarja-poeta'.«[29]

Na ta način se je izognil natančnejšemu posredovanju idej Hrista Boteva, ki ga je Balan na nekem drugem mestu v istem spisu imenoval za »brezdomnega in zloveščega komunarja«.[30]

[24] LZ 1902, 9, 600—608; 10, 671—677; 11, 728—731.
[25] Periodično spisanie, Sofija XII/1901, 61, 731—746; 1902, 62, 33—62, 141 do 151, 195—222, 496—516, 764—795, 849—878 in dalje.
[26] LZ 1902, 9, 603.
[27] Verzi 27—30.
[28] Periodično spisanie 1901, 61, 735.
[29] LZ 1902, 9, 601.
[30] Periodično spisanie 1902, 62, 33.

Mesta, kjer članek izrecno ne podčrtava revolucionarnosti Hrista Boteva, Bezenšek ni popravljal. Tako je celo parafraziran znani verz »Tisti, ki pade...« in so na kratko podane osnovne misli pesmi »Ob slovesu 1868« in »Moji prvi ljubi«.

Vse to je bilo seveda premalo, da bi Slovenci lahko bolj spoznali Boteva. Kajti kljub vedno večjemu zanimanju za Bolgare in njihovo književnost, ki v času prve balkanske vojne doseže zavidanja vredno višino, ne zasledimo nobenega prevoda iz Boteva pa tudi o njem pišejo le slučajno. Taka je tudi sicer zelo zanimiva omemba v časopisu »Dan«.

Zdravnik dr. Mavricij Rus je bil kot prostovoljec v balkanski vojni v Bolgariji. Kot vojaški zdravnik je bil dodeljen v mesto Vraca. Po vrnitvi je v nekaj nadaljevanjih opisal to svoje bivanje med Bolgari. Ker je bival ravno v Vraci, kraju, v čigar bližini je padel Botev leta 1876, je posvetil obširno nadaljevanje svojega članka »Med Bolgari« tudi pesniku. Nadaljevanje nosi naslov »Spomenik Hristu Botjovu. Hristo Botjov — narodni pesnik in junak«.

Ko govori o Botevu, se v glavnem naslanja na Ivana Vazova in njegovo delo »Neotdavna« (Pred kratkim).[31] Zanimiva pa je ugotovitev, do katere pride ob zaključku:

> »Pesmi Hrista Botjova so dandanes popolnoma popularne. Bolgarska deca se navdušujejo ob njih, vojaki jih prepevajo na poti v vojsko.«[32]

Pomanjkanje zanimanja za Boteva in njegovo poezijo je treba iskati tudi v zanimanju za modernejše bolgarske pesnike, kot je to razvidno že iz naslova članka »Bolgarska moderna«, ki ga je objavila »Omladina«. V njem je med drugim tudi rečeno, da je Botev »čisto narodni pesnik, učenec ruskih realistov«.[33]

Sledilo je žalostno obdobje odtujitve: druga balkanska vojna, svetovna vojna ter napet mednarodni položaj po njej. Bil je to neprimeren čas za kakršnekoli stike med Bolgari in Slovenci, kaj šele za poezijo Hrista Boteva, kljub vsem velikim idejam, ki jih je izražal in se zanje boril.

Pesnikovo ime srečamo šele leta 1926, ko revija »Pod lipo« objavi ob petdesetletnici njegove smrti nekoliko skrajšan prevod članka Hermana Wendla »Hristo Botjov«,[34] ki ga je nemški zgodovinar in publicist objavil v dunajski »Arbeiter Zeitung« in praški »Prager Presse«, nato pa tudi v svoji knjigi »Aus der Welt der Südslawen«.[35] Bolj kot sam članek, ki kaže Boteva predvsem kot revolucionarja in manj kot pesnika, je zanimiva opomba uredništva, v tem primeru Antona Kristana, ki je članek tudi prevedel. V njej opozarja na nekatere izdaje pesnikovih del v originalu. Razen tega citira mnenje hrvaškega publicista Ivana Esiha, objavljeno v zagrebškem »Obzoru«,[36] v katerem je našteto nekaj naslovov in so kot najboljše pesmi označene »Hajduki«, »V krčmi« in »Hadži Dimiter«. Iz slednje je celo citiran znani verz:

[31] Ivan Vazov: Sabrani sačinenija v 20 toma. Sofija 1955—1957. Tom V., 37—38.

[32] Dan I/1912, 349 (15. decembra), 3.

[33] Omladina X/1913—1914, 121.

[34] Pod lipo III/1926, 7, 107—110.

[35] Herman Wendel: Aus der Welt der Südslawen. Berlin 1926.

[36] Obzor. Zagreb LXVII/1926, 146 (2. junija).

»Tisti, ki pade v borbi za svobodo, ne umre nikdar. Za njim žaluje zemlja in nebo, zver in priroda in pesniki ga opevajo.«[37]

Primer je zanimiv, ker nas opozarja, da smo Slovenci za Hrista Boteva zvedeli lahko ne le iz lastnega tiska, ampak tudi iz sočasnega srbohrvaškega in nemškega časopisja ali knjig, kot je to primer z že omenjeno Wendlovo knjigo, o kateri je poročal Karel Dobida v »Ljubljanskem zvonu«[38] in pri tem omenil tudi Boteva.

Po nastopu šestojanuarske diktature je bilo vedno teže najti možnost, da bi se Botev oglasil v slovenščini. Njegovo ime srečamo le slučajno. Tako ga je mimogrede omenil Ivan Kolar v nekem svojem članku.[39]

Kadar pa je le bilo treba kaj povedati o njem, kot je to moral storiti Aleksander Balabanov, ko je posebej za »Dom in svet« napisal članek »Bolgarsko slovstvo«,[40] ne pozabijo ob trditev, da je Botev »najbolj nadarjena osebnost novejšega bolgarskega slovstva« pristaviti tudi, da je »nekoliko kozmopolitsko nastrojen revolucionar«.

Tudi splošno zbližanje med Jugoslavijo in Bolgarijo v tridesetih letih Botevu ni bilo naklonjeno. Ob obisku bolgarskih pisateljev v Ljubljani leta 1934 so sicer govorili tudi o Botevu. Tako je Aleksander Balabanov v intervjuju za »Jutro« celo citiral nekaj verzov iz Boteva, toda skrbno se je izognil kakršnekoli borbenosti. Citiral je odlomek iz pesmi »Ob slovesu 1868«:

»Tam, dete lice hubavo
černi si oči vdigaše
i s onazi tiha usmivka
v skrbno gi srce vpieše.«[41]

In to je bilo vse. Kljub dokajšnjemu zanimanju za bolgarsko literaturo v tem času o Botevu in njegovi poeziji ni kaj več slišati.

Šele leta 1936 je v »Slovencu« izšel informativen članek »Hristo Botev (ob šestdesetletnici žalostne smrti bolgarskega pesnika)«[42] izpod peresa Toneta Potokarja, publicista in prevajalca bolgarske literature. Vključeno je tudi nekaj verzov iz »Hadži Dimitra«,[43] citiranih v bolgarščini.

Istega leta zasledimo v priročniku »Pregled svetovne književnosti«[44] Frana Sušnika kratko omembo Hrista Boteva.

Zopet je minilo nekaj let, preden smo Slovenci lahko prebrali ime Hrista Boteva v našem tisku. »Jutro« je ob obletnici pesnikove smrti objavilo nekaj navdušenih besed bolgarskega študenta in vnetega prevajalca bolgarske lepe besede pri nas Štefana Atanasova. Uredništvo je članek opremilo z značilno opombo:

»Naš bolgarski sotrudnik nam je... napisal nekaj besed o tem pri nas še malo znanem predstavniku bolgarskega narodnega duha.«[45]

[37] Pod lipo 1926, 7, 108.
[38] LZ 1927, 7, 374.
[39] J 1930, 101 (3. maja), 6.
[40] DS 1930, 5—6, 163—166.
[41] J 1934, 122 (31. maja), 3.
[42] S 1936, 140 (21. junija), 13.
[43] Verzi 17—26.
[44] Fran Sušnik: Pregled svetovne književnosti. Maribor 1936, 254.
[45] J 1939, 126 (2. junija), 6.

Nekaj kasneje zasledimo tudi v mariborskem »Večerniku« članek »Hristo Botev«,[46] v katerem nam Vinko Zagorski predstavi Boteva pesnika in revolucionarja. Članek je opremljen z nekaterimi citati v slovenskem prevodu. To so po dolgem času prve besede velikega pesnika v slovenščini. Gre za pet verzov iz »Ob slovesu 1868«[47] ter verz »Balkan poje hajduške pesmi« iz »Hadži Dimitra«.

Kje so bili viri, iz katerih smo Slovenci črpali tisti čas podatke o Botevu, pove zaključni stavek omenjenega članka.

»Tako mi je pravil o Hristu Botevu bolgarski študent.«

Kaže, da bolgarski študenti, bilo jih je kakih dvajset, ki so tiste čase študirali v Ljubljani, niso bili ravnodušni do velikega pesnika. Na to nas opozarja tudi dejstvo, da je njihovo študentsko društvo nosilo ime »Hristo Botev«. Žal pa je delovanje tega društva še neraziskano.

Nekako v istem času je izšel prvi celotni prevod pesmi Hrista Boteva v slovenščini. Nadarjeni študent slavistike in kasneje plodovit prevajalec iz bolgarščine Živan Žun je v srednješolskem listu »Naša rast« objavil prevod pesmi »Obešanje Vasila Levskega«.[48] Istočasno je v nekaj nadaljevanjih objavil članek »Bolgarska književnost«, kjer govori tudi o Botevu.[49]

Sledijo leta vojnih grozot, bojev in trpljenja. Z narodnoosvobodilnim bojem in z osvoboditvijo so bili odpravljeni vsi predsodki, ki so ovirali, da beseda velikega pesnika in revolucionarja zazveni tudi v slovenščini. Žal pa ni bilo nikogar, ki bi jo k nam presadil. O njem spet najprej le govorijo.

Sedemdesetletnice pesnikove smrti sta se spomnila oba slovenska dnevnika: »Ljudska pravica« in »Slovenski poročevalec«. Prvi je objavil skrbno napisan članek Rozke Štefanove »Hristo Botev, pesnik in revolucionar«,[50] drugi pa je v skrajšani obliki ponatisnil članek Toneta Potokarja iz leta 1936 z naslovom »Hristo Botev«.[51]

Tudi velike proslave v domovini Hrista Boteva ob sedemdesetletnici njegove smrti so našle odmeva v našem tisku. »Ljudska pravica« je objavila izvleček iz govora Georgija Dimitrova,[52] ki je bil objavljen v »Rabotničeskem delu«. Nekaj kasneje omenja Boteva tudi »Mladina«. V članku »Trnjeva je bila pot k svobodi Bolgarije« srečamo prvič po osvoboditvi besede Hrista Boteva, in sicer citat:

»Kdor pade v boju za svobodo, živi večno.«[53]

Avtor ni označen in je članek verjetno preveden iz srbohrvaščine.

Besede Hrista Boteva srečamo spet ob prvem slovanskem kongresu v Beogradu (8.—12. decembra 1946). Na njem je govoril tudi Todor Pavlov. Oba slovenska dnevnika sta objavila celotno besedilo njegovega govora pod naslovom »Prispevek bolgarskega naroda k svetovni literaturi«.[54] V njem je v prostem prevodu citirano nekaj verzov iz »Hadži Dimitra«. Isto besedilo je bilo objavljeno še enkrat v brošuri »Prvi slovanski kongres v Beogradu«.[55]

[46] MV 1936, 252 (3. novembra), 6.
[47] Verzi 1—3, 129—130.
[48] Naša rast II/1939—40, 1, 4.
[49] Naša rast 1939—40, 3, 45.
[50] LdP 1946, 127 (2. junija), 6.
[51] SPor 1946, 127 (2. junija), 3.
[52] LdP 1946, 132 (8. junija), 4.
[53] Mladina 1946, 26, 6.
[54] LdP 1946, 295 (15. decembra); SPor 1946, 296 (18. decembra).
[55] Prvi slovanski kongres v Beogradu. Ljubljana 1947, 77—97.

Leto 1947 pomeni prelomnico v spoznavanju Hrista Boteva pri Slovencih. Tega leta je začel Igo Gruden prevajati in objavljati njegove pesmi.

Da se je Gruden lotil tega dela, ni nič nenavadnega. Sam je bil dvakrat v Bolgariji: leta 1934 in 1945, obakrat kot član pisateljskih delegacij. Prav tako je znano njegovo prijateljstvo z bolgarskim pesnikom in posredovalcem bolgarsko-slovenskih kulturnih stikov Dimitrom Panteleevim. Prav temu prijateljstvu se moramo zahvaliti, da se je Gruden poglobil v Boteva. To je razvidno iz naslednjega odlomka pisma, ki ga je 17. junija 1947 pisal Panteleev Grudnu:

»Pesmi ima Botev le malo, komaj 28, so pa čudovite. Ni ga Bolgara, ki bi jih ne znal na pamet. Sistem verzov Hrista Boteva (za razliko od sodobnega bolgarskega, ki je toničen, podobno kot slovenski) je čisto silabičen, kot srbski in hrvatski. Botev je odlično poznal Puškina, Lermontova, Nekrasova, toda posnemal je bolgarsko narodno pesem, ki ima silabični sistem. Zato bi bilo dobro, če bi enkrat poskusil prevajati v silabičnem metru, tako kot Gradnik prevaja v slovenščino silabične verze »Gorskega venca«. Lani sem ti dal Boteva v srbohrvaščini, prevedel ga je neki Srb, žurnalist, Jojić. Njegovi prevodi niso umetniški, so pa točni. Lahko so ti v pomoč. Ko bom proti koncu avgusta prišel v Ljubljano, se bova o tej reči pomenila bolj na široko. Objavljanje pesmi Hrista Boteva bo izredna kulturna manifestacija.«[56]

Že nekaj dni kasneje zasledimo v »Ljudski pravici« prvi prevod Iga Grudna, pesem »Bratu«.[57] Bili so to dnevi ob obisku Georgija Dimitrova v Jugoslaviji ter podpisovanja blejskega sporazuma.

Da bi kar najdostojneje počastili visokega gosta, je časopis razen že omenjene pesmi priobčil še odlomek iz referata Teodora Pavlova na slovanskem kongresu. V njem je spet odlomek iz »Hadži Dimitra«, le da to pot v prevodu Iga Grudna.[58]

O nadaljnjih načrtih, ki jih je imel Gruden s prevajanjem Boteva, zvemo iz opombe pod pesmijo »Bratu«, kjer piše:

> »Za stoletnico njegovega [Boteva] rojstva bo izdala Državna založba Slovenije prihodnje leto zbirko njegovih pesmi v prevodu Iga Grudna.«[59]

Da se je Gruden resno lotil dela, kažejo tudi nekatere druge objave prevodov iz Boteva. V »Novem svetu« je objavil »Hadži Dimitra« in »Obešanje Vasila Levskega«.[60] Slednjo pesem je ponatisnila tudi »Delavska enotnost«.[61] V »Obzorniku« je izšel prevod pesmi »Materi«,[62] in sicer v počastitev bolgarskega narodnega praznika 9. septembra, kot je to razvidno iz spremnega članka, ki ga je napisal Stane Melihar.[63]

Grudnu je pri prevajanju pomagal tudi Dimiter Panteleev, kot je moči razbrati iz pisma, ki mu ga je pisal 4. oktobra 1947, kjer pravi:

[56] Zapuščina Iga Grudna, NUK. Vsa citirana pisma so pisana v bolgarščini.
[57] LdP 1947, 176 (26. julija), 4.
[58] Prav tam.
[59] Prav tam.
[60] NS 1947, 5—6, 384—386.
[61] DEn 1947, 31, 6.
[62] Obz 1947, 9—10, 361.
[63] Prav tam, 360.

»Slovenija, Ljubljana in naša srečanja pri Kregarju, Marenčetu in Mesecu, kjer sva prevajala Boteva, se mi zdijo sedaj kot nekaj zdavnaj minulega, kot sanje.«[64]

Kaže, da je delo dobro napredovalo, saj beremo v pismu, ki ga je Panteleev pisal 23. avgusta 1948, tudi naslednje besede:

»... z veseljem sem zvedel, da si v celoti prevedel pesmi Boteva.«[65]

V istem pismu zvemo, kako sta si prijatelja zamislila izdajo teh prevodov.

»Zelo me veseli, da je Todor Pavlov privolil, da napiše predgovor. Morda ga je ‚Državna založba Slovenije' že prejela. Naš odlični botevist prof. Mihail Dimitrov je še vedno v Moskvi in nažalost kaže, da se ne bo kmalu vrnil v Sofijo. Tako se bo morala založba obrniti na koga drugega, da bo napisal komentar, ali pa bodo prevodi ostali kar brez komentarja.«[66]

Med tem časom je o Botevu poročal tudi tržaški »Ljudski tednik«, v katerem je Bogomil Gerlanc objavil članek »Bolgarski pesnik in vzor junaka — borca Hristo Botev«.[67] V njem zasledimo nekaj napačnih podatkov, ki nas opozarjajo, da je avtor dokaj slabo poznal snov, o kateri je pisal. Tudi sicer je za to dobo značilno, da Slovenci le malo poznamo Boteva, njega življenje in delo. To se najbolje vidi iz dejstva, da so skoraj vsi članki, napisani ob stoletnici pesnikovega rojstva, bili izpod peresa tujih avtorjev. Tako so »Vprašanja naših dni« objavila prevod A. Surkova »Plamteči patriot, veliki pesnik. K stoletnici rojstva Hrista Boteva«[68] iz moskovske »Literaturne gazete« ter članek Velibora Gligorića »Hristo Botev«[69] iz beograjskih »Književnih novin«. Tržaški »Razgledi«[70] so prevedli odlomek iz knjige Bojana Peneva. Za »Ljudsko pravico« pa je članek »Hristo Botev«[71] napisal Simeon Hesapčiev, tedaj lektor za bolgarščino na ljubljanski univerzi.

Enega redkih domačih prispevkov je napisal Igo Gruden v »Ljudskem tedniku« ter ga opremil s ponatisom svojega prevoda »Hadži Dimitra«.[72]

»V počastitev letošnje stoletnice rojstva velikega bolgarskega pesnika in revolucionarja« — kot je rečeno v podnaslovu — sta v »Novem svetu« izšli dve pesmi v prevodu Iga Grudna: »Borba« in »Moji prvi ljubi«,[73] »Naša žena« pa je objavila pesem »Odpeljana«[74] prav tako v Grudnovem prevodu.

Tako je naš poznavalec in prevajalec Boteva skušal kar najdostojneje proslaviti pesnikov jubilej. Žal ga je pri tem prehitela smrt. Umrl je sredi dela. Verjetno so bili prevodi iz Boteva njegovo zadnje ustvarjalno delo.

[64] Zapuščina Iga Grudna. NUK.
[65] Prav tam.
[66] Prav tam.
[67] LdTd 1947, 81, 7—8.
[68] VND 1948, 5, 104.
[69] VND 1948, 955.
[70] Razgledi 1948, 333—334.
[71] LdP 1948, 130 (2. junija), 2.
[72] LdTd 1948, 122 (17. junija), 9 in 12.
[73] NS 1948, 729—732.
[74] NŽ 1949, 1, 27.

Toda če je umrl ustvarjalec, je ostalo njegovo delo. Prevodi Iga Grudna so bili osnova eni največjih manifestacij, posvečenih Botevu pri Slovencih.

Slovanski komite in Društvo slovenskih pisateljev sta priredila v filharmonični dvorani v Ljubljani 6. januarja 1949 veliko akademijo v proslavo stoletnice pesnikovega rojstva. V vabilu, ki ga je objavilo dnevno časopisje,[75] je med drugim rečeno:

> »Govorila bosta dr. Bratko Kreft in prof. Stane Melihar, člani ljubljanske drame (Danilova, Jan, Tiran, Zupan) bodo recitirali pesmi Hrista Boteva. Zlata Gjungjenac bo pela bolgarske narodne pesmi, spremljal pa bo prof. Pavel Šivic.«

Kako je potekala proslava, si lahko predstavljamo iz časopisnih poročil. »Slovenski poročevalec« piše:

> »Najprej je govoril prof. Stane Melihar o dobi in politični vlogi, ki jo je imel v tej dobi bolgarske zgodovine Hristo Botev, za njim pa je predaval o njegovem delu in posebej o poeziji Hrista Boteva dr. Bratko Kreft. V drugem delu sporeda je prebral najprej lektor za bolgaršČino na ljubljanski univerzi tov. Hesapčiev nekaj verzov Hrista Boteva v izvirniku, za njim pa so recitirali člani dramskega gledališča Vladimir Skrbinšek, Mira Danilova, Slavko Jan, Jože Zupan in Stane Sever pesmi v prevodu Iga Grudna. Vmes je zapela sopranistka Zlata Gjungjenčeva pesmi Hrista Boteva v originalu.«[76]

Kratek izvleček iz predavanja Staneta Meliharja je objavila v svojem poročilu o poslavi »Ljudska pravica«.[77] Predavanje Bratka Krefta pa je v celoti natisnil »Novi svet«[78] in je za sedaj najobširnejše in najtemeljitejše delo, posvečeno Hristu Botevu pri nas.

Predavanje je zanimivo tudi zaradi tega, ker vsebuje številne citate iz Boteva v Grudnovem prevodu. Nekaj jih je bilo še neobjavljenih. Tako so natisnjeni odlomki iz pesmi »Njej«,[79] »Moji prvi ljubi«,[80] »Moja molitev«,[81] »Na Jurjevo«[82] in »Hajduki«.[83] Kaže torej, da je imel Batko Kreft pri pisanju svojega predavanja na razpolago tudi Grudnovo zapuščino.

Proslava stoletnice je imela velik uspeh in so ji, kot poroča »Ljudska pravica«, prisostvovali »predstavniki JA, množičnih organizacij in kulturnih ustanov« ter mnoge druge ugledne osebnosti. Proslavo je v celoti prenašal tudi Radio Ljubljana.

V zvezi s stoletnico se je spet oglasil Tone Potokar. V »Slovenskem poročevalcu« je tik pred akademijo objavil članek »Hristo Botev«.[84] Tudi sicer se je začel intenzivneje ukvarjati z Botevim in še posebej z njegovo publicistiko.

[75] LdP 1949, 4 (5. januarja), 2; SPor 1949, 4 (6. januarja), 3.
[76] SPor 1949, 6 (8. januarja), 3.
[77] LdP 1949, 7 (9. januarja), 4.
[78] NS 1949, 432—439.
[79] Verzi 1—8, 33—36.
[80] Verzi 19—24, 40—50.
[81] Verzi 37—40.
[82] Verzi 1—4.
[83] Verzi 1—11.
[84] SPor 1949, 3 (5. januarja), 3.

V »Novih obzorjih« je objavil pod skupnim naslovom »Iz proze Hrista Boteva«[85] prevode treh njegovih člankov: »Jugoslavija«, »Smešen jok« ter brez naslova dopis iz Bukarešte z dne 15. februarja 1874. Prevod spremlja prevajalčev članek »Publicist Hristo Botev«.[86]

Isti prevajalec je v tržaških »Razgledih« objavil »Dva politična članka Hrista Boteva«.[87] Gre za prevod dopisa iz Bukarešte 27. marca 1875 ter tri odstavke iz dopisa z dne 3. aprila 1875.

Tudi mariborski »Vestnik« je objavil priložnostni članek Dušana Mevlje z naslovom »Ob 100-letnici rojstva Hrista Boteva«.[88] In s tem se je končalo razdobje, ki je veliko obetalo, a je spričo smrti Iga Grudna, še bolj pa zaradi vedno bolj zaostrenih odnosov med Jugoslavijo in deželami vzhodnega bloka, ni uteglnilo roditi sadove, ki smo jih pričakovali.

Kljub vsemu pa Botev le ni izginil iz zavesti našega ljudstva. O tem priča že Grudnov prevod »Hadži Dimitra«, ki je našel svoje mesto v šolskih knjigah, in sicer v »Slovenskem berilu III«.[89] Kolikšen je krog bralcev, ki se je lahko seznanil vsaj z eno pesmijo velikega bolgarskega pesnika, kaže podatek, da je knjiga doživela že devet izdaj in da jo še vedno uporabljajo kot učno knjigo v osnovnih šolah.

Po Grudnovi smrti je prevajanje Boteva nadaljeval Fran Albreht. Tudi on je bil velik prijatelj Bolgarov. Že leta 1926 je bil med prvimi, ki se je odzval znanemu vabilu bolgarskega pesnika Kirila Hristova za sodelovanje med južnoslovanskimi pisatelji. Tudi on je bil v delegaciji slovenskih pisateljev, ki je leta 1934 obiskala Sofijo. Zato ni čudno, da se mu je kot Grudnovemu prijatelju porodila misel, da bi končal njegove prevode. Gruden namreč, sodeč po zapuščini, kljub nekaterim svojim izjavam le ni prevedel vseh pesmi pa tudi mnoge tistih, ki jih je prevedel, niso bile še zrele za tisk.

Prve sadove Albrehtovega prizadevanja smo lahko slišali na valovih Radia Ljubljane dne 2. junija 1951 v oddaji »Pesmi Hrista Boteva«. Oddaja je vsebovala uvodno besedo ter prevode naslednjih pesmi: »Hadži Dimiter«, »Borba«, »Na Jurjevo«, »V krčmi« in »Moji prvi ljubi«.[90]

Po tem spet dolgo ni nobenega glasu o Botevu. Šele zboljševanje odnosov z vzhodom je vsaj za silo odprlo vrata tudi Botevu. »Tovariš« je ob obletnici pesnikove smrti objavil obširnejši članek »Tragedije čete Hrista Boteva« s podnaslovom »Pred osemdesetimi leti je na čelu bolgarskih vstajnikov padel znameniti pesnik in borec«.[91] Napisal ga je Davorin Ravljen. Nekaj kasneje je »Ljudska pravica« objavila izvleček iz članka B. Djorkovskega, objavljenega v beograjski »Borbi«.[92]

Nato zopet molk. Toda le na videz. Fran Albreht ni popolnoma opustil misel, prevesti pesmi Hrista Boteva v celoti. Ker pa ni dovolj poznal bolgaršcine, se je obrnil po pomoč k Dimitru Panteleevu. Le-ta mu je oskrbel dobesedne prevode tistih pesmi, ki jih je Gruden prevedel le delno ali pa sploh ne. To so

[85] NOja 1949, 1, 46—49.
[86] NOja 1949, 1, 43—45.
[87] Razgl 1949, 3, 142—143.
[88] VMrb 1949, 6 (8. januarja), 2.
[89] Slovensko berilo III. Berilo pripravila Erna Muser s sodelovanjem Marije Jamarjeve in Rozke Štefanove. Ljubljana 1952, str. 69.
[90] Zapuščina Frana Albrehta. Last Vere Albrehtove.
[91] Tov 1956, 21, 584.
[92] LdP 1956, 137 (12. junija), 5.

bile »Dvignil se je temen oblak«, »Moja molitev« in »Tujec«.[93] Novo spodbudo za delo je dobil ob namenu založbe »Mladinska knjiga«, da bi ob priložnosti slavističnega kongresa v Sofiji 1963 izdala v dvojezični izdaji izbor iz del Hrista Boteva. Žal je tudi njega prehitela smrt in delo je že drugič ostalo nedokončano.

Tako je Hristo Botev, veliki pesnik bolgarskega ljudstva, predvsem zaradi svoje revolucionarne miselnosti in nažalost zaradi političnih razmer ostal še skoraj sto let po svoji smrti vse premalo znan slovenskemu bralcu.

Matej Rode

Henrik Markiewicz, GŁÓWNE PROBLEMY WIEDZY O LITERATURZE

(Z prac Instytutu Badań Literackich PAN). — Wydawnictwo literackie, Kraków 1965.

Izredno bogata tradicija poljske literarnoteoretične misli in tvorno sozvočje dela znamenitih imen poljske literarne stroke v današnjem času dajeta zavidljive znanstvene razultate (Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk 1931, O dziele literackim 1960; Julian Krzyżanowsky, Nauka o literaturze 1966; Stefania Skwarczyńska, Wstęp do nauki o literaturze I—II—III, 1954—1965). Tako je v evropskem literarnoznanstvenem prostoru ustvarjena izjemna situacija, ki kljub diametralno nasprotnim izhodiščem posameznih avtorjev napoveduje pomembno ustvarjalno sintezo, za katero so Poljaki, kot vse kaže, najbolj poklicani.

Z izrazitimi elementi te sinteze se v zadnjih letih v vrsto osrednjih osebnosti sodobne poljske literarne znanosti vključuje tudi Henryk Markiewicz, profesor za poljsko književnost na Jagielloński univerzi v Krakovu in stalni znanstveni sodelavec Inštituta za literarna raziskovanja od njegove ustanovitve v letu 1948. Njegove tehtne razprave iz poljske književnosti po romantiki (Prus i Żeromski, 1954), iz literarne teorije in metodologije (O marksistowskiej teorii literatury 1952; Tradycje i rewizje 1957) in zgodovine poljske literarne vede (zbornik Teoria badań literackich w Polsce I—II, 1960) pričajo o širokem razponu njegovega delovnega področja. V literarnoznanstvenem svetu pa je zbudilo posebno pozornost zlasti njegovo zadnje delo z naslovom »Glavni problemi literarne vede«.

Posamezne probleme, katerim je posvečeno to delo, je Markiewicz že poprej obravnaval v strokovnih revijah, vendar je bralcu šele v knjigi po opravljeni meritorni in bibliografski redakciji predstavljena celovita podoba avtorjevih strokovnih dognanj. Očitno je, da je imel avtor pred očmi sintezo literarne teoretske misli. Čutiti jo je mogoče že v samem komponiranju poglavij in razporejanju osrednjih problemov literarne vede v zaključno celoto. Delovni koncept, ki je predlagan v naslovu in s katerim se je avtor lotil obsežne problematike, se je v realizaciji pokazal kot izredno ploden in premišljen.

O Markiewiczevi knjigi se je že med njenim nastajanjem govorilo kot o »poljskem Wellek-Warrenu«, sodobnem univerzitetnem priročniku za literarno teorijo, ki naj bi bil pisan s pozicij marksistične literarne miselnosti. O izredni aktualnosti dogodka ob izidu Glavnih problemov govori odmev na poljskem knjižnem trgu, saj je v času, ko o knjigi pišemo, na knjižnih policah že druga, popravljena in razširjena izdaja, kar je celo za poljske strokovne publikacije prava redkost.

[93] Zapuščina Frana Albrehta.

Poljska tekoča kritika je delo opredelila kot sodobno obliko priročnika,[1] ki se mimo enciklopedijske širine podanega gradiva odlikuje posebno po načinu, kako je avtor dognanja bralcu posredoval: ne z vsiljevanjem dokončnih in shematičnih rešitev, ampak z uvajanjem v znanstveni način mišljenja. Druga misel poljske kritike — preko nje je zašla tudi v jugoslovansko, se dotakne avtorjeve koncepcije knjige in trdi, da je Markiewicz s svojimi Problemi ostal v določeni meri tudi pod svojimi zmožnostmi, saj je prav od njega pričakovati poljsko literarno teorijo.[2] Delovni koncept, ki je pri selekciji literarno teoretične problematike objel res najpomembnejše téme, je predvidel vzporedno obravnavo literarne teorije in literarnozgodovinske metodologije, »saj so cilji in sredstva literarnih raziskav rezultat predhodno sprejetih osnovnih postavk o načinu obstajanja, značilnih lastnostih in vrednosti literarnih del ter razvojnih zakonitostih literature«.[3] Podobno ravna v svoji literarni teoriji Wellek-Warren, to pa je v nasprotju s pojmovanjem obeh znanstvenih disciplin pri Petersnu na eni in pri Timofejevu oziroma Kleinerju na drugi strani. Če še dodamo, da je bibliografskemu gradivu odmerjenega ogromno prostora, tako da igra mnogo več kot vlogo spremnega znanstvenega aparata — saj se s kronološkim pregledom zgodovine literarne vede, ki je knjigi dodan, v strukturi Markiewiczevega dela avtonomizira v svojstveno poglavje, potem je jasno, da so bili pragmatični okviri priročnika za literarno teorijo temeljito preseženi.

Da imamo pred seboj teoretično delo izjemnega karakterja, nam pove že uvodno poglavje, ki je posvečeno območju in smerem sodobnih literarnih raziskav in ki je bilo delno objavljeno že v Umjetnosti riječi.[4] Najprej je v njem definirano avtorjevo terminološko izhodišče. Upoštevajoč vidike, ki jih je izoblikovala poljska znanstvena tradicija, se avtor opredeli za termin »literarna veda«, ki ga je po nemški Literaturwissenschaft posnel Julius Kleiner (1886 do 1957), za njim pa Roman Ingarden. Pojem literarne vede v avtorjevem pojmovanju obsega vse načine spoznavnega obravnavanja književnosti in je v primerjavi z drugimi pojmi, ki se pojavljajo v poljski praksi (literaturoznawstwo, nauka o literaturze) elastičnejši, saj vključuje tudi področja, katerih pripadnost znanosti je sporna, kot npr. literarna kritika. Terminološki razmejitvi sledi skrbna razmejitev področij posameznih znanstvenih disciplin literarne vede.

Izjemnost kulturnega miljeja, katerega rezultat je navsezadnje tudi Markiewiczeva knjiga, se izraža že v samem bogastvu terminologije v poljski znanstveni tradiciji. Zlasti v drugem delu tega poglavja, ki govori o smereh sodobnih literarnih raziskav in kjer je v orisu evropskih literarnih ideologij dvajsetega stoletja prikazana tudi poljska aktualna situacija, ta izjemna situacija prihaja posebno do izraza.

Ko je bila v uvodnem poglavju začrtana terminološka in področna razmejitev literarne vede, obenem pa definirano avtorjevo idejno izhodišče, se v naslednjih poglavjih oblikovalna pozornost obrne k notranji problematiki književnosti in načne vprašanje teorije literarnega dela, ki je v marksistični literarni znanosti dokaj zanemarjeno področje. To so poglavja, ki govore o karakteristikah literarnega dela oziroma mejah literature, o načinu obstajanja in

[1] M. Janion, Nauka i literatura; Nowe ksiazki 1965, št. 18, str. 838—842.
[2] K. Wyka: Markiewicz, Porebski, Hutnikiewicz; Zycie Literackie 1965, št. 27, str. 3.
[3] H. Markiewicz: Główne problemy wiedzy o literaturze, str. 17.
[4] H. Markiewicz, O suvremenim proučavanjima književnosti najsažetije, Umjetnost riječi 1965, št. 1, str. 51—69.

zgradbi literarnega dela, o stilu literarnega teksta in njegovem raziskovanju in pa o fikciji v literarnem delu in njegovi spoznavni vsebini. Stvarno gradivo, na katerega se opirajo razglabljanja, presega okvire nacionalne teoretične problematike in je ilustracija splošnih pojavov literarne znanosti. Iz poljske teoretične tradicije najpogosteje srečujemo Ingardna, ki mu Markiewicz posveča vso pozornost, zlasti njegovim dognanjem o fikciji v literarnem delu. Zdi se, da celo pojem literarnega dela, ki se v knjigi dosledno uporablja, ni povsem slučajen.

Kljub selekciji problematike in zaključenosti posameznih poglavij se problemi zvrščajo v smiselnem redu in se formirajo v organsko celoto določene literarne miselnosti. Marksistično teoretično zamisel književnosti je Markiewicz osvobodil poenostavljajočih pojmovanj in jo povezal z dognanji, ki so se rodila zunaj njenih ideoloških okvirov. Konfrontacija je izvršena v obliki objektivnega predočanja nasprotujočih si stališč, zaključuje pa jo avtorjeva lastna zamisel problema. Njegova nepristranska zadržanost v odnosu do problematike, stvarno in lapidarno definiranje stališč, s katerimi diskutira, ter nazorno in zgoščeno formuliranje lastne sodbe, to so vidne lastnosti njegovega oblikovalnega postopka, ki se nič manj ne kažejo v obravnavanju literarnih vrst in literarnih zvrsti, tokov in tipov literarnega ustvarjanja ter znanstvenih zakonov v literarni zgodovini.

Razglabljanje o literarnem toku je v problemskem središču Markiewiczeve knjige. Literarni tok pojmuje kot evoluirajoči kompleks lastnosti, ki so določenemu številu literarnih del skupne. Njegovo vsebino določajo vprašanja, na katera odgovarjajo ostala poglavja knjige — vprašanja o regularnosti razvoja literature, o vzročni povezanosti med posameznimi elementi literarnega dela in o vrednostih, ki se pojavljajo v njem ter o tem, katere od njih naj bodo predmet literarnega raziskovanja. V skladu z odgovori, ki jih prinaša knjiga, avtor v literarnem toku določi ne le skupne formalne, ampak tudi idejne lastnosti. Ker pa opazi določeno razpoko med idejnim in formalnim aspektom v analizi literarnih pojavov — pri tem idejne lastnosti za literaturo niso svojstvene, območje zvrstno-kompozicijskih in jezikovnih lastnosti pa je ožje od svojstvenih lastnosti literature — uvaja v karakteristiko tako literarnega dela kot tudi literarnega toka še eno sfero, ki povezuje idejne in formalne lastnosti. Ta tretja sfera je specifični predstavljeni svet, ki je v določenem toku značilen.

Vsa znanstvena dognanja pa se stekajo v zaključno poglavje o vrednosti in oceni literarnega dela. Čeprav se tega problema današnja literarna zgodovina in celo kritika ogiblje, vrednotenja ni mogoče izvzeti iz okvira literarne vede. V interni hierarhiji posameznih plasti vrednot književnega dela avtor pokaže na odvisnost emotivnih, spoznavnih in postulativnih vrednot od konstrukcijskih in figurativnih. Literarno delo z obilico konstrukcijskih in figurativnih vrednot je lahko spoznavno zgrešeno ali pa škodljivo v postulatih. Njegova vrednost pa ni več specifično literarna, če prevladujejo spoznavne in postulativne vrednote.

Tako bi bila smiselna koncepcija književnosti, ki je obdelala njene interne karakteristike in ontologijo, njen specifični odnos do predstavljene objektivne realnosti lahko zaključena z njeno zunanjo, družbeno funkcijo.

Knjigi je dodan še kronološki pregled zgodovine literarne vede. Z njim se je avtor oddolžil mladi znanstveni disciplini, obenem pa dogradil sistem svoje znanstvene aparature.

Markiewiczeva knjiga o glavnih problemih literarne vede je dragocen znanstveni dosežek. S hrvaškim prevodom, ki ga pripravlja Matica hrvatska, bodo njegova dognanja dostopnejša tudi slovenskemu bralcu. *Franc Drolc*

Miklavž Prosenc, DIE DADAISTEN IN ZÜRICH.

Pri založbi H. Bouvier u. Co. iz Bonna je z letnico 1967 na 138 straneh izšlo disertacijsko delo Miklavža Prosenca o dadaistih iz Züricha. Delo je avtor posvetil svojima učiteljema prof. Antonu Ocvirku in prof. Heinzu Kluthu.

Miklavž Prosenc je iz bližnje slovenske literarne preteklosti znan kot poročevalec in ocenjevalec različnih kulturnih dosežkov (Beseda). Danes živi v Hamburgu kot docent za sociologijo na tamkajšnji univerzi; kot dejavnega predavatelja s sociološkega znanstvenega področja pa ga je mogoče pogosto srečevati tudi v oddajah hamburškega radia in na različnih znanstvenih oziroma izobraževalnih institucijah.

— Ker izhaja avtor deloma iz ljubljanske komparativistične šole, ker priteguje v območje svojega zanimanja deloma tudi slovensko gradivo in ne nazadnje zaradi obravnavanega predmeta samega na sebi, zaradi izsledkov, ki jih je prinesla obravnava določene literarnozgodovinske snovi evropskega obsega, poročamo o delu tudi na tem mestu.

— Svojo raziskavo züriških dadaistov je v publikaciji uredil v tale poglavja: Opis problema; Skupina Dada kot predmet literarne zgodovine in sociologije; Kulturna situacija med leti 1910—1920 z zaglavjema Pregled umetnostne in literarne situacije, Socialne razmere; Vojna in emigracija z zaglavjema Motivi, ki so umetnike vodili v emigracijo, Emigranti v Švici; Skupina v fuziji z zaglavji Odprta skupina, Zaprta skupina, Simbol; Pripadniki in njihovo vedenje z zaglavji Nameni in cilji, Medsebojna razmerja, Obnašanje navzven, Problem anomičnega odnosa; Vodja in njegov položaj; Skupina in drugi z zaglavji Meščani, Anarhisti, Ekspresionisti, Futuristi in kubisti, Prijateljske umetniške skupine; Razpad skupine in njegove posledice z zaglavjema Razkroj, Dadaizem v Evropi; Povzetek.

Že bežen pregled teh naslovov nam pove, da gre za sociološko raziskavo pojava, ki zanima literarno zgodovino sicer predvsem po svoji estetski plati: dadaizem velja pač za enega skrajnih poskusov rušenja tradicionalne evropske estetike; za enega vehementnih intelektualnih poskusov, zbrisati vse navajeno in odtujeno iz evropske tradicije lepih umetnosti. Iz moderne literarne sociologije, ki upa z raziskavanjem komunikativnih razmerij med umetniškim ustvarjalcem in tako imenovanim konzumentom pridobiti orodje za eksaktnejše vrednotenje umetnine ali vsaj za eksaktnejšo raziskavo umetnine in umetnosti, je avtor to pot porabil predvsem teorijo o nastajanju in obstajanju skupin. Zgodovinsko gradivo, ki ga je imel pred seboj, mu je to pač samo na sebi narekovalo.

To gradivo je namreč govorilo o pisani družbi evropskih intelektualnih emigrantov, ki so na tak ali drugačen način za časa prve svetovne vojne pobegnili iz vojskujočih se držav v nevtralno Švico. Tu so se znašli v težavnih gmotnih razmerah, s svojimi avantgardnimi nazori o umetnosti pa so naleteli tudi na odpor konzervativnega švicarskega meščanstva. Zapostavljenost, ki je izvirala iz takšnih socialnih virov, jih je združevala: da bi kot umetniki uspeli in sploh obstajali, so se združevali v kabaretne skupine; iz ene izmed njih (Cabaret Voltaire) se je oblikovala tudi skupina Dada z vsemi bolj ali manj znanimi (Prosenc pogosto dela tudi z nekaterimi doslej neznanimi) literarnimi in socialnimi lastnostmi in posledicami.

Bežni pregled teme, ki smo ga navrgli, hkrati pripoveduje, da se je avtor, po študiju literarni zgodovinar, po današnjem zanimanju sociolog, znašel že koj na začetku pred odločitvijo: množina zgodovinskega gradita o dada, od katerega

precejšen del še nemški literarni zgodovini neznanega, ga je morala mikati k literarnozgodovinskemu opazovanju dadaizma, — po drugi strani pa je to gradivo razmeroma dobro dokumentirano govorilo o nastanku in notranjem preobražanju najprej odprte, potem zaprte skupine, se pravi o pojavu, ki s številnimi zaključki mora mikati sodobnega sociologa. — Zato je prvi avtorjev napor veljal nujni odmejitvi oziroma opredelitvi metode, predmeta in namenov raziskave.

— Uvodoma tako opozarja na nevarnost, kako lahko sociologija literature in umetnosti nasploh hitro postane mejno področje oziroma le most med sociologijo in zgodovino umetnosti. Pri tem omenja Silbermanna, ki očita literarni sociologiji, da je poskušala formirati umetniške vrednosti in norme, ne da bi pojasnila naravo in esenco diverznih umetniških oblik, da ji je npr. v raziskavi konzuma trivialni roman ali časopisno poročilo enako važno ali celo važnejše od inovacijskih problemov v umetnostnih gibanjih ipd. Moderna literarna sociologija z Lazarsfeldom, Silbermannom, Adornom, Lukácsem, z utemeljiteljem genetično-strukturalne metode Goldmannom in drugimi pa postaja ob pomembnih metodoloških dopolnitvah vse kompletnejša in vse bolj suverena — avtor se ji pridružuje. — V njegovem raziskovalnem primeru gre za izbiro fenomena iz območja umetnosti, v središču pozornosti pa mu bo kot socialni predmet: to je mogoče zato, ker je »socialni objekt« skupina umetnikov, ki so jih združile predvsem zunanje okoliščine. Hermeneutičnosti se bo zavestno odrekel: Staigerjeva šola proglaša pač za primarne probleme tiste, ki so sociologu sekundarni in obratno. Ustrezno usmeritev raziskave je določilo dogajanje sámo in pa nekaj uvodnih domnev kot npr., da je mogoče pojem »umetnost« razložiti le iz posebnega socialnega miljeja in posebne časovne situacije. Tradicionalno pojmovanje umetnosti v nekem posebnem času je lahko relativnega pomena: tej ali oni skupini lahko ustreza ali pa tudi ne; če ji ne — kaže skupina težnjo po negaciji sočasnega pojmovanja umetnosti in skuša radikalno prekiniti s tradicijo.

Avtor potem navaja kratek historiat skupine Dada in določi šestero osnovnih možnosti raziskave, ki da izvirajo iz tehle dejstev:

1. Člani skupine so bili emigranti, torej v posebnem položaju; 2. skupina je bila glede na nacionalnost, poreklo in poklic članov heterogena; 3. skupine niso sestavljali le literati, marveč tudi likovniki; 4. skupina se je v glavnem ukvarjala s kabaretnim programom, ki je bujno uspeval; 5. obnašanje članov je bilo »ekstremistično« — v izjemni situaciji, ki jo je pogojila vojna in razpad običajnih norm; bilo je zavestnejše in agresivnejše od drugih skupin; 6. kolikor gre za pesniške oziroma prozaične forme, je produkcijo skupine komajda imeti za literarno; ne zato, ker sami niso želeli biti umetniki in ne pisati »literature«, marveč zato, ker so se vnaprej izrekli zoper sleherno umetnost in so svoj odpor namenili prav umetnosti in literaturi. Težave povzroča raziskovalcu do neke mere dejstvo, da skupine ni mogoče več v celoti empirično obdelati: del članov je pomrl, pomembni dokumenti so še v privatnih rokah in jih ni mogoče dobiti.

K obeleževanju takšnih izhodišč je avtor uvodoma dodal še poglavje o tem, kako in do kolikšne mere je doslej dadaizem obravnavala literarna zgodovina na eni in sociologija na drugi strani. Odsotnost pomembnejšega zanimanja si razlaga z nelagodnostjo, ki jo čuti literarna zgodovina spričo velike neliterarnosti dadaizma oziroma zaradi velikanskega kompleksa izrazil, s katerimi se izraža. Pri takšni oceni se deloma sklicuje na Ocvirkova predavanja iz leta 1951—1952.

Laže, meni, je dada razlagati sociološko, kot pojav posebne socialne skupine, ki se je zaradi niza okoliščin znašla v konfliktu z družbo; ali pa kot način obnašanja outsiderske skupine nemških in drugonacionalnih levičarjev v švicarski emigraciji. Akcija te skupine je bila uperjena zoper ustaljene umetnostne in kulturne ideale, pri čemer izraz »umetnost« najpogosteje izraža umetnost buržoaznega razreda. Iz antinomije skupina-publika je razvila provokacijo kot metodo, ki naj izravna nasprotja in vzpostavi posebne vrste kontakte med obema stranema: dadaistični proizvodi naj bi filistroznega meščana silili do neke opredelitve — torej ni šlo toliko za estetske kolikor za ideološke vidike oziroma efekte. — Kljub takšnim možnostim pa je delo v dobršni meri le pionirsko tako v literarni zgodovini kakor v sociologiji, ki se doslej z avantgardno skupino kot socialnim fenomenom, še manj pa s takšno skupino, ki bi postala dejavna sredi socialnega preloma, in bi ji ta prelom pomenil izhodišče za nova pota, še ni ukvarjala.

Osnovna teza razprave je s takšnimi uvodnimi nakazili več ali manj jasna. V njenem okviru skuša poslej avtor urediti razmeroma obsežno, marsikdaj tudi novo snov; to ne velja toliko za prvo naslednje poglavje, ki govori o kulturni situaciji v desetletju med 1910. in 1920. letom, velja pa toliko bolj za nadaljnja poglavja. V že omenjenem poglavju pa je za nadaljnje razumevanje avtorjevih izvajanj bolj od razmeroma znanih oznak evropskih »izmov« pomembna absolutno sicer prav tako znana, v relativnem, aplikativnem smislu pa pač vsaj izvirna ideja o razkolu med umetniškim ustvarjalcem in publiko; razpoka med obojima naj bi se spočela s »kulturno revolucijo« v Franciji v drugi polovici 19. stoletja ter naj bi v 20. stoletju rasla v vse globlji prepad. Končni rezultat tega razhajanja je nezanimanje široke publike za elitno literaturo, s tem se je zamajal socialni položaj umetnika, umetnik začenja opozarjati nase s številnimi izpadi. Ena praktičnih posledic tega je bil npr. izreden porast revij (v Nemčiji je v letih med 1910 in 1920 vzniklo nad sto novih revij). Manifestativni nastopi so skrbeli za odmejevanje med skupinami in za pozornost publike. Najznačilnejši simbol za umetnika tega časa je simbol revolucije: vendar ne kot politična koncepcija, bolj kot levičarsko nagnenje. Marx, Bakunin in Krapotkin, teoretiki socialne revolucije, so bili pri bohemih tega časa najbolj brani avtorji.

V poglavju Vojna in emigracija ugotavlja avtor pomembnost nacionalistične ideje za nastanek prve svetovne vojne; ideja je prejšnje prijatelje in nasprotnike premešala ter vpregla v svoj sistem cele stranke pa tudi znane umetnike (Dehmel je leta 1915 npr. dobil cesarsko medaljo za patriotične zasluge, Klabund pa je pisal vojaške pesmi). Bohem, ki ni niti emigriral niti odšel v vojsko, se je znašel v socialno izoliranem in degradiranem položaju, sledila je gmotna beda. — Motivi za emigracijo so bili potemtakem dvojne narave: gmotni in idejni (pacifizem). Vendar emigracija ni bila domena bohemov, vzporedno z njimi se je v Švico zgrnila številna politična emigracija (Lenin), pa tudi prevarantske, prostitutske in vohunske sodrge se je veliko nabralo.

Bohemska druščina si je v Švici morala služiti svoj vsakdanji kruh: iz gmotne stiske so se skušali reševati z ustanavljanjem kabaretnih skupin in revij, s prirejanjem razstav ipd. V simbiozi s političnimi emigranti na eni in s filistrozno meščansko publiko na drugi strani se je mit o potrebnosti socialne revolucije stopnjeval do kulminacije. Izkoreninjenost, socialna negotovost, zavest odvečnosti in ambicija po aktivnosti so ustvarjali značilen nemir; vendar je pristajanje na inertnost kot zadnjo možnost od vseh skupin obšla le dadaistična.

V poglavju Skupina v fuziji je zgodovinsko gradivo in sociološko opazovanje narekovalo avtorju tákole stopnjevano opazovanje: najprej je nastala odprta skupina, se pravi združba, ki je bila odprta vsakomur; Cabaret Voltaire, ki ga je ustanovil Hugo Ball, ob rojstni uri ni bil še kulturna tribuna, marveč veliko bližji klasičnemu pouličnemu kabaretu: nič ni bilo provokativnega in napadalnega na njem. Kot takšna je skupina lahko pritegnila nenavadno številne in različne sodelavce. Ballova ambicija je bila komercialna. — Skupina pa se je kmalu zaprla (kaže da s Hülsenbeckovim prihodom). Program so začeli selekcionirati po posebnih idejnih principih: bolj ko se je skupina oblikovala, bolj se je zapirala. Ta čas so tudi iznašli svoj simbol, ki je po avtorjevem prepričanju komaj mogel biti udarnejši: dada je lahko predstavljalo vse ali nič: absurd časa, negacijo, protest, uničenje logike in socialne hierarhije, negacijo zgodovine in vere v prihodnost. Iznajdba simbola označuje potemtakem drugo fazo v razvoju zaprte dada skupine.

— V poglavju Člani in njihovo vedênje opredeljuje avtor namene skupine, ki je odklanjala tradicionalno estetsko strukturo v celoti; dalje govori o medsebojnih razmerjih, ki jih je uravnavala predvsem močna kolektivistična zavest: vsakdo je bil v prvi vrsti dadaist, zase in za druge; obnašanje skupine navzven: protestirati in poniževati. Ker so s svojimi »ponižujočimi« domislicami izzivali resen in spontan odpor publike, je ta odpor skupino nadalje niveliziral. Potem so iznašli možnost škandala kot komunikacije — skupina se je še bolj zaprla. — Avtor navrže tod še komentar o anomičnosti takšnega obnašanja in o anomičnosti kot pojmu nasploh.

— V poglavju Vodja in njegov položaj ugotavlja, da je bila notranja hierarhija v skupini spričo izrazite kolektivistične zavesti in močno enotnega smotra sekundarnega značaja. Ball si je pridobil voditeljski položaj pač kot iniciator in ustanovitelj, poleg tega je imel največ gledaliških izkušenj. Bolj ko se je skupina utrjevala, manj pogrešljiv je bil; njegov odhod leta 1916 — kaže — v ničemer ni vplival na dadaistično dejavnost. Voditelja so v skupini določale potemtakem le delovne funkcije, posamezne člane je skupina zgubila ali absorbirala brez škode za svoj obstoj ali podobo. — Tu je Prosenc polemičen do Newcombove sociološke teorije o vrednosti voditelja v takšni skupini.

V poglavju Skupina in drugi opredeljuje razmerje Dada do meščana (v glavnem se tu nujno ponavlja), do anarhistov, do ekspresionistov (da bi se izognil ponavljanju, je tod podrobneje opisal razmerje med Ballom in Pfemfertom, izdajateljem časopisa Die Aktion), do futuristov in kubistov in do prijateljskih umetniških skupin.

Končno razišče in razloži v poglavju Razpad skupine in posledice konec švicarskega dadaizma. — Skupina je bila zmožna prenesti vse notranje in zunanje pretrese, konec vojne pa je povzročil njen razkroj: člani so se vrnili iz emigracije domov, vsak na svoj konec Evrope. — Dodatni vzrok njenemu razkroju vidi Prosenc še v nekem načelnejšem faktorju: skupini je po njegovem grozila stagnacija tudi zaradi nenehne negacije, ki je nujno vedla v ponavljanja, v konservacijo idej; kritike okolice ni mogoče vesti v neskončnost, še posebej, če jo okolica akceptira ali celo institucionalizira.

— Po končani vojni so züriški dadaisti raznesli idejo dada na vse konce Evrope; razredno-borbeni značaj ideje se je ob tem krepil; po svetovni vojni je bil dadaizem končno istitucionaliziran, priznali so ga za sestavni del kulturnega razvoja, levoorientirana opozicionalnost pa je v njem vse bolj zginjala. (S tem v zvezi opozarja avtor na malo znano, a zanimivo direktno zvezo med dadaizmom in berlinskim proletkultom in Brechtovim teatrom — ter s tem na pomembno

vlogo, ki jo je dada odigrala v razvoju moderne umetnosti tudi tam, kjer bi to najmanj pričakovali — po avtorju je ta vloga na vsak način pomembnejša od ekspresionistične.)

V Povzetku opozarja predvsem na teoretske novosti, ki jih obravnava konkretnega zgodovinskega gradiva doprinaša sociološki znanosti. Homanovi in Newcombovi teoriji o interakciji in občutku vzajemnosti kot temeljnih motivih v nastajanju in obstajanju skupin je dodal še tretji faktor, ki ga poimenuje »skupna stvar«; tako za interaktivnost kot za občutek vzajemnosti pri dada je bila odločilna skupna ideja, nazor. Notranja personalna struktura potemtakem za obstoj skupine ni bila prav nič pomembna. Skupino so urejali avtonomni, iz osnovne, ekstremno opozicionalne ideologije izvirajoči zakoni. — Na osnovi tega bi se dalo zaključiti, meni avtor, da je avantgardistična umetniška skupina, kakor je bila züriška dada, podobna osnovni celici kakšne ekstremno opozicionalne politične stranke; tudi tam je namreč sleherna pozicija, vključno voditeljska, vsak čas nadomestljiva. Prosencu se zdi to dognanje toliko pomembno, da v prid tezi navaja še dodatne primere, ki očitno segajo preko koncepta poglavja in razprave (govori o Eisensteinu, tudi o Perspektivah ipd.).

Drugo osnovno dognanje razprave je v tem, da je v primeru dada ugotovila neposredno zvezo med ekstremistično umetniško aktivnostjo in izjemnim socialnim položajem (družbenim outsiderstvom) ustvarjalca; da je oblikovni ekstremizem pri dadaistih nastal iz revolucionarnega odpora do buržoazne kulture in ne toliko kot njen skrajni dekadenčni izrastek, kakor je mogoče pogosto brati. Prosenc meni, da je mogoče takšno načelno negacijo umetnosti razlagati le na osnovi skrajnje levo orientirane politične ideologije: tako socialisti kot anarhisti so ta čas poudarjali potrebo po popolnem prevrednotenju in preosnovanju tradicionalne kulture. Glede na vse to in na to, da je züriška Dada prva evropska umetniška skupina, ki je konsekventno razvila abstrakcijo »estetskega objekta«, Prosenc končno tudi podvomi v precej razširjeno mnenje, češ da gre tako imenovano abstraktno oziroma »moderno« umetnost pojmovati kot dezangažma in asocialno delovanje. Termini kot »zaprtost modernega umetnika«, »čista literatura«, »dezangažirana umetnost« ipd. se mu zdijo zato bolj proizvod ne docela eksaktne kulturne kritike.

— Vrednost Prosenčeve razprave je potemtakem v skladu z izhodišči in naravo predmeta in njegove raziskave dvojna: literarnozgodovinska in sociološka. V prvem smislu gre za prikaz novega gradiva ter manj znanih ali tudi neznanih zgodovinskih zvez, v drugem gre predvsem za nekatere principialne korekture ali tudi nove teze v sodobni sociološki znanosti. Od slovenskega gradiva, ki ga je avtor pritegnil v obravnavo, je treba omeniti zlasti upoštevanje Ocvirkovih predavanj, v takšni ali drugačni zvezi omenja še Kosovela, Trstenjaka (Psihologija umetniškega ustvarjanja) in Perspektive; škoda, da ni pri pregledu evropskega dadaizma upošteval vsaj še revije Tank. Razprava zapušča z manjšimi pridržki vtis urejenosti, stvarnosti, sistematičnosti (včasih celo malo pretirane — tako da zavaja v ponavljanja) in gotovo ne bo ostala brez odmevov v nemški znanstveni publicistiki.

M. Kmecl

AMERIŠKA ŠTUDIJA O PROZI A. P. ČEHOVA

Leta 1966 je prof. Winner zbral rezultate svojega desetletnega preučevanja proze A. P. Čehova,[1] jih strnil in uredil v zgoščen in hkrati temeljit prikaz umetniškega razvoja tega mojstra novele. Za slovensko občinstvo, ki se utegne zanimati za knjigo, je morda še bolj od avtorjevih ugotovitev, ki se resda berejo skoraj kot roman, privlačna metoda, s katero prihaja do njih. Sam jo v uvodu imenuje »notranji pristop« in označuje takole: »Presojal bom literarno delo sámo kot tvorbo, obsegajočo teme, motive in kompozicijo pa tudi sredstva, tehnike, splošno obliko in stil.«[2] Istočasno pa ne zanika pomembnosti vezi umetniškega dela z okoljem, posebno literarnim, in z literarnim izročilom. Zanima ga, v čem je Čehov ustvarjalno dopolnil to izročilo. Napoveduje tudi prikaz svetovnonazorskega razvoja A. P. Čehova v zvezi s filozofsko vsebino nekaterih novel in še opis vloge in funkcije vseh teh sestavin v umetnosti tega ruskega novelista.

Spričo zahtevnosti vseh teh nalog Winnerju seveda ni mogla zadostovati shematična delitev proznega ustvarjanja A. P. Čehova na tri glavna obdobja, kot jo sam navaja v uvodu takoj za kratkim novelistovim življenjepisom, temveč je študijo razdelil na trinajst poglavij z naslovi, ki že sami veliko povedo. Čeprav v knjigi torej zasleduje razvoj pisateljskega dela Čehova, noče biti le kronist, ampak hoče ta razvoj predstaviti kot niz problemskih žarišč in rešitev literarnih problemov. Kmalu se bralcu razodene tudi avtorjevo prizadevanje, da bi nekatera obdobja ali pisateljske probleme v proznem delu Čehova prevrednotil ali na novo osvetlil.

V prvem poglavju Literarni začetki posveča avtor pozornost predvsem tistim pisateljskim prijemom Čehova, ki jih je razvil v kasnejših — pomembnejših — delih, pa se tudi v začetnih humoreskah že značilno pojavljajo: kratek uvod (v nasprotju s tradicionalno dolgim pri Turgenjevu), presenetljiv konec in konec z uplahnitvijo napetosti (ali »ničelni konec«, kot ga je poimenoval Šklovski), zgoščeni opisi in oznake ljudi — tudi s karakterističnim govorjenjem — pa še izbor tem (razen literarnih parodij še satire na birokracijo in politični pritisk).

Podrobnejša je Winnerjeva analiza prvih resnih novel, ki jim je namenil drugo poglavje. Že po dveh letih pisanja Čehov namreč ni mogel več biti za vsako ceno humorist. Pojavljati se začenjajo nove teme: spopad vrednot kmečkega sveta in propadajoče aristokracije, spremljan z impresionističnim prikazovanjem narave, motiv zamujene priložnosti, slike nerazumljivih otrok, kmečkih tipov in usod, spoznanje o zapravljenem življenju, socialna krivica, konflikt med lepoto in banalnostjo. V teh zgodbah je opazen tudi stilističen napredek: opisi narave so manjkrat romantično standardni in mehanično dodani dogajanju, zmeraj pogosteje dobivajo simbolično in muzikalno-kompozicijsko vlogo, prav tako podtekst, ki ga Winner definira kot »podtalni tok tem in motivov, izražen navadno z na videz nevažnimi in vsakdanjimi nadrobnostmi in opazkami, ki prefinjeno in po ovinkih, dostikrat tudi ironično, pojasnjujejo dejanje in notranji pomen zgodbe«.[3]

[1] Thomas Winner, Chekhov and His Prose. New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc. 1966.
[2] Str. XVIII.
[3] Str. 43.

Posebno poglavje obravnava zgodbo Stepa, enega pisateljevih najdaljših proznih tekstov. Winnerju se zdi delo pomembno kot mejnik, ki ima še nekaj začetniških slabosti (npr. poseganje avtorja v pripoved), vendar prepletanje motivov življenja in smrti izraža simbolično z opisi narave in zvočnimi sredstvi.

Razpravljanje v poglavju o ideološkem odnosu Čehova in Tolstoja deloma celo presega okvir pričujoče študije, je pa eno najzanimivejših. Najprej avtor prepričljivo kaže, v čem je Čehov v novelah iz konca osemdesetih let, ko se je veliko ukvarjal s Tolstojevemi nazori, te nazore sprejemal in v čem jih je polemično zavračal. Nato dodaja še izjave Čehova o Tolstoju v naslednjem razdobju, te pa imajo manj neposredne zveze s problematiko v njegovih novelah, so pa potrebne za zaokroženo podobo miselnega oblikovanja mlajšega ruskega pisatelja ob starejšem.

Četrto poglavje obravnava dve noveli na temo narcisističnega človeka, posebne različice osebnosti z dvojno podobo: z eno za družbo in z drugo, ki se razodeva le z značilnimi posameznostmi. Ob noveli Kneginja se nam nudi priložnost, da si ogledamo že na prvi pogled posrečeno Winnerjevo metodo malo bolj natančno. Winner odkriva pet perspektiv, v katerih predstavlja pisatelj junakinjo, in med njimi ni najmanj pomembna predstava te samoljubne in sentimentalne ženske o sebi. Junakinja se zdi sama sebi kot vesel in lahek ptič in to primero pisatelj domiselno stopnjuje v več skrajnosti, do netopirja in angela. Po kratki krizi, ki jo v kneginji povzroči zdravnik (tip poštenega čehovskega zdravnika), ko ji hoče prikazati njeno zlaganost (prizor se zdi Winnerju direkten in grob), se novela konča s ponovno prepričanostjo kneginje o lastni vrednosti in s prav tako predstavo o sebi kot ptiču kakor na začetku, le da jo pisatelj zdaj stopnjuje v predstavo o oblaku. Enako kot metaforika je temeljito preanaliziran tudi način govora posameznih oseb in rezultati so enako zgovorni. Isto pisateljsko tehniko odkriva Winner tudi v najboljši izmed zgodnjih družbenih zgodb (Ženske), ki jih obravnava v naslednjem poglavju.

Sedmo in osmo poglavje sta posvečeni »zgodbam iskanja«. Popolnoma razumljivo je, da je tu v ospredju idejna analiza teh najbolj filozofskih zgodb, v katerih se Čehov ukvarja s takimi problemi, kot so praznota zaradi zasužnjenosti znanosti ob pomanjkanju tehtnejše ideje, ki bi lahko dala človekovemu življenju vsebino (Dolgočasna storija), ali pa spet drugod dokončni obračun s tolstojanskim odklanjanjem upiranja zlu (Oddelek št. 6). Seveda povezuje Winner z idejno vsebino in psihološkimi oznakami tudi oblikovne značilnosti teh del in opozarja na take posebne pojave, kot je uporaba navidezno naključnih ugotovitev ali dogodkov, ki komentirajo glavno dogajanje. Hkrati tematsko povezuje to skupino zgodb z drugimi deli A. P. Čehova, zgodbo Črni menih, ki ji je odmeril največ prostora, pa celo z nekaterimi deli iz drugih književnosti.

Naslednji dve poglavji zajemata družbene novele. Glavna tema zgodb o usodah predstavnikov novega meščanstva je osamljenost kot posledica družbenega položaja (npr. Primer iz prakse). Tematski sklop novel iz kmečkega življenja je idejno bolj raznolik: sega od pisateljevega dvoma o možnosti tolstojanske vrnitve meščana k preprostemu življenju do naturalistične opisne objektivnosti (Kmetje) pa prav do romantičnega moralizma (V grapi). Za zadnjo zgodbo pravi Winner morda nekoliko ostro, da je v nji Čehov žrtvoval realizem v oznakah glavnih oseb in da so te samo simbolizirane ideje. Že v interpretaciji te novele pa govori o spopadu med lepoto (tu je njen nosilec delo) in poslovnimi odnosi med ljudmi, ki človeka siromašijo, in tako navezuje na razpravljanje o odnosu Čehova do lepote in banalnosti v 11. poglavju. Ob tej temi prikazuje pisateljevo uporabo vseh tehnik, ki jih je do tedaj razvil, od prepletanja pomož-

nih motivov (npr. podčrtovanje banalnosti ljudi z njihovim odnosom do jedi), simbolike narave, preskakovanja oseb v govoru iz enega stila v drugega do zvočne simbolike. Posebno zanimivo je, kako Čehov uporablja znane snovi, npr. snov Tolstojeve Ane Karenine kar v petih novelah.

Predzadnja tematska skupina obravnava zgodbe o ljudeh, ki se umikajo pred življenjem, in povezuje z njimi novelo Jonič kot sliko psihičnega propada človeka, ki se je vdal banalnosti družbe. Posebno ta tekst je avtorju študije dobrodošel z obiljem gradiva za analizo stilizmov, poudarjajočih idejno vsebino dela.

Trinajsto in zadnje poglavje odpira pogled v tri novele, ki jih je napisal Čehov proti koncu svoje življenjske in pisateljske poti in v katerih odkriva študija »novo razpoloženje« — rahlo upanje v možnost sreče za človeka, če je zmožen ljubezni, s katero se rešuje iz osamljenosti in praznote. Winnerjeva dosledna analiza pa tudi tu upošteva pisateljev ironični ton (Dušica) in primerno popravlja dosedanje tuje interpretacije. Knjiga se končuje z analizo Neveste, ki jo je pisatelj napisal v zadnjem letu življenja.

Že iz tega skopega prikaza je morda razvidno, da je profesor Winner, avtor študije o prozi Čehova, v celoti izpolnil naloge, ki si jih je postavil v uvodu. Razgrnil je pred bralca smiselno urejeno in plastično podobo ustvarjalnosti Čehova pri oblikovanju novele, povesti, zgodbe in črtice. Piščeve opombe na koncu knjige so dragocen vodnik po najsodobnejši strokovni literaturi o A. P. Čehovu.

Vlasta Pacheiner

DODATAK STUDIJI TINETA LOGARA »SLOVENSKI GOVORI V ISTRI«

U Slavističnoj reviji XIII, 1961/1962, str. 88—97, objavio je Tine Logar studiju pod naslovom »Slovenski govori v Istri in njihova geneza«, te u njoj, odmah na početku, naveo i djela svojih prethodnika »pred vojno«: M. Małeckoga iz god. 1930. i F. Ramovša (iz god. 1935). Nigdje, međutim, ne spominje trećega koji je prije rata o tom pisao a kojega je svakako trebalo spomenuti. To je Josip Ribarić sa svojom radnjom »Razmještaj južnoslovenskih dijalekata na poluotoku Istri«, koja je objavljena u Beogradu god. 1940. (kao izdanje Srpske akademije nauka). Možda Tine Logar za tu radnju nije ni znao, što bi lako bilo razumjeti, jer je radnja izišla pred sam početak rata u Jugoslaviji, kad su i filologe obuzimale ponajviše nefilološke brige, tako da je tu radnju malo tko i zapazio. Ali, kako rekoh, spomenuti ju je svakako trebalo, pa to evo činim ja, i to iz ovih razloga. 1. Radnja je opsežna (207 str.), sa mnogo građe iznesene od rodenog Istranina (Hrvata), te se u njoj, naravno, govori i o dialektu istarskih Slovenaca (na str. 7—9), zatim i o prelaznom kajkavsko-čakavskom dialektu (str. 9—23), pa i o drugim dodirima sa slovenačkim. 2. Ta Ribarićeva radnja napisana je mnogo prije nego što je objavljena, te su i mnogi predstavnici znanosti imali prilike da se s njom upoznaju mnogo prije nego što je štampana. Pokojni Ribarić govorio mi je, a i od drugih sam slušao, da je on tu radnju počeo pisati još prije Prvoga svjetskog rata (oko god. 1911) i završio god. 1916, i to na njemačkom jeziku, a odmah poslije onoga rata (tj. poslije 1918) preveo ju je na hrvatskosrpski te ponudio najprije Jugoslavenskoj akademiji u Zagrebu (koja ju, međutim, iz financijskih razloga, kako mu je rečeno, nije mogla

štampati), a zatim Srpskoj akademiji u Beogradu, gdje je, kako sam već rekao, napokon štampana i objavljena god. 1940. Pokojni Ribarić govorio je da je njegovu rukopisnu radnju imao u rukama i Małecki (sada također pokojni) te da se njom i poslužio, premda to Małecki ne spominje. Da je Ribarićeva radnja u rukopisu opstojala mnogo prije nego što je štampana govorio mi je i Ribarićev drug i prijatelj pokojni prof. N. Žic (koji je zajedno s njime bio i na Mirovnoj konferenciji u Parizu god. 1919. radi razgraničenja s Italijom), a i spomenuta je ta Ribarićeva radnja (premda indirektno) u knjizi: L. Tesnière: Les formes du duel en slovène, Paris 1925, na str. X. 3. Pokojni Ribarić (1880—1954) bio je deset godina i u Mariboru (1919—1929) kao profesor hrvatskosrpskog jezika u tamošnjoj Klasičnoj gimnaziji, a i poslije toga ostao je kroz čitav život osobit prijatelj Slovenaca. Zato i po toj liniji mislim da je red da ga Slavistična revija spomene.

Nikola Rončević

NAHTIGAL O BREZNIKOVI SLOVNICI

Letošnjo jesen (1966) je minilo 50 let, kar je izšla Breznikova Slovenska slovnica, prihodnjo pomlad (14. aprila) pa poteče 90 let, kar se je rodil naš zaslužni slavist profesor Rajko Nahtigal. Ko sem preteklo pomlad prirejal nekaj Breznikovih člankov za poljudno izdajo v zbirki Življenje besed, sem se spet za dalj časa ustavil pri Nahtigalovem Mnenju (Gutachten über Dr. A. Breznik's Grammatik der slovenischen Sprache für Mittelschulen. Klagenfurt 1916), ki ga je pred 50 leti podal dunajskemu prosvetnemu ministrstvu o Breznikovi Slovenski slovnici in jo s strokovnega stališča priporočil v potrditev za šolsko knjigo na srednjih šolah. Še močneje kakor leta 1944 se mi je vsiljevalo prepričanje, da bi Mnenje moralo biti kdaj objavljeno, da se tako ohrani zgodovini slovenskega slovničarstva. Delo pomeni tako vesten strokovni pretres slovnice, kakor ga v javnosti sploh ni doživela knjiga ne ob izidu ne kasneje. Že kot táko je vredno objave. Poleg tega nam pa tudi kaže, kako je tedaj 40-letni vseučiliški profesor na graški slavistični stolici imel vse drugačno razmerje do srednješolske učne knjige, kakor so ga vseučiliški profesorji, žal, imeli kasneje v Ljubljani do srednješolske obravnave predmetov. Hkrati je pa tudi prav, da javnost izve, kakšen je delež prof. Nahtigala pri poznejših izdajah Breznikove slovnice. Zato sem v opombah pod črto kar sproti opozarjal, ali in kako je Breznik upošteval posamezne pripombe.

Mnenje sem prevel po Nahtigalovem nemškem konceptu, ki ga je hranil in mi ga dal v uporabo leta 1944, ko sem izdal spominsko knjižico Breznikovih člankov Jezik naših časnikarjev in pripovednikov. Cvetje iz domačih in tujih logov, zv. 19. Ker je proti koncu Nahtigal v hitrici nekatera mesta stenografiral, mi je ljubeznivo pomagal razvozlati ta mesta; prepis sem mu dal potem v pregled, da ga je z njemu lastno natančnostjo popravil, na dveh, treh mestih prvotno besedo zamenjal, na enem mestu pa nekaj dodal, kar sem v besedilu zaznamoval. Tako je, upam, besedilo dosti avtentično; tudi pri prevajanju sem skušal ostati kar mogoče pri Nahtigalovem izražanju. Upam, da se Nahtigalov rokopis v zapuščini ni izgubil; pisan je bil s prelepo profesorjevo kaligrafično pisavo. S toplo mislijo na oba naša jezikoslovca izročam to Mnenje javnosti.

Jakob Šolar: Nahtigal o Breznikovi slovnici

Mnenje o Breznikovi Slovenski slovnici za srednje šole (Celovec 1916)

Nasproti dosedanjim že čisto zastarelim obravnavam slovenske slovnice za srednje šole, Šumanovi (Celovec 1884) in Janežič-Sketovi (10. izdaja Celovec 1911), je treba reči, da z jezikoslovnega stališča Breznikova Slovenska slovnica pomeni velik korak naprej in je v splošnem sijajno delo. Kljub temu pa izziva vrsto kritičnih opomb, ki zadevajo pomembna vprašanja in bi jih bilo pri novi izdaji treba upoštevati. Ni moja naloga presojati njeno pedagoško primernost; sicer se bo pa ta najbolje pokazala v praksi.

Preden pa preidem k obravnavi nekaterih točk v posameznih delih slovnice, bi rad podal v nekaj besedah splošno označbo, pri čemer moram najprej omeniti nekatere strani iz drugega dela. Kar pri slovnici posebno prijetno preseneča, je izvrstna usposobljenost pisatelja, ki si je v slovenski filološki literaturi že pridobil ugledno ime z vrsto razprav o pravopisnih, pravorečnih, naglasnih, etimoloških, sintaktičnih in slovarskih vprašanjih ter je bil tako za spisovanje celotne slovnice naravnost naprej določen. Stroga znanstveno metodična šola je v knjigi opazljiva na vsak korak. K temu se pridruži, da je pisatelj kot še razmeroma mlad učenjak ne le dostopen najnovejšim jezikoslovnim spoznanjem, marveč popolnoma obvladuje tudi njih najnovejše rezultate. Kako daleč v tem njegova knjiga prekaša prejšnje, skoraj ni vredno nadrobneje razpravljati, ker bi vodilo predaleč. Tu le kratko opozarjam na vprašanje pravorečja in naglaševanja slovenskega knjižnega jezika, ki jih Breznik obravnava v novejši fonetični luči, medtem ko dosedanje učne knjige sploh niso govorile o njih ali pa le čisto napačno. O nekaterih drugih stvareh bom še kasneje govoril. Če je Breznikova slovnica vendar še daleč od vzora, ki nam je pred očmi, gre to največ na račun pomanjkljivosti in vrzeli v slovenistiki sploh. Zato bom pri svojem Mnenju prisiljen izhajati delno iz svojih lastnih rezultatov, ki jih bom prav zato v obsežnejši oceni[1] kmalu objavil. Da pa Breznikovo podajanje v marsičem sloni na lastnih izsledkih, je razumljivo že po njegovih zgoraj omenjenih razpravah; iz tega pa sledi, da njegova slovnica ni le povzetek doslej znanega, marveč jo je treba označiti kot novo pridobitev slovenske filološke vede, ki podaja nove izsledke. Pri med seboj si nasprotujočih nazorih ali v primerih, kjer so v jezikovni rabi različne oblike, razsoja pisatelj povečini zelo strpno, ni nenaklonjen kompromisom in daje veljati različnim oblikam. Taki so primeri zlasti v pravopisu, pa tudi v izreki, oblikah in sintaktičnih zvezah (prim. npr. str. 13 *lahek — lahak — lehek — lehak* ipd., prav tako *dehniti — dahniti* ipd., str. 193 pa proti postavljenemu pravilu samo *spotakniti*, str. 50 *čr-* poleg *č-*, str. 74 *brenclja — brenceljna* ipd., str. 76 *Hitija — Hitita*, str. 82 *kamena — kamna* itd. itd.). Posebno je treba poudariti izgovor *èla (l)* v izglasju in pred soglasniki in polglasnikom *ə*,[2] za kar se od 1899 bijejo hudi boji. Kritike Levčevega Slovenskega pravopisa (Dunaj 1899) — tudi ocena mojega graškega prednika prof. Štreklja,

[1] Tu napovedane ocene Nahtigal ni objavil in je v SBL I pri podatkih o svojem delu ne omenja, medtem ko Mnenje sámo omenja.

[2] Nahtigal je za polglasnik hotel imeti Pleteršnikovo znamenje *e*, ne pa *ə*, kakor je danes v slovenistiki v navadi; v prepisu Mnenja je *ə* povsod prečrtal in zapisal Pleteršnikov *e*, na robu pa prvič opomnil: »Pleteršnikov znak«. Danes tiskarne Pleteršnikovega znaka nimajo in je nespametno, da bi se obremenjevali z dvema znakoma za isti glas v diakritični pisavi. Zato sem tu kljub Nahtigalovemu ugovoru polglasnik zaznamoval z *ə*.

zagovor Levca, ki je izšla v knjigi,[3] govori predvsem o tem — so vprašanje sprožile, in je vprašanje izzvalo ne le oblikovno svojevrstno literaturo, marveč slovenske pedagoške in izobražene kroge razklalo v dva skoraj sovražna tabora. Breznik se je temu ognil, postavil narečni in v zgodovini jezika obstoječi *ł* (tako imenovani trdi *l*) za izhodišče in dopušča dvojni izgovor: kot *u̯* in kot srednji *l* (§ 38, 41 sl.). Na str. 30 pravi: »Trdi *l* (*ł*) se govori v knjižni izreki ali kot dvoustnični *v* oziroma soglasni *u* (*u̯*) ali pa, kakor je prišlo poslednja leta semtertja v navado, kot srednji *l*.« Temu ustrezno povsod tudi dosledno navaja obojni izgovor (npr. str. 7 *mislıw — mislıl* ipd., str. 13 *kozƶw — kozƶl* ipd., str. 15 *vstàv — vstal* ipd., str. 22 *dƶrų — dƶrl* ipd., prav tako *bravec — bralec*, str. 31 *bravec, bravka* [prvotna oblika] — *bralec, bralka* ipd., str. 180 *bravec, bravka — bralec, bralka*, str. 181 *bravec, bravka* [prvotna oblika] — *bralec, bralka*).[4] Str. 32 sicer pravi, da je izgovor z *v* organski, *l* pa »more opravičevati splošna raba«; vendar se vpraša, ali v šolsko knjigo ne sodi večja odločnost. Breznik sam mora marsikaj označiti za »napačno«. V našem posebnem primeru iz slovnice ni dosti jasno razvidno, da je po naravnem razvoju slovenskega knjižnega jezika upravičen samo izgovor *u̯* in ga je treba imeti za edino pravilnega, medtem ko je izgovor *l* v knjižnem jeziku le umeten, zgodovinski črki podtaknjeno posnemanje tuje glasovne vrednosti, kar jasno kaže tudi nastanek tega izgovora. Trubar, ustanovitelj slovenskega knjižnega jezika, doma iz območja centralnega dolenjskega narečja, je pisal in govoril *ł* (še celo *l̥*, česar Breznik ne omenja),[5] pa je črka ostala, izgovor glasu se je pa v teku časa organsko razvil v *u̯*. To je zajelo tudi starejše tujke, npr. *mavha, vavpet* (pri Brezniku ni omenjeno).[6] Koder je v narečju prišlo do izgovarjave srednjega *l*, gre samo za majhna obmejna ozemlja, ki se naslanjajo na tako imenovano kajkavščino in deloma čakavščino ali pa za enklave, kakor rezijanščino; pa tudi tu je poleg *l* še *u̯* (pri Brezniku ni tako obravnano); drugače pa imamo samo analogije (tudi na severovzhodu slovenskega dela Štajerske).

Od drugih podobnih točk, kjer Breznik popušča s stališča slovenskega knjižnega jezika napačni in umetni rabi in jo celo sprejema za svojo, bom izbral povedni instrumental.[7] V živem jeziku kakor tudi v nepotvorjenem, pravem knjižnem jeziku ga ni več. Kljub temu Breznik uči na str. 230 in 246, da predi-

[3] *Dr. K. Štrekelj, O Levčevem Slovenskem pravopisu in njega kritikah* je izhajalo najprej v listkih dnevnika Slovenec 1900—1901, pomnožen ponatis je izšel v knjigi leta 1911 (str. 137).

[4] Že na teh zgledih, vzetih z različnih mest v knjigi, je razvidno, kako nedosledno je Breznik zapisoval izgovarjavo: za zvočnik *u̯* (v dvoglasniku) piše zdaj *w*, zdaj *v*, zdaj *u̯*; na str. 22 piše celo *drl — dƶrų*, poleg *dƶrl*, *prišel — prišƶų* poleg *prišƶł* — tako, da si nismo na jasnem, ali z *ł* zaznamuje srednji *l* ali trdi *ł*, ki ga poznajo le redka narečja, ali *u̯*.

[5] *Trubar ... je pisal in govoril ł (še celo l̥, česar Breznik ne omenja).* — Tudi v novih izdajah Breznik tega ni upošteval.

[6] Tudi v novih izdajah Breznik opombe ni upošteval kakor tudi ne naslednjih Nahtigalovih pripomb o izgovarjavi srednjega *l* v rezijanščini in na vzhodu.

[7] *povedni instrumental* — Breznik je to pripombo le delno upošteval; medtem ko v prvi izdaji pod točko 4 pravi: *Povedni tožilnik ali orodnik* ... (str. 230), pravi v drugi in tretji izdaji: 4. *Povedni tožilnik*, npr. ... *(ali orodnik ...)*, str. 210, torej je vrednost omejil, ne opustil; v 4. izdaji je pa trditev spet okrepil: 3. *v tožilniku ... namesto tožilnika stoji navadno sklon s predlogom za, npr.... ali orodnik (po drugih slovanskih jezikih)...*, str. 216. Pri glagolih z dvema tožilnikoma (246 v 1. izd.) je ostalo vse po starem v vseh izdajah.

katno določilo lahko stoji v akuzativu ali instrumentalu (prim. str. 230: Bil je *izvoljen za vladarja* in *vladarjem*, dà, celo: X in Y sta bila *imenovana učiteljema* in X, Y in Z so bili *imenovani učitelji* [instr. pl.] ali str. 246: *Postavili* so si ga *župana — za župana — županom. Imenovali* so ga *za učitelja — učiteljem.*). Tu je značilno že to, da ne navaja nobenega literarnega zgleda, čeprav Breznik s temi ni skop, in s te strani zasluži vso pohvalo.

V drugih primerih enake vrste pa, za katere govori zlasti primerjalna teorija slovanske slovnice, ravna Breznik kategorično in zavrača nasprotno rabo, čeprav jo tudi srečujemo. Na str. 89 zahteva oblike,[8] kakor *drugega, ubogih, takega* (ne morebiti *druzega, tacega*), pri tem pa razlaga, da je bilo tu nekoč mehčanje (palatalizacija) v sičnike upravičeno. V tem pogledu gre za Levcem n. m. str. 36. Pri tem pa lahko pokažemo na Levstikovega Martina Krpana, ki se z njim prava slovenska umetna proza začenja, da stoji koj na začetku: Bil je neki tolik, da ga ni kmalu *tacega* (Levčeva izd. III, 3), ali iz mlajšega časa na pisatelja kakor Cankarja: brez *vsacega* reda (Jakob Ruda, 15), ne sliši se *druzega* (prav tam, 21) itd. Res je, Brezniku je napačen celo Cankarjev naslov *Za narodov blagor* (str. 184), vendar mislim — in misli gotovo tudi Breznik, da je razvoj živega jezika kot stalnega svežega vira knjižnega jezika v marsičem šel preko prvotnih glasoslovnih zakonov in odprl vrata najrazličnejšim analogijam. Tako je tudi umetno narejeno pravilo pri samostalniku *otrok:* nom. plur. *otroci*, loc. plur. *otrocih*, instr. plur. pa samo *z otroki* (str. 75, prim. Levec, n. d., str. 27).[9] V enem primeru se kasneje popravi. Na str. 10 pravi: pomni ... *meseca, kamena*, na str. 82 pa stoji *kamena ali kamna*.[10] Nikoder pa ni opozorila na analogično zamenjavanje etimološkega *e* s polglasnikom *ə*.

Izmed posameznih besed bi na tem mestu rad omenil še »*pazduha* (ne *pazha* ali *pazdha*)« str. 17 in »*zaduhel* poleg *zatohel, zatohla* soba« za »*zadehel*« prav tam. Pri prvi je glasovna oblika *pazuha* ne samo v slovenščini, marveč tudi v drugih slovanskih jezikih (npr. steslov. samo *pazucha*) zelo razširjena (prim. Miklosich, Etymol. Wörterbuch 32),[11] pri drugi pa glasovna oblika *zatohel*

[8] Oblike, kakor *druzega, ubozih* ... Breznik v naslednjih izdajah še določneje zavrača za pismeni jezik, opustil je le opombo o starem mehčanju pred starim jatom *(ě)* in *i* iz *oi*.

[9] Tudi Nahtigalove opombe glede oblik *otroci, pri otrocih, z otroki* Breznik ni upošteval in je ostala v vseh naslednjih izdajah prva formulacija.

[10] Obliki *meseca, kamena* na str. 10 (v 1. izd.) navaja Breznik samo kot opozorilo, da je v njima etimološki *e*, ne pa *ə*, zato ju v 2. in 3. izdaji ni spreminjal, v 4. izdaji ju je pa opustil. — Nahtigal ni opazil, da Breznik že na str. 74 (§ 120) samostalnika navaja med zgledi, »ki imajo v končnici pravi čisti *e:* ... *mesec, meseca, kamen, kamena* (vendar tudi *kamen, kamna*, zato: *kamnosek, kamnolom, Kamnik*)«; v mladih letih je sam pisal *Kamenik* (gl. Življenje besed, 1966, str. 31). Že v drugi izdaji pa (str. 80, § 133) v sicer enaki formulaciji piše: »... *mesec meseca* poleg *mesca, kamen, kamena* poleg *kamna* (zato: ...).« Enako tudi v 3. izdaji. V 4. izdaji pa v § 153 (str. 76) navaja samo *mesec, meseca* poleg *mesca*, izpustil je pa *kamen* in ves dostavek. V vseh izdajah je pa pri osnovah na soglasnik (1. izd. § 147, vse ostale § 178) ohranil: *kamen — kamena* ali *kamna* ... Kakega posebnega opozorila na analogno zamenjavanje *e* in *ə* pa ni dostavil v nobeno izdajo.

[11] Breznik je opombo upošteval toliko, da je v 2. in 3. izdaji pri *pazduha* v oklepaju pustil samo *pazha*, črtal pa »ali *pazdha*«; v 4. izdaji je pa *pazduha* sploh popolnoma opustil.

nima nič opraviti z *zadehel*, ker se koren glasi *tonch-* (Mikl., 358).[12] Nepravilnih etimologij sicer ni, pač pa nekatere negotove. Ali je npr. *gnati — žeti — želo* na str. 207[13] primerno za ponazoritev pomenske spremembe, je vprašanje.

Umetno teoretiziranje v zvezi z rezultati primerjalne slovanske gramatike je opaziti na področju nauka o poudarjanju. Zadeva predvsem skupino glagolov 1. razreda V. vrste (str. 135 sl.). Breznik postavlja kot tip končniškega poudarjanja pri dolgem korenskem samoglasniku *stopáti*, čemur bi se pridružili »*bivàti, gibáti, dremáti, letáti, kopáti se, (po)kušáti, menjáti, mešáti, plačáti, piskáti, sanjáti, slušáti, stradáti, streljáti, tiskáti, vprašáti, počivàti, pomagáti*. Navedeni poudarek je vsaj pri nekaterih teh glagolov brez dvoma samo teoretično, umetno, delno celo notranje neupravičeno skonstruiran.[14] Tudi urednik[14a] znanstvenega časopisa Čas je pri naznanilu slovnice že izrekel pomislek o tem v obliki vprašanja, ali je res poudarek »*stopáti, slušáti, letáti, mešáti*« bolj v rabi in pravilnejši kakor *stópati, slúšati* itd. (X, 231). Celo v ruščini, kjer je naglasno mesto najzvesteje ohranjeno, se poudarja *kùšat', slùšat', pìskat', tìskat'*. Breznik je v Archivu für slavische Philologie, zv. 32, objavil razpravo o naglasnih tipih slovanskega glagola in se je v našem primeru dal teoriji na ljubo zavesti k taki postavitvi poudarka. To je razvidno tudi iz njegove slovenske razprave O naglasu v šoli (VI. izvestje šentviške zasebne gimnazije 1911), kjer se na str. 21 izreka za dosledno poudarjanje po rezultatih primerjalne slovanske akcentologije. Primeri o tem tudi Koštiálovo oceno v časopisu LZ leto 31, str. 278 sl. Mogoče je Breznik dobil pobudo za to pri Valjavcu v Radu zagrebške Akademije znanosti zv. 132, str. 143, ki o njem sam pravi, da je Valjavec po začetnem omahovanju na temelju srbohrvaščine in ruščine končno prišel do trdnega sklepa, da poudarek mora stati na končnici (VI. izvestje, 24). Težava je v tem, da v narečnem področju, ki na njem sloni knjižni jezik, ne živé več polne nedoločniške oblike; zaradi tega tudi Nestor slovenistov Škrabec v svojem časopisu Cvetje, zv. XIII, št. 10, govori predvsem o »kratkem« (reduciranem) nedoločniku, ki ga Breznik sploh ne omenja. Pleteršnikov slovar ne more biti odločilen, ker je dosledno sprejel kontaminacijo starejše oblike z mlajšim poudarkom. Sporednost bi se dala vzpostaviti po oblikah preteklega časa in velelnika, ali tu bi nikoli ne rekli »ona je *stopála*«, čeprav se samostalnik glasi *stopálo*. Pa tudi Breznik sam mora priznati, da so nekoč končniško poudarjeni iterativi na *-a-ti* danes povečini korensko poudarjeni (str. 136). Nasproten je primer pri glagolih VI. vrste na *-ov-a-ti*, kjer se je končniško poudarjanje razširilo na račun korenskega (Slovn. 140, Izv. 19). Vzrok za take razmere je poleg analogije delno tudi v fonetičnem

[12] *zaduhel* poleg *zatohel* iz prve izdaje je v 2. in 3. izdaji popravil tako, da je te primere sploh izpustil; enako tudi v 4. izdaji.

[13] *gnati — žeti — želo* je ostalo v vseh naslednjih izdajah.

[14] Pri poudarku teh glagolov je Breznik Nahtigalovo opombo upošteval toliko, da je teoretično sistem obdržal, vendar od druge izdaje naprej v oklepaju dodajal tudi oblike s korenskim poudarkom iz prakse. To je bil trd oreh za vse slovnice, zdaj se pripravlja nov sistem, ki naj bi ga uzakonil novi slovar slovenskega knjižnega jezika SAZU (gl. JiS XI, 24 sl.). Breznik je prostost sicer dopustil, vendar ni dal prednosti korenskemu poudarjanju, kakor bi jo bil dal Nahtigal.

[14a] *Urednik znanstvenega časopisa Čas* — Misli na dr. Aleša Ušeničnika, takrat profesorja dogmatike na bogoslovnem učilišču v Ljubljani in filozofa, kasnejšega profesorja sholastične filozofije na teološki fakulteti v Ljubljani.

značaju slovenskega poudarjanja glede na vrsto korenskega samoglasnika; zato bi bilo treba za poudarjanje takih primerov (ti bi se dali iz drugih kategorij še pomnožiti) priznati vsaj prostost, pri čemer bi jaz ne dajal prednosti poudarjanju, ki ga Breznik predlaga. Natančnejša omejitev teh primerov seveda ni mogoča na tem mestu. Upoštevati je treba predvsem realne temelje knjižnega jezika; žal je dialektologija, prav posebno jezikovnega središča, še dosti nerazvita, še celo, če govorim o nadrobnejših obravnavah starejših kakor novejših literarnih del. Sicer je pa o tem gotovo tudi Breznik sam prepričan.

Po doslej povedanem bi kdo utegnil pričakovati, da Breznikova slovnica močno upošteva slovansko primerjalno slovnico. To pa po pravici v veliki večini ni res; knjiga je skozi in skozi samo ugotavljajoča gramatika slovenskega novejšega knjižnega jezika po znanstvenih načelih. Jezikoslovno primerjalna snov je v njej dosti skromno in neenakomerno zastopana. Od ostalih indoevropskih jezikov so kajpak upoštete samo grščina, latinščina in nemščina, pri tem so za novejšo dobo omenjeni tudi germanizmi in tuji neologizmi v slovenščini. Izmed živih slovanskih jezikov bi morala biti srbohrvaščina mnogo bolj upošteta, ker bi to na višji stopnji najbolje osvetlilo marsikak jezikovni pojav. Ravno poudarni sistem bi bil za pripadnike različnih narečij mnogo jasnejši, če bi bil obdelan po znanstveni resničnosti kot nadaljevanje srbohrvaščine. Večina omemb primerjalnega značaja se nanaša — kakor je neobhodno potrebno za slovnico, ki naj streže višjim zahtevam — na starocerkvenoslovanščino, ki za slovenščino opravlja nekako isto vlogo kakor starovisokonemščina za nemščino. Tu je treba, žal, ugotoviti, da pri slovničnih obravnavah mora uporabljati prvotne glasove in druga glasovna znamenja, ki jih spredaj pri obravnavi sedanjih glasov in glasovnih znamenj nič ne omenja. Tako navaja pri prevoju npr. na str. 42 sl. »*procvitati, cvatem, cvęt*« ipd., »*duh, dəhniti, dihati* (iz *dychati*)« ipd., v deblosloviu str. 172 »*brisati* (iz *brysati*) : *brus*« proti *bliskati se — blęsk* ipd. ali še na str. 43 *riti (ryti) — rov*, nasproti *liti — loj*, str. 175 *-inja* za prvotno *-ynja* itd., ne da bi pri *i* in *e* kaj povedal o prvotnih samoglasnikih *y* in *ě*, čeprav je *y* pustil sledove še v Brižinskih spomenikih, medtem ko *ě* še danes živi v živem jeziku svoje, od drugih *e* različno življenje. Zato tudi pravilo o mehčanju (palatalizaciji) mehkonebnikov pred *i* in *e* na str. 43 ni natančno.[15] Hrvaške slovnice ravnajo tu drugače, tako npr. Florschützova za dekliške liceje. Značaj glasovnega sistema kakega jezika, in zlasti nekaterih zapletenih razmerij v slovenščini, je mogoče prav razumeti šele na zgodovinski podlagi najstarejše dosegljive jezikovne razvojne stopnje. Pogrešam torej v glasoslovju kratko preglednico o razmerju sedanjih glasov do resnično »staroslovenskih«, če že ne starocerkvenoslovanskih. Breznik namreč imenuje ta jezik po starem izročilu »staroslovenski«,[16] čeprav to — posebej pri Slovencih — lahko zavaja v zmoto. Pri tem mu uide celo stavek, kakor: »Slovenski jezik je ohranil polglasnik še iz

[15] Zelo tehtne pripombe Breznik ni upošteval; take stvari je prepuščal učitelju, ker se mu je zdelo, da bi ga sistematično pojasnjevanje preveč zavedlo v historizem.

[16] Za jezik bratov Cirila in Metoda je bilo Brezniku ime *starocerkvenoslovanski* prenerodno in predolgo; sam je najrajši ostajal kar pri nekdanjem poimenovanju *staroslovenski*, čeprav je dobro poznal slabosti takega imena; praktično je, je menil, in le v prav redkih primerih bi utegnilo biti dvoumno. Vendar je v 2. izdaji (str. 2) ime pojasnil: »... je vplivala na jezik tudi *stara slovanščina*« (tj. *starocerkvenoslovanščina*).

staroslovenščine« (str. 11),[17] kajti dvojni pomen tega têrmina težko sprejmemo. Prvo tako opozorilo imamo na str. 9 »staroslovenski *ę*«.[18]

Mnogo večjo veljavo ima v Breznikovi slovnici zgodovinsko načelo za čas od ustanovitve knjižnega jezika v 16. stoletju in najnovejše dobe od 1848 naprej. Najstarejši spomenik, tako imenovane *Brižinske spomenike*, navaja samo na treh mestih (str. 31, 39 in 154). Na str. 44 pravi na nekem mestu, da je oblika *grešnike*[19] stara več stoletij, čeprav jo srečujemo v isti besedi že v Brižinskih spomenikih. Sicer na enem mestu omenja še Celovški rokopis iz 15. stoletja. Višja slovnica bi, mislim, morala nuditi za slovenščino tudi pripomočke za razlago znanih starejših rokopisnih spomenikov.

Zelo je treba pri Brezniku pohvaliti bogato uporabo navedkov iz najnovejšega leposlovja. Po mojem štetju znaša število teh navedkov nekako 500, pri tem jih ima največ Stritar (nad 90), Prešeren (nad 80), Levstik (nad 50), Gregorčič (nad 30), Aškerc (okoli 30), Župančič (nad 20), Jurčič (nad 20), Vodnik (14), Cankar (13) itd.; kakor se torej vidi, izbor nikakor ni slab. Kar zadeva sintaktične zglede, bom še kasneje nekaj pripomnil.[20]

Pozdraviti je treba pri Brezniku tudi razmeroma številna opozorila na narečne posebnosti. Vendar pa manjka kratek pregled o razmerju knjižnega jezika do narečij kakor tudi o nastanku in razvoju knjižnega jezika v okviru narečij.[21] To in še kaj drugega bi se dalo opraviti v uvodu, kakor je to storila npr. Tschinklova Nemška slovnica (Deutsche Grammatik, Dunaj 1915) v skoraj celi tiskovni poli na začetku same slovnice (o indoevropski in germanski jezikovni družini, germanski naglasni zakon, razvojnih stopnjah nemškega knjižnega jezika itd.). Breznik sicer na str. 208—212 v besedotvorju obravnava elemente etimologije v luči primerjalnega jezikoslovja, pri čemer podaja celo preglednico, kako so zastopani indoevropski soglasniki v slovenščini, nemščini, latinščini in grščini ob zgledih, pa je to pri njem namenjeno le kot uvod v razumevanje semaziologije (pomenoslovja), in torej ne ustreza zgoraj omenjenemu namenu.

Breznikov način podajanja je skoraj vseskozi pravilen in stilistično odličen. Tudi z njegovo dosledno izvedeno slovensko slovnično terminologijo smo do nekaj izjem (o nekaterih primerih gl. kasneje) lahko zadovoljni. Ne morem pa

[17] Ves ta stavek in ves odstavek je Breznik v 2. in naslednjih izdajah izpustil.

[18] Kljub tem popravkom in razlagam je Breznik ohranil (v § 10, a) izraz staroslovenski *ę* (nosni *e*).

[19] Breznik ne trdi, da je oblika *grešnike* (tož.) stara več stoletij, marveč obliko navaja z drugimi vred za zgled, da je moč mehčanja pri mehkonebni sklanjatvi popustila: »*tako se že več stoletij govori grešniki, grešnike (tož.), grešnikih*« itd. Zato je mesto ostalo nepopravljeno tudi v naslednjih izdajah.

[20] Mikalo me je, kako se je to razmerje spremenilo do zadnje izdaje 1934; skupno število zgledov je precej manjše kakor v prvi izdaji, po mojem štetju jih je le 362, razdeljeni pa so takole: Prešeren 33, Iv. Cankar 29, Župančič 27, Stritar 26, Levstik 25, Dalmatin 21, Gregorčič 18, ljudsko 14, Jurčič 14, Matevž Ravnikar 14, Trubar 13, Val. Vodnik 11, Škrabec 10, Aškerc 8, Miklošič 8, Tavčar 7, Erjavec, Detela, Finžgar, Metelko po 6 itd.

[21] Tej želji je Breznik ustregel najprej v 2. in 3. izdaji s tem, da je na začetek slovnice dodal 6 strani pod naslovom *Slovenski pismeni jezik*, kjer podaja glavne razvojne črte knjižne slovenščine, nekoliko tudi razmerje do narečij. V 4. izdaji je to poglavje dopolnil in dodal še posebno poglavje *Kratek pregled slovenskih narečij* po Ramovševi dialektološki karti (1932).

pohvaliti, da enkrat sprejeta diakritična znamenja (naglasna znamenja in znamenja za vokalne kvalitete) niso dosledno izvedena pri zgledih, obstoječih iz posameznih besed. Tako naletimo celo v paradigmah (pri glagolih) nepoudarjene oblike. Hrvaške šolske knjige so v tem pogledu natančnejše. O samih znamenjih bom govoril še kasneje. Vendar že koj tu opozorim na stalno tiskovno napako *ĕ* namesto *ě* in na neločevanje v uporabi ˆ in ˇ za dolgi padajoči poudarek, kar je gotovo treba odkloniti in se dá razložiti samo s tiskarskimi težavami.[22]

Prehajam na obravnavo posameznih delov slovnice; ti so kakor po navadi: I. glasoslovje, II. oblikoslovje, III. besedotvorje in IV. skladnja. V dodatku je kratek oris stihotvorstva (9 strani).

Prvi del, glasoslovje, ima pri Breznikuštiri pododdelke, čeprav zmeraj niso vidni: a) glasovni in pisni sistem, b) naglas, c) kombinacijske glasovne spremembe in d) pravopis. V pripombi o pisnem sistemu[23] (str. 6) manjka jezikovno zgodovinski vzrok, da so od 16. stoletja, od začetka slovenskega knjižnega jezika, do današnjega dne nekateri glasovi doživeli spremembe, ki jih pisava ni zmeraj spremljala s spremembo pisnih znamenj, da je torej treba pravopis imenovati zgodovinsko-etimološki (prim. *l* — *ł* idr.). Odstavek o glasovnem sistemu, hkrati kratek oris pravorečja slovenskega knjižnega jezika, je moderno fonetično osvetljen. Vendar preglednica na str. 3 ne podaja vseh odtenkov, ki jih po navadi ločimo ter so mnogo pomembnejši in splošnejši kakor morda ločitev npr. dveh *i* ali *u*. Podaja namreč en sam ozki *e*, *o* poleg dveh širokih *e* in *o*, medtem ko je na str. 1 obratno zaznamovan en sam široki *e* in *o*, pač pa dva ozka *e* in *o*.[24] Enako uči tudi pri posameznih glasovih *e* na str. 9 sl. in *o* na str. 15 sl. Breznik sicer misli na str. 9 in 16, da obeh ozkih glasov *e* (*ę*, *ẹ*) in *o* (*ǫ*, *ọ*) v omikanem izgovoru po navadi ne ločimo, to se pravi z drugimi besedami, da bi se glasova strnila. Prav tako sodi tudi O. Broch v svoji Slavische Phonetik (Heidelberg 1911, str. 123): »V navadnem omikanem govoru pa razločka med *ę*, *ẹ* in *ǫ*, *ọ* ni, zato ga nam v tej obravnavi ni treba upoštevati.« Škrabec-Pleteršnikova ločitev bi torej slonela na narečnem razločevanju dveh različic. Vse to pa nikakor ni res in ni prav. V narečjih se ta dva glasovna odtenka na vsem jezikovnem področju tako ali drugače ločita. Če torej domačin govori knjižni jezik, ne bo sicer pogodil čiste dolenjščine (v abstrakciji); vendar naj tudi govori kar mogoče brez narečne barve, ne more teh glasov enačiti, ker sta bistveno različna po izvoru ali bitnih pogojih. Broch sploh ni imel ušesa za samoglasnike s tekočo izgovarjavo (*ę* v smeri proti *i* → *e*, *ẹ* nasprotno *e* → *i*, prav tako *ǫ* = *u* → *o*, *ọ* = *o* → *u*); vrhu tega Ljubljana ni pravi opazovalni kraj. Brocha je pomen Moskve za iz-

[22] Kar zadeva doslednost v tehničnem podajanju, je bil Breznik zmeraj šibek; takim opozorilom se je smejal, zdelo se je celo, kakor da mu akribija v takih zadevah skorajda preseda kakor pedanterija, te se je zmeraj bal; to slabost ima vsa Breznikova zbiralna metoda kakor tudi tiskanje po različnih nestrokovnih listih, kjer si je z diakritičnimi znamenji pomagal na mnogotere načine.

[23] Pripombo o pisnem sistemu je Breznik v drugi in tretji izdaji izpopolnil najprej v uvodnem poglavju, kjer govori o zgodovinskem razvoju knjižnega jezika, potem pa v razširjenem § 6; v 4. izdaji je vse še bolj razširil, vendar prav tega, kar bi bil Nahtigal rad, ni v nobeni izdaji, pa bi bilo potrebno povedati.

[24] Breznik poglavja o samoglasnikih in soglasnikih v 2. in 3. izdaji ni predelal; tudi ločitve Pleteršnikovih *ę* in *ẹ* (*ǫ* in *ọ*) v drugi izdaji ni izvedel, ker se je tudi prof. Ramovš na univerzi v Ljubljani odločil, da za knjižni izgovor ločimo enotni ozki *ę* in *ọ* z dolgim poudarkom. To je tudi obveljalo.

govor ruskega knjižnega jezika, Krakowa za izgovor poljskega, Sarajeva srbohrvaškega ali Prage češkega knjižnega jezika zavedla, da je sprejel napačno vzporednost za slovenščino. Poleg tega je Broch tu in drugod pri tvorbi samoglasnikov opozarjal na element napetosti v izgovoru, Breznik pa tega ne upošteva; napeta sta tudi dolga široka *é, ó*. Pred *r* prvotni *ę*, pa tudi *i* postane *ę*, npr. *vę́ra, sę̑r* (Lämmergeier), *sę́ra* za *síra* (des Käses), česar Breznik ne omenja razločno (str. 10) ali pa sploh ne; kako se pa to kaže v pravopisu, na to opozarja (prav tam). V onomatopejskih besedah *brenčati, žvenk* (str. 9) ni treba, da je *n* ostanek prvotnega nosnega samoglasnika;[25] *n* je bil lahko po glasovni dopolnitvi spet vrinjen (prim. Berneker, Etymologisches Wörterbuch 84 in mojo razpravo Freisingensia II v ČZN XII, 92). Za široki *e, o* Breznik kakor Pleteršnik ne uporablja nobenega diakritičnega znamenja; zaradi natančnosti in vzporednosti bi pa vendar po zgledu romanske filologije ustrezno *ę, ǫ* sprejeli tudi *ę, ǫ*. Ta *ę, ǫ* je lahko drugotno tudi padajoče poudarjen (prim. str. 68 *gǫ̑ro* instr. sing. str. 167 *s sę̑stro* instr. sing.).[26] Pri *ę, ǫ* bi bila sicer priporočljiva hkratna vzporedna obravnava, kakor sicer v marsikaterih primerih (pri samoglasnikih, npr. pri *i, u*); tako se morajo enaki pojavi ponavljati na različnih krajih (npr. pri *i, u* str. 7 in 17). Tako sodi tudi vokalna redukcija v skupni odstavek. Reducirani vokal kateksochen *ə* ne izhaja nujno iz *ъ* za prvotni *ъ* in *ь* (pri Brezniku to ni omenjeno — prim. razpravo Šachmatova v Russkem Filologičeskem Věstniku, zv. 48). Vrhu tega imamo tudi drugotni *ъ* (Breznik ga ne omenja natančneje). Breznikov izraz polglasnik (Halbvokal) je zastarel in fonetično nesmiseln: polglasnik je nesonantični del dvoglasnika. Breznik zaznamuje *ə* z ležečim *e*. Breznik je sicer samo po sebi umljivo sprejel Pleteršnikova znamenja; da se tu od njega loči, ni razloga. Tiskarna se mora prilagoditi šolski knjigi, ne narobe. Sicer je pa pri Brezniku na začetku (str. 1), v preglednici str. 3 in pri obravnavi posameznih glasov na str. 10 poleg še cirilski znak *ъ*. Kar zadeva opredelitev, določa Broch lego vokala nekoliko više kakor Breznik (Broch, 137; Breznik, 4). Kaj naj na str. 13 pomeni *sanî* (gen. *sanî*), *sanke* v isti vrsti kakor *lagati*, mi ni jasno.[27] Pri vokalizmu pa tudi sicer pri obravnavi posameznih glasov je preveč poudarjen pravopisni element.[28] Zdi se, kakor da je Breznik videl eno glavnih

[25] Pri glasu *e* je onomatopejske besede *brenčati, žvenk* itd. in razlago v 2. in 3. izdaji črtal, dodal pa: *mencáti, mencam* iz korena *męk-;* v 4. izdaji je izpustil tudi to.

[26] V pogledu diakritičnih znamenj je bil Breznik malo zahteven in nesamostojen; pri zapisovanju ljudskih pesmi je za narečni govor uporabljal od profesorja Štreklja priporočena znamenja; potem se je mimogrede oprijel tudi Škrabčevih diakritičnih znamenj; nato se je ustavil pri Pleteršnikovih znamenjih, pa tudi ne pri vseh, zlasti ne pri znamenju za polglasnik. Tu priporočene ločitve vokalnih kvalitet z znamenji pod samoglasniki, da nad njimi ostane prostor za naglasno kvaliteto (tonemsko označevanje), Breznik ni sprejel, izpeljal pa jo je prof. Ramovš na mladi univerzi v seminarju in strokovnih listih. Kljub temu je Breznik tudi kasneje ni dosledno vpeljal niti v 4. izdajo.

[27] Kljub opozorilu, da v *sanî — sánke* nimamo opraviti s prvotnim polglasnikom, je Breznik zgled pridržal v 2. in 3. izdaji, črtal pa šele v 4. izdaji. Očitno je sodil besedo po gorenjskem narečju, kjer se govori *snî* nom. plur., *snî* gen. plur., *s sənmí, na snę̑h : sánkati se, sánke* = ə : a.

[28] Da je poudarjen pravopisni element, je razumljivo, saj je v času, ko je pripravljal novo slovnico (1914/15), objavljal obsežno pravopisno obravnavo Razvoj novejše slovenske pisave pa Levčev Pravopis (DS 1913—1915). Tu zaželeno knjižico je Breznik sicer izdal pod naslovom *Slovenski pravopis* (1920), vendar z njo ni ustregel tu izraženim željam.

nalog v tem, da nadrobneje obdela pravopis v zvezi z glasoslovjem. To je samo na sebi hvale vredno; vendar bi moralo biti to po eni strani pregledneje ločeno od prvega, po drugi strani pa preveč samo ugotavlja, ne pa ureja po določenih jezikovnih pogledih, pa je zato celo za jezikovnega učitelja pretežko. Bilo bi morda bolje glavne stvari povzeti v dodatku k pravopisu in pridružiti kazalo k temu; še boljša pa bi bila seveda nova posebna drobna knjižica za šolske namene.

Most med vokalizmom in konzonantizmom tvorijo nezlogotvorni (imenovani tudi soglasniški) samoglasniki, prav kakor zlogotvorni (sonantični) zvočni soglasniki. V fonetičnem pregledu te skupine ni, v odstavku o dvoglasnikih (diftongih) na str. 19 pa *l* = *u̯* ni omenjen. Dvoustnični *w* in soglasniški *u̯* Breznik preveč enači[29] (na več mestih). Enaki pojavi pri *j*, *v*, *l* so ločeni, zato se večkrat ponavljajo (npr. str. 18 sl. in str. 23 zadnji odstavek itd.). Izgovor *j* (*j* — *i̯*), *v* (*v*, *w* — *u̯*), *l* (*l*, *ł* — *u̯*) je po mestu v besedi nadrobno podoben.

Pri konzonantizmu je na str. 6 pri naštevanju in v preglednici omenjen palatalni *lj* (*ľ*); kaj pa ta predstavlja, pa ni povedano. To je zapisano pač po Škrabcu (Cvetje XII, 9 in VII, 3 itd.) in se nanaša na primere, kakor *tjeden* (s *ť* ali *k'*), kar so na začetku knjižnega jezika zmeraj tako pisali, danes je pa opuščeno, čeprav narečno ozadje še zmeraj govori za to. Razlagati si je treba to najbrž iz prvotnega **tʒ-dje* → Brižk. spomeniki *Tʒ-je* → protestantovski dolenjski *tje* = *te* menjaje se s *k'e*. Palatalni izgovor *ń*, *ľ* bi bilo treba zaznamovati *ń*, *ľ*, da se loči od *n-j*, *l-j* (prim. str. 27 sl. in 29). O *ł* sem govoril že spredaj. Pri fonetični opredelitvi (str. 5) ni upoštela ožina ali širina obstranskih zračnih prehodov pri sorazmerju glasov *l'* — *l* — *ł*; vrhu tega pri *ł* ne opozarja na enako jezično izgovarjavo (kakor pri *u* — *u̯*), ki pri opustitvi razmerja z *ł* daje razumeti prehod v *u* in v narečni širši izgovor *o* (srbohrvaščina) in *a* (Radgona — Ljutomer).

Naglasa (str. 33—42) sem se deloma že zgoraj dotaknil. Naglasna znamenja je prevzel po Pleteršniku, vendar namesto ^ večinoma ˆ, kar ni prav (gl. zgoraj, prim. tudi str. 10 in 15 *ê*, *ô* za *ę*, *ǫ* v navadni pisavi). Razen tega je Breznik ugotovil in vpeljal za drugotno poudarjeno kračino v notranjosti besede kratki rastoči naglas ˋ; zato je moral spremeniti Pleteršnikov znak ˋ po srbohrvaškem v ˝ (kratki padajoči naglas; prim. Breznik v Času III, 325). Jezikovnega ritma, tj. medsebojnega razmerja zlogov, Breznik ne obravnava, čeprav na str. 35 govori o razdelitvi dolgega rastočega poudarka na dva zloga v narečjih. Bilo bi pa to potrebno za razumevanje prehodov zlogovnega naglasa. Slovenščina pomeni nekako sredino med ruščino in srbohrvaščino v pogledu poudarjanja. Medtem ko je v ruščini zaradi njenega ekspiratornega značaja medsebojno razmerje zlogov po moči 1 : 2 : 3 (poudarjeni zlog) : 1, je v srbohrvaščini zaradi muzikalne kvalitete opaziti počasno naraščanje in padanja glasu v posameznih zlogih besede: ⌐ — — — pri rastočem, — — — ⌐ pri padajočem glasu. Tako se dogaja, da po rastočem visokem glasu pride najprej srednji glas in šele potem nizki ton, po drugi strani se zlasti pod šibkim naglasom samoglasniki močno krčijo in spreminjajo. V slovenščini je ekspiratorni moment močneje izražen kakor v srbohrvaščini. Zato je Bogorodickij v Kazanskih Univerzitetnih izvestjih (leta 1903) za blejsko narečje postavil kar ekspiratorno formulo 1 (1½) : 1 : 3 (poud. zlog) : 1; poleg tega pa obstoji muzikalni ritem po

[29] Ta pomanjkljivost je ostala tudi v naslednjih izdajah in je prešla tudi v druge šolske knjige. Nahtigal je nanjo opozoril v JiS I, 237 sl. v članku *Neki fonetično napačni nauki o slovenskih slovnicah.*

srbohrvatskem načinu. Vrhu tega je vplivala v slovenščini primarna in sekundarna naglasna kvaliteta na nastanek določenih vokalnih kvalitet po akustičnih zakonih. Kvalitetna sprememba prvotnega ´ v ˆ (str. 41) je v knjigi omenjena še na str. 136 in drugod z novimi primeri. Poudarne spremembe v tvorbi oblik in besed so pridržane tem delom; tu obravnava samo besedni poudarek, pri tem pa loči primere s premičnim poudarkom od stalnih. Te kategorije se dajo z raziskovanjem še razviti in natančneje določiti. Omenil bom le, da ima ohranitev prvotnega končnega poudarka, kakor *gorȁm, gorȁh* nasproti *gǫ́ra* (v knjižnem jeziku) ipd., fonetično ozadje v glasovnem značaju zlogov (zaprti končni zlog, določeni korenski samoglasnik). Na podlagi tega bi se dalo dolgovezno naštevanje posameznih skupin primerov s splošnejšim pravilom znatno skrajšati. Poudarki pri pesnikih za pravorečje niso vsi enako odločilni, kakor Breznik sam pravi za Prešerna (sem spada tudi Kette). Popolnoma naravno je in sprejemljivo, da pesniki popuščajo svojemu materinskemu narečju (prim. npr. južne velikoruske poudarke pri Koľcovu). Normativnemu knjižnemu jeziku najbližji so v tem pogledu pesniki z Dolenjskega in Notranjskega. Izmed posameznosti prim. *lę̑tina* str. 42 (Plet. *lętina*), *bȉl* str. 79 (Plet. *bíl*) in morda še kaj. Temu se v jedru ni čuditi, saj obstojé razlike celo med Škrabcem in Pleteršnikom (o Valjavcu pa sploh ne govorim), ko je Škrabec vzel za temelj svojo ribniško narečje, Pleteršnik pa drugo dolenjsko narečje svojega glavnega poroka Bartla (Mirna pri Trebnjem). Nadaljnje nadrobne obravnave še manjkajo. Pri *grẹ́šnik* ipd. (str. 37, 189) poudarek ni odstopil od končnega zloga nazaj (prim. rusko *grěšnik* h *grěhà*, torej **grěšȁnik;* prim. tudi *rǫ̑čka* iz **rǫčȁka* k *rǫkà;* Mikkola, Urslavische Grammatik 134). Končno še pripombo k str. 35! Trditev, da je na Krasu, na Štajerskem in v Prekmurju doma samo ekspiratorni poudarek,[30] je zelo nedoločna in tvegana. To kljub Streklju, Ozvaldu idr. še ni neoporečno ugotovljeno. Za narečje Središča (Ozvald) sem npr. z enim svojih slušateljev od ondod (izdelal je tudi seminarsko nalogo o tem) mogel ugotoviti, da zaradi svoje apriorne teorije lastnega narečja ni prav slišal (Oblak je pa sam priznal, da za to nima posluha).

Pri kombinatornih glasovnih spremembah (prvotno glasovnih zakonih, str. 42—53) se je Breznik potrudil za čim večjo kratkost in včasih ostal — kakor pri prevoju — samo pri nakazovanju z zgledi. Natančnejšo razlago je pač prepustil učitelju. Pri prevoju razdelitev na tri vrste *(e — o, i, u)* ne zadene jedra stvari; tudi v prvi vrsti je značaj *e*-ju sledečega glasu zelo pomemben. Tudi postavitev posameznih stopenj bi povečala jasnost itd. K palatalizaciji (mehčanju) sem že zgoraj nekaj pripomnil. Na str. 44 bi namesto *zagožden* po pravilu moralo stati *zagož(j)en*. Čudno se sliši stavek na str. 45, da se *e* nam. *o* za palatalnimi konzonanti danes piše po »staroslovenskem glasoslovnem zakonu«[31] (prim. str. 11 in zgoraj). Med primeri k asimilacijskim pojavom bi pri *utrniti : utripati* (str. 46 in 129) v zvezi s *trpim, utrnem, utripati* (str. 171) utegnil kdo misliti, da ima navadni pomen *utrniti : utripati* »zbrisati, zdrzniti se« kaj opraviti s *trpeti*. To bi bilo seveda nápak, zakaj koren prvih je *trьp-*, drugega pa *tьrp-;* pa tudi *trьp-* je lahko različen (prim. *utrniti — utrinjati — utrinek*, poleg *treniti — trenotek — trepalnica — trepalo — utripati;* k *tьrp-* prim. tudi *otrp-*

[30] O tej trditvi gl. več v Življenju besed v uvodnem življenjepisu, kjer že kot bogoslovec v pismih prof. Streklju večkrat govori o tem vprašanju (str. 10).

[31] Ves odstavek v petitu, ki se končuje z navedenimi besedami, je Breznik v 2. in naslednjih izdajah izpustil.

niti — otrpeti; razen tega imamo še *utrniti — utripati* »otrdeti, odreveneti«). Krajšanje besed, kakor *dâlje — dalj — delj* ipd., spominja na dvojnice, kakor v instr. *gubọ́, temò* (str. 68), instr., loc. *tę̑m — tèm* (str. 102), instr., loc. *vsę̑m — vsèm* (str. 108), nom. *kdȍr — kdòr* (str. 103), loc. sing. *grę́m — grèm* (str. 125), loc. sing. *vrèm — vrę̑jem* (str. 127) itd.; k temu se pridruži še kratki nedoločnik (gl. zgoraj). Vse te primere bi bilo treba v zvezi s takimi, kakor *tlę́h — lę̑tih* (str. 77), *trę̑h — štîrih* (str. 110), *stárejši — stáriši* (str. 91), zbrati in jih obravnavati skupaj z vsemi redukcijskimi (krčitvenimi) pojavi; tega pri Brezniku ni nič.[32] Pri kontrakciji (strnitvi) *ę*-ja v zaimenski sklanjatvi ne smemo razlagati samo kot kontrakcijski produkt (str. 51). Namesto *pojâs* bi moralo tam stati *pȍjas*.[33] Fonetični pojavi, kakor *ojster* za *oster, grajski* za *gradski*, glasovni nastavek idr. bi morali biti tudi fonetično osvetljeni. To je pač prepuščeno učitelju kakor sicer (npr. str. 45: »*bj* se spremeni v *blj*« itd.). Pri analogiji (str. 53) pri fonetičnih procesih ni poudarjeno njihovo psihološko ozadje s svojimi psiholoških, ne več samo fizioloških zakoni.[34] V glasoslovju popolnoma manjka pregled starih in sekundarnih soglasniških skupin, kar bi se v zvezi s premičnim samoglasnikom v oblikoslovju in besedotvorju dalo pokazati na primernem mestu. Opomba o odprtih in zaprtih zlogih pri razzlogovanju (str. 36) nikakor ne zadošča.[35]

V (II.) *oblikoslovje* je vtaknjen tudi sintaktični pomen besednih vrst, kar dobro gre. Samostalniška sklanjatev je dobila boljšo razdelitev, kakor so jo imeli predniki, ker so skupaj spadajoče oblike obravnane z enotnega razgledišča, zato je snov različnih sklanjatvenih načinov poenostavljena. Glavna in zelo zaslužna novost je pa, da so naglasni tipi posameznih sklanjatev postavljeni po enakem načelu. Na prvem mestu so samostalniki s prvotnim rastočim poudarkom na korenu, nato pridejo samostalniki s prvotnim končniškim poudarkom, ki je že opuščen ali še ohranjen, in končno samostalniki s padajočim korenskim poudarkom, ki je res včasih tudi drugoten (namesto prvotnega ´). Priporočljivo bi bilo te poslednje uvrstiti koj za prvimi, ker bi jih sicer utegnili zamenjavati s pravim ^, ki v nekaterih oblikah menjajo besedni poudarek. Seveda govori za *misəl* na zadnjem mestu (str. 79) tu pričujoči premični samoglasnik. Palatalna debla bi bilo treba od drugih ločiti, paradigme bi pa morale biti enotne. Naprej bom nanizal le nekatere kratke važnejše opombe k posameznostim.

K *a-deklinaciji*. Da bi bilo *ọ́če* nastalo iz ženskega rodilnika *očé* (str. 70),[36] je zelo neverjetno in ga tudi Oblak v svoji Zgodovini nominalne deklinacije v slovenščini (str. 240) postavlja samo hipotetično. Sledov starega vokativa je v slovenščini več, kakor se po navadi misli. — K *o-deklinaciji*. Tu v paradigmah ni našlo mesta vse, kar je akcentološko tipično in važno (npr. *brȁt, grę́h, grobóv, grobę́h* idr.). Oblike, kakor *brenceljna* ipd., *Hitita* (str. 74, 76) niso nujne za knjižni jezik.[37] *rj* je v odvisnih sklonih samo v končnici, korenski *r* (*prapor,*

[32] Tudi v novih izdajah slovnice Breznik tega koristnega nasveta ni upošteval.

[33] Ostalo je v vseh izdajah nespremenjeno.

[34] Tudi v novih izdajah je ta odstavek ostal nespremenjen.

[35] V drugi in naslednjih izdajah je v točki 3 izraza *odprti* in *zaprti zlog* zamenjal z *izreklјivostjo soglasnikov*.

[36] Ta odstavek je v naslednjih izdajah Breznik črtal.

[37] V naslednjih izdajah je Breznik črtal obliki *brenceljna* in *krempeljna*, druge oblike z vrinjenim *-n-* pa ohranil.

prizor itd., str. 74) se ne mehča.[38] *Volcję* (str. 75) je kontaminacijska oblika na *-o* — *volci* s končnico debel na *-i*, *-ьje*. O *otroci*, instr. *otroki* gl. zgoraj. Končnica debel na *-i* se pokaže v glavnem pri tistih primerih debel na *-o*, ki jih je bilo po kaki analogiji (npr. padajoči korenski poudarek ali soglasniško izglasje) mogoče vezati z debli na *-i* (prim. *lasjȇ*, *možjȇ*, *brátje*, *gádje* ipd. z *ljudjȇ*, *gospǫ̑dje* ipd.). V nekaterih primerih se oblike lahko naslanjajo tudi na starejše (npr. *sosed* kot deblo na *-i*, prim. rus. *sosědi*, *brátje* na ženska kolektiva *bratьja* ipd.). Prvotni rod. mn. debel na *-o* (prav tam) včasih lahko izvira tudi iz sintakse (kvantitativni rod., gl. še spodaj pri *dan*). O rodilniku edn. na *-u* gl. spodaj pri deblih na *-u*. — K *i-deklinaciji*. Paradigme na str. 79 ne zajemajo vseh poudarnih možnosti (prim. *mílost*, *zíbel*/*zibȇli*, *pót*, loc. *krvì*, *oblâst*). K *trijȇ* (str. 81) prim. tudi *štírje* (str. 110). — K *u-deklinaciji*. Tako imenovana slovenska *u-deklinacija* je v navadnem knjižnem jeziku pravzaprav zastopana samo z dvema oblikama, z gen. sing. na *-u* in nomin. plur. na *-ovi*. Breznik sam je v svojo paradigmo (str. 82) sprejel črte (zakaj?), z druge strani pa navaja dajalnik ednine *domǫ́v*,[39] tož. mn. *vóli*, *darì*, *gradì* in orod. mn. *volmi*, *možmí*, kar je vse treba čisto drugače ocenjevati. *Domǫ́v* je po Gebauer-Hujerju stari mestnik; tožilnik na *-i* srečujemo le posamič in ne spada nujno k deblom na *-u* (*v gosti*[40] je vendar staro deblo na *-i*!); do or. mn. *možmí* je poleg imenov. *možjȇ*, daj. *možȇm*, mest. *možȇh* prišlo samo po *i*-deblih s padajočim poudarkom, enako *ljudjȇ* — *ljudmí* (prim. zgoraj). Kar zadeva rod. edn. na *-u* in imenov. mn. na *-ovi*, imajo te oblike tudi nekateri samostalniki na *-o*, kakor Breznik sam pravi (str. 75 sl. in str. 82). Vzrok za to je v poudarni kvaliteti korena. Medtem ko so bila prvotna debla na *-u* vseskozi enozložna in skoraj dosledno padajoče poudarjena, so se naslonila nanje vsa ustrezna debla na *-o*, tako da tu že nimamo več starih debel na *-u*, marveč neko glasovnokvalitetno skupino moških samostalnikov sploh, ki so se strnili. Tako postane razumljivo, da je *-u* in *-ovi* teh samostalnikov zmeraj padajoče poudarjen. Če kak predlog zadrži poudarek na korenu, se že spet prikaže oblika na *-a*: *od grâda* ob siceršnjem *gradȗ* (str. 66 pomotoma *gradú*). Dà, celo stara debla na *-i* se pridružijo, kakor *tatȗ*. Imamo pa vendar tudi izjeme (prim. Levec, 28), kjer imamo pred seboj sicer enozložni padajoči poudarek samostalnikov moškega spola, toda brez rod. edn. na *-ȗ* (npr. *bogâ*, ne *bogȗ*, *duhâ*, ne *duhȗ*, *svetâ*, ne *svetȗ* itd.). Vzrok za to je po mojem deloma v značaju izglasnega soglasnika, deloma pa v prvotnem poudarku. Poslednje bi včasih utegnilo biti vzrok, da pri *â* korenskega poudarjanja nimamo rod. edn. na *-â* (prim. take primere na str. 72). Vsakega primera ne gre tako razlagati, lahko so še drugi vzroki. — K *soglasniški deklinaciji*. *Dnovi*, ki bi naj bil po Levcu (str. 30) neknjižen, navaja Breznik poleg *dnẹ̑vi* (str. 83). Prim. npr. pri Župančiču (Samogovori str. 9): *z vetrovi — dnovi*. Rod. mn. *dán* se je obdržal kot kvantitativni rodilnik in v tem popolnoma soglaša z ruskim *dnej — děn*, *dà*, celo s starocerkvenoslovanskim *dьnьjь- dьnь* (prim. Vondrák, »Altkirchenslavische Grammatik«, str. 433). Take okamenele oblike se ohranijo v spominu jezika v

[38] To opombo je Breznik upošteval šele v 3. izdaji; tam pravi: »samostalniki s končnicami *-ar*, *-ir*, *-or* in *-ur*...« Brez *-j-* so primeri, kakor: *govor*, *govora*... — Primeri, v katerih končni *r* spada h korenu, npr. *vir*, *ozir*, *prepir*, *prapor*, *prizor*...« Prim. o tem Fr. Jakopin, K razvrstitvi moških samostalnikov na *-r*. JiS IX (1963/64), 53 sl.

[39] Ves odstavek o dajalniku ednine je ostal v 2. izdaji nespremenjen, črtal ga je pa v celoti v 3. izdaji.

[40] *V gosti* je v naslednjih izdajah črtal.

stalnih zvezah rekel in prislovno rabljenih izrazov (prim. npr. str. 81 *s póti, tem potem, svojim potem* Jurčič ali str. 103 *na sem svetu* Krelj, *dosihdob, danes, nocoj, sinoči* itd., popolnoma analogno je to npr. tudi v ruščini idr.). Zato bi bilo treba pri oblikovnih dvojnicah zmeraj preiskati tudi sintaktično uporabo. Mestnik mn. *dnęh* pišeta Bohorič in Krelj *dneih*. Pri mestnikih, kakor *Goričah* h *Goričane* (str. 83) bi bilo treba opozoriti na nemške oblike slovenskih krajevnih imen, kakor npr. *Laibach*.

Pri *pridevniku* (str. 84 sl.) pri naglasnih tipih v paradigmah ni več ohranjen isti vrstni red kakor pri samostalniku: prvotni rastoči korenski poudarek je tu šele na drugem mestu za prvotno padajočim (I. *mlâd*, II. *stàr*, III. *lahèk*). Primeri kakor *vesęl, glâden* niso omenjeni; Pleteršnikov *hláden — hladân* ima pri Brezniku obliko *hladèn* (str. 86). Poudarne razlike med določno in nedoločno obliko (84 sl.) bi bilo treba naglasiti,[41] tako bi dosegli mnogo popolnejšo podobo. Pri nedoločni obliki manjka natančnejše opozorilo na substantivno sklanjatev (o tem zvemo nekaj šele na str. 88).[42] Pri ostankih nominalne deklinacije v prislovih z začetnim *s-/z-* ne smemo zmeraj izhajati od prvotnega *iz-*. (Prim. str. 88 *zadaj* na vprašanje kje ne od *iz zada*, ampak *s-zad-* kakor rusko *szàdi;* in tako *spredaj*, ne od *iz-preda*, ampak od *s-preda* kakor rusko *spèredi;*[43] tako tudi *sprva* poleg *izprva*, rus. *sperva* poleg narečnega *izperva*.) Da bi se bile določne oblike z *-i-*, kakor *dobriga* itd., uveljavile najprej z naslonitvijo na imenov. edn., je vprašanje.[44] O izrazu *palatalizacije* v oblikah (str. 89) sem govoril že zgoraj. Metodično filološki spodrsljaj je poskus, če avtor (str. 88) išče prvotno *jego* v *njegov*.[45] Pri komparativu (str. 90 sl.) bi morali biti korenski primeri s predponsko razširitvijo povzeti tudi v pozitivu *(-okъ, -ъkъ);* potem bi bilo tudi razvidno, da je tvorba z *-jьs-* zvezana z določenim soglasniškim izglasjem (prim. *slajši — krepkejši* itd. ipd. v ruščini). Večja pravilnost *težje* v nasprotju s prislovom *teže* (str. 93) ni popolnoma v skladu s pravilom na str. 44: *žj — ž* npr. *obdolžen*.[46]

Pri *svojilnem zaimku* (str. 100) je rečeno, da namesto *njegov, njen, njun, njihov* pogosto rabimo rod. mn. osebnega zaimka 3. os.: to je prvotni način izražanja, kar je deloma nakazano v opombi (prav tam). Kar zadeva oblike *sь* (str. 103), sem govoril že zgoraj. Sporednost zaimkov *ta, tisti* in *oni* (str. 104) ni čisto jasno izražena. Jezikovna pravilnost orodn. *čem* (str. 105) se seveda

[41] To je Breznik storil v 2. in naslednjih izdajah.

[42] V 2. in naslednjih izdajah je Breznik še okrajšal, kar je bilo v prvi izdaji o ostankih imenske sklanje pridevnikov.

[43] Krajevne prislove, za katere Nahtigal pravi, da niso sestavljeni s predlogom *iz (zadaj, spredaj)* je Breznik v 2. in naslednjih izdajah izpustil.

[44] V novih izdajah je Breznik črtal ne le opombo o končnici *-iga*, marveč ves odstavek o nastanku zaimenske sklanjatve.

[45] To podčrtno opombo je Breznik v novih izdajah opustil.

[46] Opombo je Breznik upošteval, v naslednjih izdajah je *teže/težje* črtal. — Nič se pa ni Nahtigal ustavil ob enačenju prislovov »*mânje* (navadno *mànj* ali *mènj*)«, v naslednjih izdajah pa: »Sem spadajo tudi prislovi: *bolj, dalj, manj* (nastali iz: *bolje, dalje, manje*)«. Danes pomensko ločimo (pa tudi že 1916!): *bôlje* (od prislova *dóbro*) in *bòlj* (od *zelô*), npr.: *bôlje delaj : bòlj delaj!, mânje piši* (ne tako veliko) : *mànj piši!* (ne toliko); tako še *vêčji* kos : *vèč* kosov; ni pa te pomenske razlike med *dâlje* in *dàlj*, čeprav tudi tu ne moremo redno zamenjavati oblik, npr.: pot pelje *dâlje*, in tako *dâlje*, povej *dâlje* ipd. ne prenesejo oblike *dàlj* ali *dljè;* pač pa namesto *dàlj/dljè* lahko zmerom uporabljamo tudi *dalje*, npr.: vrže ga *dàlj/dljè* kakor ti, pri nas se je ustavil *dàlj/dljè* časa. Na take in podobne drobnosti je opozorila šele Slov. slovnica 1947 pri prislovu (§ 224, zlasti na str. 227).

nanaša na novejši jezik. Zveza zaimka *ki* z oblikami osebnega zaimka ni omenjena. *Čigar* (str. 105) je oziralni svojilni zaimek k vprašalnemu *čiga* in *čigáv* (str. 104). Kar zadeva nesklonljive oblike pri zaimkih, številkih itd., bi bila potrebna sintaktična strnitev takih izrazov. Poleg germanizma *naenkrat* nam. *tedaj, v tem trenutku* (str. 111) prim. *nakrat, nenadoma. Krat* v drugotni ženski uporabi (prim. str. 114) bi bilo bolje pokazati iz drugih uporab v edn. (prim. pri Plet.). Pri *pet* itd. (str. 111) manjka opozorilo na sintaktično zvezo z rod. mn. Razen *troja vrata* (pri plur. tant. str. 117) se lahko glasi tudi *troje vrat* (prim. Plet.). Razlaga distributiv (z glavnim številnikom v sr. sp. edn. str. 113) ni natančna in nasprotuje nadaljnjemu naštevanju *po en, ena, eno, po dva, dve* itd.

Glagol. Med têrmini za pomenske skupine glagolov (str. 115 sl.) manjkajo izrazi inhoativen (durativen, perfektivno inhoativen) in kavzativen (*veniti, beleti, pojiti* itd.). Sed. čas dovršnikov ima po Brezniku str. 116 »splošni pomen«. Tudi na str. 148 stavi gnomično in historično rabo pred prihodnjiško. Efektivni prezent je obravnavan ločeno od tega str. 147. Zdi se, da je nekoč huda polemična literatura Breznika napotila, da se je nekoliko predaleč odmaknil od druge skrajnosti; zakaj tudi s stališča slovenskega jezika je izraz vstopa in dovršitve dejanja in prihodnosti normalno osrednji pojav (prim. *bodem — bom* str. 145 kot prihodnjik, kjer na dovršnost glagola ni opozorjeno). Na str. 117 je omenjeno prehajanje nedovršnikov v dovršnike po prefigiranju (s predponami); nič pa ne zvemo, da imamo tudi nezložene dovršnike in da imajo prefigirani dovršniki druge tvorbe debla istih glagolov z nedovršnim pomenom. Podatki o opisovanju naklonov so nepopolni (prim. k optativu *Bog dal* na str. 233 idr.). O kratkem nedoločniku sem že govoril. Pri tvorbi sedanjiškega gerundija (deležniškega prislova — ti izrazi manjkajo) bi bilo na str. 119 treba kaj povedati o razdelitvi tvorbe po debelskih skupinah glagolov. Premalo določno je povedano, da pretekli gerundij (str. 120) živi le še v bornih ostankih in da je pretirana raba te oblike v knjižnem jeziku umetna (prim. Levec, 43). *Ocvren, zatren* niso nikaki navadni predstavniki v tvorbi preteklega pasivnega deležnika na *-n*[47] (str. 120); to so vendar predvsem primeri, kakor *pisan, nasvetovan* ipd. s samoglasnikom na koncu debla (le IV. in II. vrsta imata *-en* kakor glagoli, ki se v korenu končujejo na soglasnik). Na koncu pregleda o tvorbi ali tudi sicer koder koli bi bilo treba kaj povedati o nepopolnih (defektnih) in nepravilnih (anomalnih) glagolih (na primernem mestu tudi povzetek takih primerov).[48] V paradigmah (razdelitev glagolov na vrste in razrede je vzeta po Dobrovskem-Miklošiču) kakor tudi drugod postavlja Breznik obstoječe naglasne tipe, na prvem mestu primere s prvotnim rastočim poudarkom na korenu, na drugem in tretjem glagole s prvotnim poudarkom na sufiksu in dolgim ali kratkim korenskim samoglasnikom. Pri tem prihaja včasih do menjave poudarka med prezentom in nedoločnikom. Vendar pogrešamo npr. na str. 122 zgleda z ohranjenim končnim poudarkom, kakor *cvestî — cvetèm*. Sicer sem o poudarjanju glagolov govoril že spredaj. O pedagoški preglednosti paradigem prepuščam sodbo drugim. V *rasem* (str. 123) *t* ni izpadel,[49] to bi utegnilo biti v preteritu *râsel* (pri Brezniku to ni omenjeno): *rasem* je nastal po analogiji. Opozorilo, da se je *mreti* prvotno glasil *mrěti*,[50] je

[47] V novih izdajah je Breznik te oblike črtal, ker je vse poglavje o tvorbi glagolskih oblik močno okrajšal.

[48] Breznik tega nasveta ni upošteval, ves odstavek je rajši črtal v naslednjih izdajah.

[49] V novih izdajah upošteto.

[50] V novih izdajah je to obliko v opombi črtal.

za slovensko slovnico brez pomena in neresnično. Oblike, kakor *razodevèn* poleg *razodȇl* na str. 128 (*razodèn* manjka) ali *števenje* poleg *štȇtje* na str. 130 so čisto osamljeni in stoje zunaj zadevne tvorbe oblik.[51] K *-ni-, -nò-* druge vrste (str. 128) prim. *trenutje* pri Krelju (današnji *trenutek* — *trenotek* iz srbohrvaščine). Nedovršniki II. vrste (str. 129) so največ durativno inhoativni in po izviru iz nominalnih korenov. Prav tako so inhoativni neprehodni iz pridevnikov izpeljani imenski glagoli (denominativa) 3. vrste, kakor *beleti, bogateti* itd. (str. 130). Ali je narečni *letȇjem* (prav tam) star, je veliko vprašanje. Prezent *hȍčem* (str. 132) spada v V. vrsto, 2. razred. *Néčem* iz *nehočem* (prav tam) ni dobro označen. Nezloženi dovršniki IV. vrste so deloma omenjeni šele pri VI. vrsti. Vse take primere iz vseh vrst (I, II), vsaj pa iz I. in IV. bi bilo treba zbrati v popolne sezname.[52] O poudarku *stopáti* pri V, 1 gl. zgoraj. Za V, 2 velja splošno naglasno pravilo, da je pri končnem poudarku v nedoločniku na *-áti* prezent korensko poudarjen, pa naj je bil korenski samoglasnik prvotno dolg ali kratek. Torej je le mehanična umetna teorija, če kdo trdi, da se glagoli s kratkim korenskim samoglasnikom ravnajo po zgledu *končáti, končȃm* v V, 1 (str. 137). Prezent je tu vendar od nekdaj prav tako poudarjen na korenu (npr. *oráti — ȏrjem* itd.). *-u-* v prezentu glagolov V, 3 se v nedoločniku ne spremeni najprej v *-uv-* (str. 138), marveč je ta nedoločniški *-u-* treba razlagati z analogijo po prezentu, in to po VI. vrsti. *Rvati* »ausreissen« in *rovati* »wühlen«[53] ni čisto isto (str. 139). Pri V, 3 in 4 (str. 138) manjka opozorilo na I. vrsto.[54] Velelnike *dajíte* poleg *dȃjte, dajȃjte* (str. 139) ne gre staviti v isto vrsto. O poudarjanju VI. vrste sem govoril že spredaj. Prim. še nove izpeljave npr. od *svẹ́tovati*, kakor *svẹtovȃvec* poleg *svẹ́tovavec, svetovȃlən* itd. (Plet.). Pri nedovršnikih na *-eváti (-jeváti)* str. 140 bi bilo zaradi razločevanja treba opozoriti na frekventativa (ponavljalne glagole) na *-évati* (npr. *sedévati, hojévati* str. 116).[55] Nepotrebno pretirana tvorba nedovršnikov po VI. vrsti na račun oblik po V. vrsti je omenjena šele na str. 141. Na str. 143 bi nedoločniško deblo *vede-* (od *vẹ́dẹti*) za razliko od sedanjiškega debla *vede-* (k *vẹ́sti — vẹ́dem*) vendar moralo biti označeno z diakritičnimi znamenji *(vẹdẹ-)*. Na str. 144 sl. so podane preglednice različne debelske tvorbe enega in istega korena, urejeno po vrstah; moralo bi se zgoditi isto tudi po pomenu (ne le popolnih vrst *leči — legníti — ležáti — (po)ložíti — (po)legáti — polagáti*, ampak tudi *nesti — nositi, prenesti — prenositi — prenašati; bdeti — budíti* itd.). Poleg *končáti — končeváti, srẽčati — srečeváti* (str. 145) gl. tudi *končávati, srečávati* ipd. O prezentu dovršnikov (str. 147) sem govoril že spredaj. O uporabi opisanega prihodnika dovršnikov pri dobrih pisateljih še nimamo dobre obravnave.[56] Pasiv (str. 151) se dá s povratnim zaimkom izraziti v glavnem samo

[51] V novih izdajah je Breznik te tvorbe opustil.

[52] Breznik tega ni storil v novih izdajah, le pri IV. vrsti je ob koncu oblik dodal odstavek, kjer razlaga, kako so ti glagoli narejeni, in pove, da so povečini nedovršni, »dovršni so: *kupíti, lotíti se, póčiti, pustíti, ranìti* itd.« Ta *itd.* Nahtigala ne bi zadovoljil.

[53] V novh izdajah je Breznik izpustil *rovati* in ohranil le *rvati* in *ruvati*.

[54] To opozorilo je pri V, 3 koj na začetku že v 1. izdaji, zato v novih izdajah ni popravljal, čeprav pri V, 4 tega opozorila ni.

[55] Tudi v novih izdajah na te tvorbe ne opozarja. Tudi ni v nobeni izdaji obravnana dosti razširjena tvorba nedovršnikov na *-áva-* namesto po VI na *-ova-/-eva-*, kakor: *obdelávati : obdelováti, srečávati : srečeváti*. Piše jih zelo pogosto Iv. Cankar, prej pa že Detela idr. Nahtigal je že tedaj opozoril nanjo. V slovnico je bila sprejeta 1947 (§ 185).

[56] Po 50 letih opomba še zmeraj drži.

pri neživem osebku. Oblike, kakor *govori se*, izražajo tako imenovano nedoločeno osebo (»man«). To izražamo tudi v aktivu s 3. os. mn. Med primeri, ki so na str. 152 omenjeni kot italijanizmi,[57] utegnejo biti tudi taki, ki bi se dali povezati s slovanskim sintaktičnim brezosebnim izražanjem. — Pri *prislovih* (str. 157 sl.) bi bilo mogoče imenske oblike popolneje našteti in natančneje določiti (str. 159). Podajanje *predlogov* (str. 160 sl.) ni enakomerno izvedeno po enakih gledišèih; pomen je pogosto različno opisan, navadna uporaba ni ločena od stalnih zvez tudi po redkih frazah (reklih). Bolje bi bilo poudariti glavni pomen in se bolj ozirati na značaj sklona. Sicer se mi pa zdi podajanje zelo posrečeno in jezikovno plastično. V posameznosti se ne bom spuščal. Omenim npr. samo, da *s* (str. 165) z orodnikom prvotno pomeni samo spremstvo. Uporaba predloga *s* za izraz sredstva ali orodja je v slovenščini samo drugotna in se je pojavila kot opora prvotnega pravega orodnika kot casus instrumenti in se je slovenščina tako oddaljila od drugih slovanskih jezikov s starejšo sintakso. Ali je na str. 164 *na smrt bolan*[58] res dobro opredeljen z »namen, uspeh« ali na str. 167 *za pet ran božjih*[59] s »kaže, zaradi koga (česa) se kaj godi« idr.? Tu in tam mi je Pleteršnikova razlaga bolj všeč (npr. pri *prek*[60] na str. 162). *Vezniki* (str. 168) so samo našteti. — Pri *medmetih* bi bilo lahko omenjenih še več duševnih čustev (gnus idr.). Poleg krika je treba upoštevati tudi klic.

Pri III. delu, *tematologiji* — debloslovju, se moram izreči predvsem zoper tradicionalni naslov, zakaj v poglavju ni nič o deblih, marveč obravnava samo besedotvorje,[61] bolje, tvorbo samostalnikov in pridevnikov po izpeljavi s priponami, podvojitvi in sestavi (tu se govori tudi o dodajanju predpon glagolom, njihova tvorba je bila pa obdelana že v oblikoslovju); razen tega je dodano še pomenoslovje — semaziologija z dodatkom o tropih in figurah; to je glede na prednike čisto novo. Kako malo je v nauku o priponah omenjeno debloslovje sámo, dokazuje to, da so po eni strani okoli katerega koli priponskega soglasnika zbrana ne samo debla na *-o* in *-a*, marveč hkrati tudi debla na *-i* idr. (npr. str. 174 *-n, -na, -no* in *-nъ*, str. 177 *-t, -ta, -to* in *-tъ, -ota* in *-ostъ* in *-tev* za prvotni *-tū* itd.); po drugi strani pa je poleg *-ъ, -a, -o* izpuščen *-ъ* pri deblih na *-i* in je mimogrede omenjen samo v opombi (str. 171 sl.). Debloslovje je po svoji obliki samo na sebi bistven sestavni del oblikoslovja; v besedotvorje sodi morda kot posebni odstavek, v glavnem samo toliko, kolikor iz njega lahko kaj vzamemo za besedni pomen (npr. nomina actionis z večinoma konkretnim pomenom na prvotni *-ъ*, kakor *jędь, zapǫvedь, skrĭnь* itd., ali manjšalne besede za mlada bitja, kakor *otročęt-, telęt-* itd.). Tudi v besedotvorju imamo opraviti še z drugačnimi tvornimi pripomočki, ne samo s priponami na koncu, tako npr. s prevojem (oblikovanje korenov in osnov), s podvajanjem, z infiksi in prefiksi idr. Tschinklova slovnica npr. tudi ne pozna debloslovja. Tvorba in pregibanje besed sta oddelka nauka o besedah. Izraz *debloslovje* uporablja še Levec (prim. pri Miklosichu Stammbildungslehre), medtem ko piše Sket *besedotvorje* (po pomenu pravilneje) in Šuman *slovotvorje* (prim. pri Maretiću: tvorba riječi). Pripone so (po Miklosichu, Vondráku in Meilletu) razvrščene po fonetičnih

[57] O tem vprašanju se je že večkrat pisalo; tudi možnost domačih tvorb z videzom tujega vpliva je omenila šolska slovnica 1947.

[58] V 2. izdaji je Breznik izpustil.

[59] V 2. izdaji je Breznik ves odstavek zelo okrajšal in ta primer izpustil.

[60] *Prek* je res slabo razložen, pa ga je Breznik ohranil v vseh izdajah nespremenjenega.

[61] V naslednjih izdajah ima Breznik naslov *Besedotvorje*.

skupinah z značilnim soglasnikom v priponi. Vprašanje pa je, če za šolsko knjigo ne bi bilo primernejše rajši povzeti pripone po pomenu, kakor je to načelno storil Leskien za svojo starocerkvenoslovansko in srbskohrvatsko slovnico. Pogled v stvar samo bi to gotovo poglobilo in poživilo. Izmed posameznih pripon bom izbral samo nekatere. Na str. 177 sl. je *-ič* predstavljen kot enotna pripona, čeprav ima v sebi dve, na kar kaže nepodano poudarjanje: manjšalna pripona *-ìč*, kakor *gradìč*, iz *-itj-*, in substantivizacijska pripona *-íč*, kakor *hudíč* iz *-ikj-*. Poslednje bi bila Breznikova četrta točka, kjer ima *poganjíč* (po Škrabcu, *-ì* po Pleteršniku). Ta pripona tudi kaže, da Breznik ni naredil prav, da je pustil primere v besedotvorju brez naglasov.[62] Pri *-áč* na str. 178 tvorijo poleg nomina actoris posebno skupino tisti samostalniki, ki pomenijo nosivca kake lastnosti in so soredni s pridevniki na *-àt* (morda jih je prvotno treba celo od tod izvajati). To in ono pri Brezniku seveda manjka (npr. na str. 176 poleg *-ar*, *-ur* še *-ir*, *-er* kakor v *kosír* — *kosér*).[63] Zase stoje gole substantivizacijske pripone. Nauk o poudarjanju v besedotvorju (str. 189) je sicer zelo praktičen, vendar z znanstvenega stališča premehaničen in ne neoporečen.[64] Saj imamo pripone, ki so zaradi kake pomenske kategorije stalno poudarjene ali nepoudarjene (npr. poslednje pri *-telj* ali pri manjšalnem *-ik* v ruščini), drugod spet se pa ravnajo po naglasnih zakonih, ki so delovali nekoč v prajeziku. Tu so pa morebiti mogoči še drugi primeri, kakor jih nastavlja Breznik, ki navsezadnje izhaja iz značaja prvotnega poudarjanja. Zato iz Breznikovega pravila lahko ugotoviš prenekatero izjemo, npr. *jáhati* — *jâšem*, vendar *jaháč* ali *vǫ̑z* in *vǫ̑zak* Pleteršnik poleg *vôzek* Levstik (v Levčevi izdaji II, 18).

Ponavljanje (reduplikacija) je odpravljeno v 7 vrsticah. Nič ne pove, da je njen pomen v izražanju intenzivnosti kakega pojava (glasu ali gibanja); vrhu tega gre tudi mimo izrazov potekajočih iz otroške govorice, kakor *dědъ*, *teta* (rusko *ďaďa*, *ńańa*) ali *mama*, *papa* itd., prav kakor ponavljanje pri glagolu (*da-d-m*, *o-dę-d-ja* ipd.).[65]

Ločitev določilne besede od glavne (str. 191) za *sestavo* v slovenščini ni takega pomena kakor v nemščini. Tu gresta jezika po svojem notranjem ustroju popolnoma vsaksebi, in naj bi bilo to v knjigi tudi obsežno osvetljeno. Sestavo samostalnikov in pridevnikov Breznik obravnava vsako samo na eni strani. Po Levstikovih Napakah imamo o tem vendar nekaj obravnav (med drugimi Peruškovo itd.). Imamo pravo in nepravo sestavo, zadnje so le strnitev sintaktičnih tvorb (*kažipot*, *Bogumil*, *brezdno*, *laket-brada* ipd.). Pri pravih sestavah z vez-

[62] Te tehtne opombe Breznik ni dovolj upošteval; v drugi izdaji je v glavnem obdržal obdelavo pripone *-ič*, le da je *-itj* na začetku izpustil, pod točko 4 pa črtal primer *poganjič;* v tretji izdaji je pa točko 4 sploh izločil, na začetku pa spet dodal (iz *-itj*), zato pa pred *-ač* dodal *-ič* (iz *-ikj*) z zgledi iz prejšnje točke 4, tudi *poganjič*. Besede so pa v vseh izdajah ostale nenaglašene, kar je gotovo škoda. Tudi dr. A. Bajec v Besedotvorju I—III ni upošteval poudarka.

[63] V drugi izdaji Breznik te opombe ni upošteval, pač pa v 3. in 4. izdaji; vendar ne Nahtigal ne Breznik nista zapazila, kako odločilnega pomena je tu poudarek pri pomenskem razločevanju oblik, kakor: *brodár* — *brôdar*, *logár* — *lôgar*, *rešetár* — *rešêtar*, *klobučár* — *klobûčar* ipd.

[64] V drugi izdaji je Breznik odstavek o naglasu nekoliko predelal, vendar je v bistvu ostal pri starem; tako predelan odstavek je potem sprejel tudi v 3. in 4. izdajo.

[65] Tega odstavka Breznik ni v ničemer spreminjal, ne v razlagi ne pri zgledih, tudi otroških tvorb ni sprejel v obdelavo, tako da je tudi v 4. izdaji odstavek omejen na 7 vrstic.

nim samoglasnikom imamo prav tako po smislu opraviti s sintaktičnimi tvorbami; po teh jih tudi najbolje delimo na prilastne in rekcijske sestave: pri prvih značilni sestavni del tvorbe v določeni obliki izhaja v glavnem iz imena, pri drugih pa iz glagola *(bosonog, zlodej)*. Tu ni prostor, da bi se nadrobno spuščal v stvar.[66]

V odstavku o *predponah* (str. 194 sl.) glede na glagol ni razločeno, da so nekatere predpone v zvezi z glagolskim pojmom pomensko obledele in nam rabijo samo za tvorbo dovršnosti iz trajnega simpleksa (npr. *napisati, pokazati, zalajati, združiti, zbrati* k *brati — jagode,* »sammeln« in *prebrati* k *brati — pismo,* »lesen« itd.), druge pa v smislu svojega pomena simpleksu dajejo nov pomen (*prepisati, podpisati, pripisati* itd.). Pri predponah *iz-* in *s-*, *u-* in *o-* (na str. 194 sl., 201 sl.), ki so se v govoru večinoma izenačile, je poudarjeno, da jih v pisavi še zmeraj ločimo, prav posebej tedaj, kadar je posebni pomen ene in druge poudarjen. To bi bilo lahko uporabljeno že v prvem delu.[67] Pri pisavi *staroklasičnih lastnih imen* bi bil Breznik lahko dopustil v nominativu tudi nespremenjene izvirne oblike (str. 205). Jaz bi se odločil samo za te, razen pri že udomačenih (krščanskih) imenih, kjer so debla na *-o* in *-a* dobila deloma tudi domače končnice (*Peter, Pavel, Matija, Matevž, Primož, Janez* itd.).[68]

Lepa je obdelava v uvodu k pomenoslovju (str. 206 sl.), kjer pridejo do besede tudi rezultati primerjalnega jezikoslovja. Kot zastopnike indoevropskih soglasnikov (str. 211) imenuje Breznik prvotne palatale omehčane.[69] To fonetično ni pravilno, zakaj palatalen in palataliziran (mouilliert, omehčan) sta različna pojma. Pri etimologijah se Breznik po pravici drži konservativnega nazora in ima *bykъ, vol ъ* za domače (to bi pri *byk ъ* utegnilo držati), ne pa po Koršu za izposojeno. Gotovo ima pa tudi najstarejši jezik pokazati mešane elemente in izposojene tvorbe, več kakor se po navadi domneva. Izposojenke in tujke (str. 216 sl.) niso dovolj razločene po času izposoje. *Klobuk* (str. 217) ni turški v navadnem pomenu kakor *kalpak* (prim. Berneker); podobno slovanski *čertog — čardak*. Romanščino bi bil moral natančneje opredeliti zlasti glede na slovenščini sosedna jezika z obliko *križ* (furl.-lad.-retoromansko) idr. Med madžarskimi izposojenkami manjka npr. tako mikavna beseda kakor *rovaš*, čeprav seveda te snovi ni bilo mogoče izčrpno sprejeti v knjigo, in tudi res ni izčrpana. Sket nudi na str. 157 sl. abecedni seznam mikavnejših primerov, to bi ugajalo tudi pri Brezniku.[70]

[66] Sestavo je Breznik v 2. in 3. izdaji še okrajšal, zlasti uvodni del, ker ni bilo treba več posebej govoriti o slovenjenju nemških zloženk. V 4. izdaji je pa to poglavje napisal na novo, očitno po Musićevem nasvetu.

[67] Vse te pripombe je Breznik le malo upošteval; glede predlogov je prvotno trdil, da ohranijo svoj prvotni pomen; v naslednjih izdajah je trditev omilil s tem, da je vtaknil »*večinoma*« ohranijo. Vse drugo je ostalo.

[68] Poglavje o staroklasičnih imenih je Breznik v naslednjih izdajah v celoti prenesel s konca besedotvorja v oblikoslovje na konec samostalnika; to mesto je res primernejše za obravnavo tega vprašanja, saj mora hkrati obravnavati tudi sklanjo. Tudi Nahtigalov svèt, naj bi izvirno končnico v imenovalniku pustil nespremenjeno, je poslušal in postavil tako pravilo, prejšnje pa v opomnji dopustil.

[69] Breznik opombe ni upošteval, izraz je ostal še v 2. in 3. izdaji, v četrti je pa ves odstavek o indoevropščini hudo skrčil in preglednico opustil (morda zato, ker je o tem dosti obsežno govorila v uvodnem poglavju Grafenauerjeva Kratka zgodovina slovenskega slovstva).

[70] Teh opomb Breznik ni upošteval, obdržal je domala iste besede in razlage od prve do zadnje izdaje. Čudim se, da Nahtigal ni opozoril na razlago

Sintaksa je pri Brezniku v splošnem edini del slovnice, ki je v primeri s predniki na videz mnogo krajša (Breznik 228—264 = 36, Sket 169—283 = 114, Suman 118—203 = 85, Tschinkel 46 strani). To je od tod, ker je Breznik nauk o sintaktičnem pomenu besednih vrst in delno tudi rabo besednih oblik prenesel v oblikoslovje, tako da sintaksa vsebuje pravzaprav samo nauk o stavku; z druge strani se je potrudil za kar se dá poenostavljeno in strnjeno obravnavo zadevne snovi (odvisnike obravnava hkrati s stavčnimi členi itd.). Kakor je znano, se o teoriji sintakse prav novejši čas živahno razpravlja in smo se zlasti s polemiko med Wundtom in Paulom idr. tudi že pomaknili za velik korak naprej. Suman je še ves na Miklošičevem stališču in le šoli na ljubo dopušča, da pred nauk o pomenu besednih vrst in oblik postavlja kratek odstavek (sedem strani). Sket je spopolnil Janežičevo sintakso, ki je sestavljena po zgledu klasičnih jezikov. Breznik je šel korak naprej in se je že okoristil z novejšimi izsledki, kakor npr. Jagićevimi, Bernekerjevimi raziskovanji in Vondrákovimi obravnavami v Vergleichende Grammatik der slav. Sprachen; razen tega je sam zgledno obravnaval besedni red v stavku. K teoriji tam obsežno navaja zadevno literaturo (nekajkrat Bezjaka). Mislim pa, da bi danes mogli iti še dalje in bi morali bolj pritegniti zlasti psihološko ozadje sintaktičnih pojmov in tvorb. Po Brezniku je stavek najmanjša besedna enota, ki izraža misel (str. 229), in če je v stavku glagol — je stavek z določenim glagolom izražena misel; po Tschinklu je pa stavek jezikovni izraz, ki ima osebek in povedek (str. 197). Nadaljnja stavčna analiza postaja potem zmeraj bolj mehanična.* Mnogovrstnost oblik v možnostih sporočanja z besedami se dá resničnemu in koristnemu razumevanju približati samo ob pomoči analize hkrati se razvijajočih duševnih procesov, pa naj izhajamo pri tem iz Wundtovega umovanja o razkrajanju predstavnega kompleksa ali pa iz Paulovega o zvezi predstavnih vsebin (seveda v skladu s šolsko psihologijo). V ostalem bi bilo pa treba ločiti popolni izrazni način od nepopolnega, določenega po položaju. V zadnjem primeru določena predstavna vsebina, dana sama po sebi kot psihološki osebek, ni več označena z jezikovnim izrazom in je z jezikovnim simbolom izražena druga samo z njo zvezana ali jo natančneje določujoča predstavna vsebina. Potemtakem so primeri, kakor *Pesmi Prešerna, — Kruha! — Dà! — Ptica leti!* (s poudarkom na *ptica* kot določeni, po položaju dani ptici) psihološki povedki. Z druge strani je pa lahko v *Leti — ptica* beseda *leti* (kot leteče bitje) psihološki subjekt. Most od popolnega jezikovnega izraza do primerov s samim psihološkim povedkom so izrazi z nedoločeno osebo (*grmi, govoré* idr.). S psihološkim opazovanjem stavka postane stavek razumljivejši tudi v oblikovnem pogledu (Vondrák) ali »po smislu« (Breznik, str. 232 sl.). Želelni in velelni stavki ustrezajo višjim stopnjam duševnih procesov čutenja in hotenja. (Različni izrazni načini naklonov — pogojnika, želelnika in velelnika — v glavnem in odvisnem stavku so premalo obdelani.) Tudi pri vezanju nekaterih sklonov (rekciji) po določenih besedah bi se dale včasih postaviti psihološke skupine pojavov, izraženih s takimi besedami (npr. str. 247 rod. za izrazi *iskanja, čakanja, prošenja, želenja, upanja, hotenja,*

* *Sedanja pripomba.* Priznati pa je treba, da mora gramatična slika izhajati iz jezikovne formalne strani, ne pa iz psihologije.[71]

češplja iz *(prunus) sebástica* namesto *damáslica*, kakor je že tedaj imel Klugejev nemški etimološki besednjak za nem. *Zetsch(g)e*, ki je naš neposredni vir in je tako besedo razlagal že Štrekelj v Jagićevem Arhivu 12 (1890).

[71] To opombo je Nahtigal pripisal v moj prepis svojega koncepta pomladi 1944, ko mi ga je po Breznikovi smrti (26. marca) blagohotno dal v uporabo.

doseganja, uporabe, pogrešanja, ki pozitivno pomenijo stopnje v doseganju predmeta, negativno pa oddaljevanje). S tem je v zvezi pomen in vloga sklonskih oblik na sebi.[72] Razlika med starim tradicionalnim in novejšim podajanjem je približno taka kakor med razdelitvijo snovi po glasu ali pomenu pripon v besedotvorju. Če izhajamo od pomena, potem to lahko opišemo na mnogotere načine z besednimi oblikami, če pa izhajamo od slovničnih formantov, potem imamo opraviti z njihovo mnogopomenskostjo ali različno uporabnostjo. Posameznosti, posebno to, s čimer bi se podajanje pri Brezniku dalo še izpopolniti, opustim in v splošnem poudarim samo to, da tudi Breznikove sintaktične obravnave kljub navedenim pripombam napravijo prav prijeten vtis in prednike daleč prekašajo. Posebno zaslužni so številni zgledi iz najboljše sodobne literature (Stritar 43, Levstik 19, Župančič 8, Prešeren 6, Jurčič 7, Erjavec 3, nekajkrat Slomšek, bolj osamljeno Kersnik, Gregorčič, Sardenko, Mencinger, Trdina, Ravnikar idr.); morda bi kdo rad videl samo to, da bi bili klasiki proze bolj zastopani, tako npr. zlasti Trdina.[73]

Če omenim še kratki obris stihotvorja v dodatku (str. 264—273), ki bi tudi zlasti po Žigonovih obravnavah moglo dati širše razglede, sem poudaril pač vse važnejše, kar je treba upoštevati.

Čeprav je Breznikova slovnica sprožila marsikako pripombo v smeri izpopolnitve ali popravila, moram ponoviti na začetku povedano, da kljub vsemu pomeni velik korak naprej in je sijajno delo (glänzende Leistung) in da jo torej po najboljši vesti najtopleje priporočim kot učno knjigo in sem prepričan, da bo v roki dobrih učiteljev — pač conditio sine qua non [pač nujen pogoj, op. prev.] — rodila zelo dobre sadove.

Gradec, 15. septembra 1916.

Prof. dr. Rajko Nachtigall
(Prevel, objavil in komentiral Jakob Šolar)

NAJDENO ZOISOVO PISMO

Kopitar je že za časa bivanja v Ljubljani pri Zoisu in pozneje, ko je študiral na Dunaju, gojil silno željo, postati skriptor v dunajski dvorni knjižnici. S tem je dosegel svoj znanstveni cilj, živeti ob virih svojih slovanskih študij: dum sedeam scriptor, iam faciam pájzhinam per omnes terras Slavorum.[1]

[72] Breznik te opombe ni upošteval, pa bi bila zaslužila to; taka obravnava glagolskega vezanja bi bila za šolo zelo koristna ob obilnih vajah. Tako obravnavo glagolskega vezanja po pomenskih skupinah je včasih gojila latinščina, in ob njej so obdelali glagole tudi za materinščino; z latinščino je taka obdelava glagolske sintakse iz šole izginila.

[73] Tudi tu sem preštel navedke avtorjev v 4. izdaji slovnice, torej 16 let kasneje (ker je bila 4. izdaja potrjena od oblasti že leta 1932!). Tudi tu je premik velik: ljudsko 29, Levstik 24, Trubar 20, Stritar 18, Prešeren 15, Cankar 14, Tavčar 14, Župančič 13, Miklošič 13, Finžgar 10, Gregorčič 9, Mat. Ravnikar 8, Dalmatin 7, Jurčič 6, Musič 5, Pleteršnik 5, V. Vodnik 4, Škrabec 4, Jenko 4 itd. Tako torej Trdina tudi v zadnji izdaji ni bolje zastopan, kakor si želi Nahtigal.

[1] F. Kidrič, ZK 1809—1810, str. 160. Pismo Kopitarja Zoisu z dne 7. maja 1810. Ko bom skriptor, bom razpel pajčevino po vseh slovanskih deželah.

Z lastnimi močmi tega ni mogel doseči, zato je iskal na vse strani pomočnike, ki bi mu pripomogli do cilja. Že v Ljubljani je spoznal nekaj vplivnih mož, kot barona Erberga[2] in predvsem pokrovitelja barona Žigo Zoisa, ki je slovel po vsej monarhiji in imel povsod dosti znancev in vplivno besedo. Zato si je zlasti njega izbral, da bi mu s svojim ugledom pripomogel do zaželjene službe. V pismih od decembra 1809 do junija 1810[3] ga je nenehno rotil, naj piše in ga priporoči svojemu znancu državnemu in konferenčnemu ministru grofu Karlu Zinzendorfu,[4] ki je imel menda pravico predlagati cesarju kandidate za to službo. Kopitar je po redni poti sicer vložil prošnjo, toda baron Zois je bil tedaj bolan na podagri in ni mogel ali pa tudi ni hotel pisati. Ker ni bilo Zoisovega priporočilnega pisma iz Ljubljane, se je Kopitar v začetku decembra sam podal h grofu Zinzendorfu. Pri sprejemu se je med ministrom in Kopitarjem razvil naslednji pogovor. Kopitar se mu je najprej opravičil, da ga nadleguje, ne da bi bil pooblaščen od barona Zoisa, vendar mu je to predlagal ministrov tajnik gospod Wolff. Zinzendorf: Gotovo, če bi mi baron Zois o tem pisal, bi bil vtis večji. Kopitar: Pohitel bom sporočiti veliko milost svojemu dobrotniku in upam, da se bo sam zahvalil vaši milosti in mi dal spričevalo, da niste zapravljali milosti nevrednemu. Z.: Če boste pisali baronu Zoisu, mu sporočite moje poklone. Vaša prošnja je zelo dobra. Ali ste jo sami napisali? K.: Da, vaša milost, moj izdelek je. Z.: In je tudi vaša slovnica tako dobra? K.: Dobrovsky,[5] poglavar slavistov, jo je pohvalil. Z.: Koliko ste stari? K.: 29 let. Z.: In se upate častno opravljati službo? K.: Smelo upam, ker ljubim stroko. Z.: In ste navajeni tudi rednega življenja? K.: Vsak, kdor me dobro pozna, mi lahko izstavi dobro spričevalo. Z.: In koliko boste tam dobili plače? K.: Samo 600 forintov, toda za tako službo, ki je primerna mojim najdražjim študijam, rad pustim donosnejše pravne službe.[6]

Kopitar je sporočil razgovor Zoisu in ga ponovno rotil, naj vsaj zdaj piše. Toda Zois je bil bolan in ni pisal. Kopitar mu je nato pisal še dve pismi 15. decembra 1809 in 16. februarja 1810,[7] v katerih ga med drugim spet prosi za posredovanje. Zois pa je nadalje molčal. Čeprav mu je Kopitar predlagal, naj

[2] Jožef Kalasanc Erberg, graščak na Dolu pri Ljubljani, nabiratelj starin in umetnin, kulturni zgodovinar ter mecen. Rojen 1771 v Ljubljani, umrl 1843 v Dolu. Ko mu je postala žena vzgojiteljica na dunajskem dvoru, se je leta 1808 odpovedal stanovski službi ter se preselil na Dunaj. Spomladi 1809 je postal tudi sam vzgojitelj na dvoru. Prim. F. Kidrič, SBL I, str. 162—166 pass.

[3] F. Kidrič, ZK 1809—1810, Ljubljana 1941.

[4] Grof Karel Zinzendorf, rojen 1739 v Dresdnu, umrl na Dunaju 1813. Študiral v Jeni 1757—1761. Bil je zelo izobražen človek. Prepotoval je vso Evropo in Turčijo. Leta 1770 je postal član nemškega viteškega reda, 1801 deželni komtur za Avstrijo istega reda in 1808 državni in konferenčni minister. Wurzbach 60 (1891), str. 160—162.

[5] Josef Dobrovsky, rojen 1753 v Gyarmatu, umrl 1829 v Brnu. Študiral je bogoslovje in vzhodne jezike. Leta 1786 je postal cenzor v Pragi, bil rektor semenišča do 1789, ko je bilo ukinjeno. Do smrti je živel kot upokojenec samo znanosti. Bil je osrednja osebnost češke in slovanske znanosti svoje dobe. ELZ 2, str. 354.

[6] F. Kidrič, ZK 1809—1810, Pismo Kopitarja Zoisu z Dunaja 3. decembra 1809, str. 121—122.

[7] F. Kidrič, ZK 1809—1810, str. 126, 139.

pismo narekuje in ga samo podpiše, pisma le ni bilo. Mogoče je hotel Zois naučiti Kopitarja potrpljenja, ali pa res ni mogel, ali pa se mu ni zdela priložnost primerna. Kopitar je bil tako nestrpen zlasti zato, ker se je bal, da bi mu izpraznjeno mesto skriptorja prevzel abbé Paul Strattmann, ki je bil že v službi dvorne knjižnice od 1789 do julija 1808, ko so ga upokojili.[8] Ta je imel med odločujočimi dosti dobrih prijateljev, ki so mu hoteli pomagati ponovno v službo. Na Dunaju je bil sicer tudi baron Erberg, ki je veljal za Kopitarjevega pokrovitelja, toda tudi ta ni hotel ničesar narediti brez Zoisove odobritve.

Kopitarjeve težave je povečalo še dejstvo, ko je zvedel, da je Zinzendorf slabo razpoložen[9] zaradi lastnih težav. To zares ni bilo nič čudnega. Poleg službe kot državni in konferenčni minister je bil kot član nemškega viteškega reda tudi deželni komtur. S tem je imel dolžnosti skrbeti za člane reda in posestva, ki jih je imel red po vsej Avstriji. Posestva so uživali posamezni vitezi, ki so se imenovali komturji. Tako so bile v Iliriji, ki je po schönbrunnski pogodbi z dne 14. oktobra 1809 pripadla pod francosko državo, tri komende Metlika, Črnomelj in Ljubljana. Prvi dve je užival grof Alojz Harrach, generalni major v dvorni službi in pribočnik redovnega velikega mojstra, nadvojvode Antona, tretjo pa grof Auersperg.[10] Kljub temu, da ta dva gospoda nista živela v skromnih razmerah, je vendar skušal njun predstojnik Zinzendorf rešiti zanju in za red, kar bi se rešiti dalo. Redovna posestva so bila z mirovno pogodbo avtomatično zaplenjena. Razvil je obširno dopisovanje z avstrijskim pooblaščencem pri sklepanju mirovne pogodbe princem Johannom Liechtensteinskim, z avstrijskim poslanikom na francoskem dvoru princem Karlom Schwarzenbergom, avstrijskim zunanjim ministrom grofom Metternichom in tudi z baronom Žigo Zoisem. Skušal je z njihovim posredovanjem vnesti v mirovno pogodbo določilo, ki bi bilo ugodno za komturje in za red. Predlagal je štiri rešitve: 1. pustiti avstrijski baliviji[11] lastništvo komend Ljubljana in Metlika[12] v prejšnji avstrijski deželi Kranjski; 2. pustiti komendi v sedanji lasti z upanjem na nasledstvo komturjem glede na njihovo starost;[13] 3. zagotoviti obema sedanjima komturjema letno pokojnino, ki bi bila določena na povprečju petletnih dohodkov. Pokojnina bi potem prehajala na druge komturje, ki jima bodo sledili v uživanju komende; 4. dobiti dovoljenje za prodajo vseh posestev in pravic komend.[14]

[8] Mosel, Geschichte d. k. k. Hofbibliothek zu Wien, Wien 1805, str. 181, 197, 218, 220.

[9] F. Kidrič, ZK 1809—1810, pismo Kopitarja Zoisu z dne 25. aprila 1810, str. 153.

[10] DOZA (Deutschordens Zentral Archiv na Dunaju) Ö 278/1 z dne 2. decembra 1810.

[11] Balivija — redovna pokrajina.

[12] Metliška komenda je bila združena z črnomaljsko.

[13] Redovni vitez, ki je dobil v uživanje komendo, ni postal njen lastnik, temveč jo je moral samo upravljati in skrbeti za njen napredek. Dohodke, ki jih je prinašala, je lahko porabil. Ker so bile komende različno premožne, so dajali manj premožne najmlajšim vitezom. Ko se je izpraznila premoženjska komenda, največkrat s smrtjo njenega uživalca, so se vsi komturji, ki so bili na slabših komendah, pomaknili na prvo boljšo. Najslabšo pa je spet dobil najmlajši vitez.

[14] DOZA Ö 278/1 Pismo Zinzendorfa Metternichu z dne 17. marca 1810.

Spomladi 1810 je prišel v Ljubljano pripravljat teren za bodoča pogajanja bivši metliški komtur grof Harrach, ki ga je maršal Marmont prijazno sprejel in mu celo dovolil, da je smel prepotovati deželo.[15] Poleg tega ga je Zinzendorf napotil k svojemu staremu prijatelju že od leta 1771[16] baronu Zoisu, da bi pri njem dobil natančne podatke in mu izročil njegovo pismo. Zois je bil gotovo vesel obiska z one strani meje, saj Francozov ni trpel, ker so uničevali gospodarstvo. Obširno je obvestil Harracha o dogodkih na Kranjskem in zagotovil svojo pomoč pri Zinzendorfovih stremljenjih. Hkrati je izrabil priložnost, da bi se mu lahko Zinzendorf oddolžil za pomoč in napisal priporočilno pismo za Kopitarja, ki veje iz njega iskrena ljubezen do učenca in hkrati ponos, da je Kopitarjeva izobrazba pravzaprav njegovo delo.[17] Pismo je pisano v francoščini z lepo in čitljivo Zoisovo pisavo. Sestavljeno je popolnoma po Kopitarjevi želji v zvezi s pogovorom, ki ga je imel z Zinzendorfom.

Monsigneur

J'ai reçu avec le plus vif transport de joye la lettre, que Votre Exellence a eu la bonté de m'addresser à l'occasion du vojage de Monsieur le Commandeur & General Comte de Harrach. Ma sensibilité extreme pour cette marque precieuse de la bienveillance, dont Votre Exellence continu à me daigner, est encore exaltèe par la circonstances de la fatale èpoque, à la quelle j'ai survecû, mais qui m'a valû sept mois de maladie, et de chagrins inexprimables. Ce sont les premières lingnes, que je trace, d'une main estropièe, & rèconvalescentes dèpuis peu de jours.

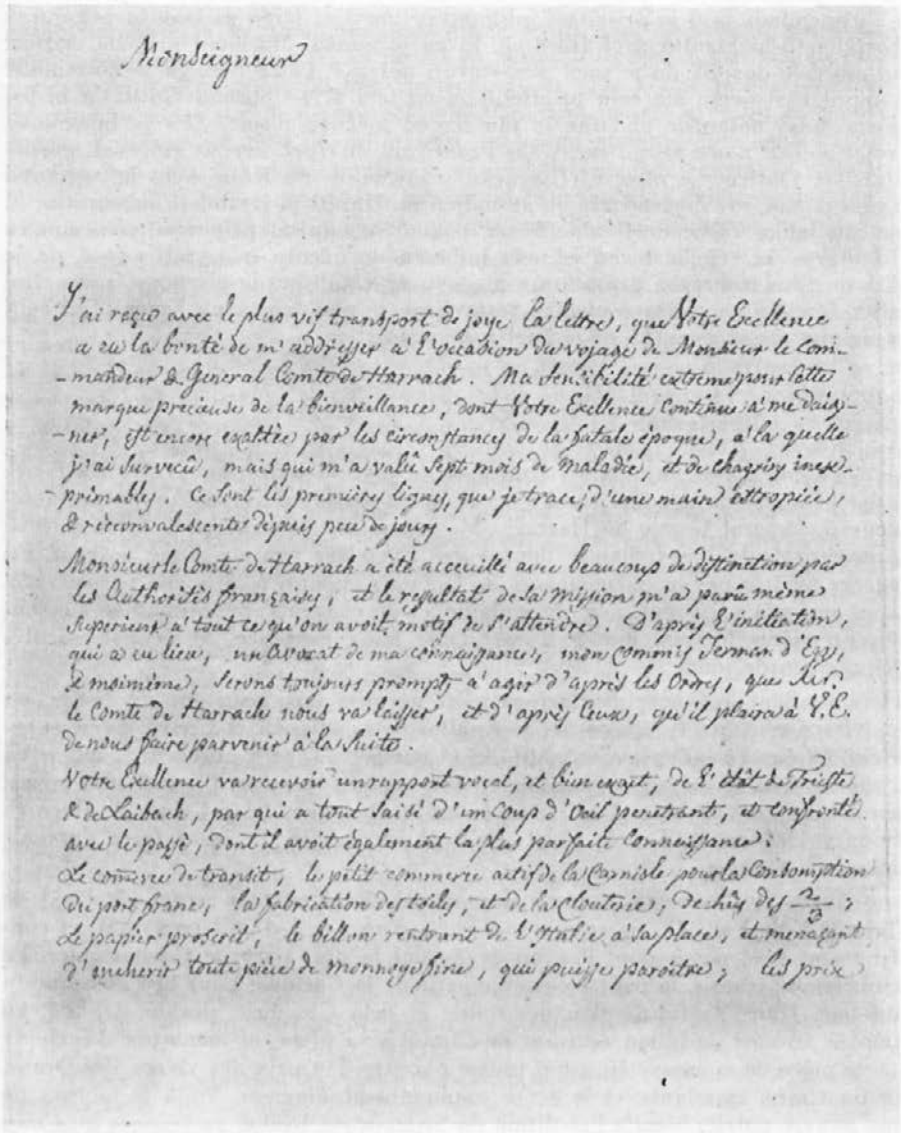
Monsieur le Comte de Harrach a èté accuillé avec beaucoup de distinction par les Authoritès françaises, et le resultat de sa mission m'a parû mème superieur à tout ce qu'on avoit motif de s'attendre. D'après l'initiation, qui a eu lieu, un Avocat de ma connaissance, mon commis Jerman d'Egg & moi mème, serons toujours prompts à agir d'après les Ordres, que Mr. le Comte de Harrach nous va laisser, et d'après Ceux, qu'il plaira à V. E. de nous faire parvenir à la suite.

Votre Exellence va recevoir un rapport vocal, et bien exact, de l'ètât de Trieste & de Laibach, par qui a tout saisè d'un Coup d'Oeil penetrant, et confronté avec le passè, dont il avoit également la plus parfaite Conneissance. Le comerce de transit, le petit commerce actif de la Carniole pour la Consomption du port franc, la fabrication des toiles, et dela Clouterie, dechûs des 2/3. Le papier proscrit, le billon rentrant de l'Italie à sa place, et menaçant d'encherir toute pièce de monnoye fine, qui puisse paroitre. Les prix des vivres, des Draps, et du Cuire, excedants, et le bètail manquant absolument. Voilà le tableau de ma pauvre patrie; bientôt l'abolition du Sisteme, dit fèodal, va frapper un Coup également mortel pour les Seigneurs, et pour les paysans; je suis très curieux de voir, quelle modification puisse ètre imaginèe, pour mettre à condition ègale

[15] DOZA Ö 278/1 Pismo Zinzendorfa Liechtensteinu z dne 2. marca 1811.

[16] DOZA Ö 278/1 Pismo Zinzendorfa Liechtensteinu z dne 22. marca 1811.

[17] DOZA Ö 278/1 Pismo Zoisa Zinzendorfu z dne 14. aprila 1810. Pisma sem našel v ovitku, ki ima naslov: Akten betreffend der Verlust der Ordenskommende Laibach, Möttling und Tschernembl.



Monseigneur

J'ai reçu avec le plus vif transport de joye la lettre, que Votre Excellence a eu la bonté de m' addresser à l'occasion du voyage de Monsieur le Commandeur & General Comte de Starrach. Ma sensibilité extreme pour cette marque precieuse de la bienveillance, dont Votre Excellence continue à m'honorer, est encore exaltée par les circonstances de la fatale époque, à laquelle j'ai survecû, mais qui m'a valû Sept mois de maladie, et de chagrins inexprimables. Ce sont les premières lignes, que je trace, d'une main estropiée, & convalescente depuis peu de jours.

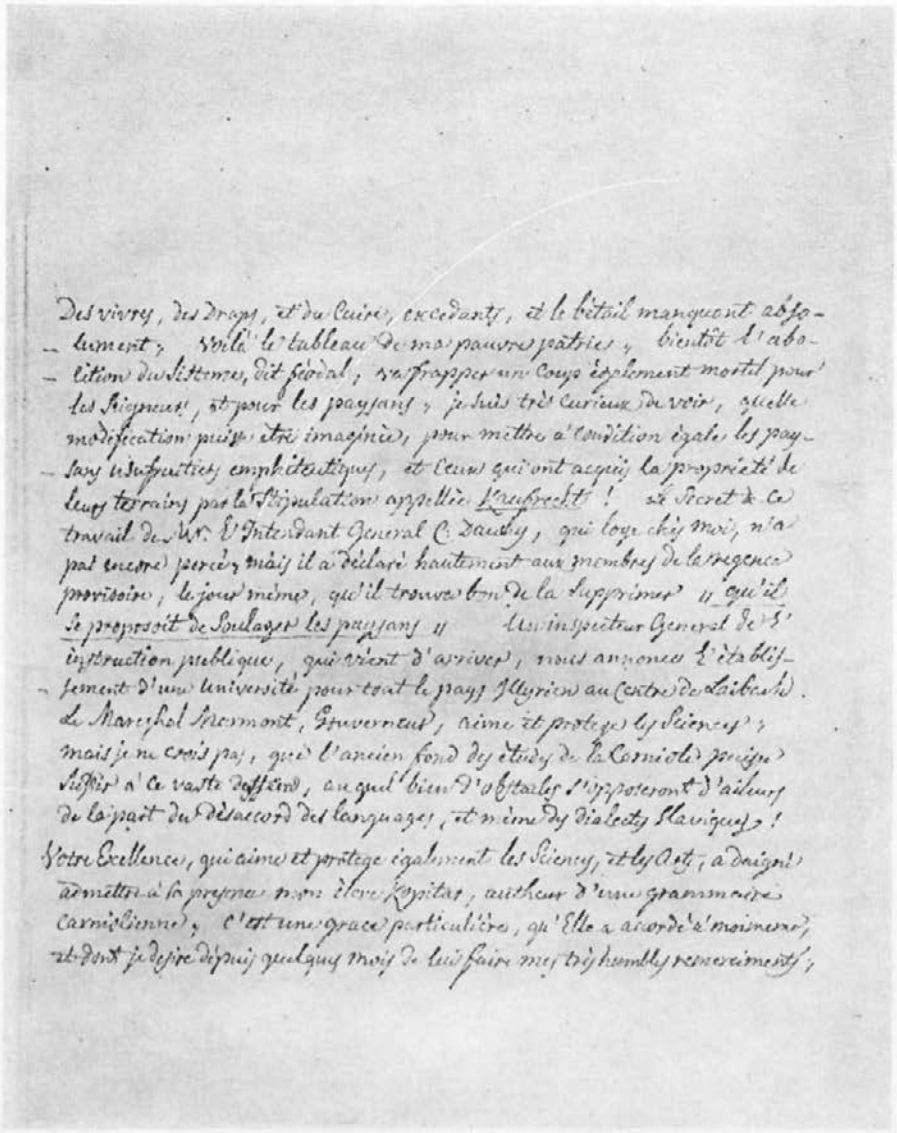
Monsieur le Comte de Starrach a été accueilli avec beaucoup de distinction par les Authorités françaises, et le resultat de sa Mission m'a paru même superieur à tout ce qu'on avoit motif de s'attendre. D'après l'initiation, qui a eu lieu, un Avocat de ma connoissance, mon Commis Jerman d'Egg, & moi même, Serons toujours prompts à agir d'après les Ordres, que Mr. le Comte de Starrach nous va laisser, et d'après ceux, qu'il plaira à V.E. de nous faire parvenir à la Suite.

Votre Excellence va recevoir un rapport vocal, et bien exact, de l'état de Trieste & de Laibach, par qui a tout saisi d'un coup d'oeil penetrant, et confronté avec le passé, dont il avoit également la plus parfaite connoissance.

Le commerce de transit, le petit commerce actif de la Carniole pour la Consomption du pays même, la fabrication des toiles, et de la Coutellerie, Decliné des $\frac{2}{3}$;

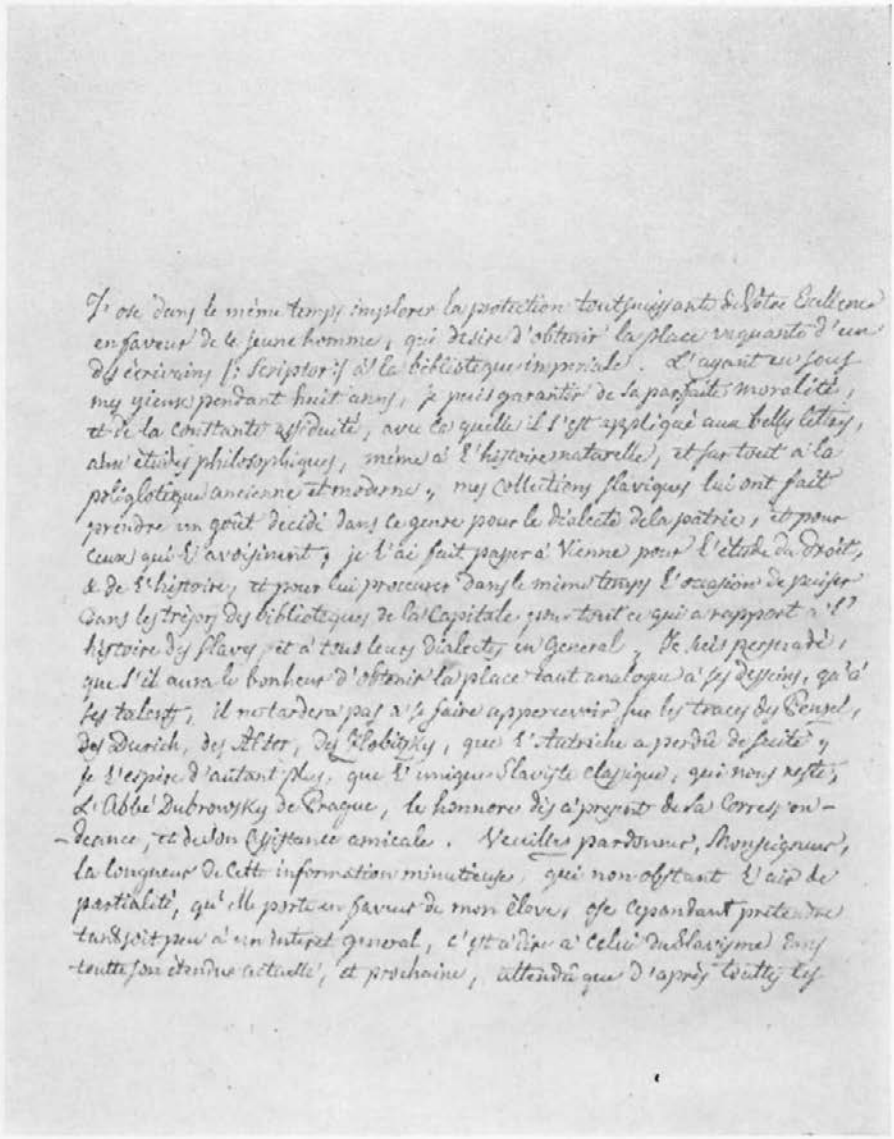
Le papier proscrit, le billon remontant de l'Italie à sa place, et menaçant d'enchérir toute pièce de monnoye fine, qui puisse paroître, les prix

les paysans usufruitices emphiteutiques, et Ceux qui ont acquis le proprieté de leurs terrains par la Stipulation appellée *Kaufrecht!* Le Secret à le travail de Mr. l'Intendant General C. Dauchy, qui loge chès moi, n'a pas encore percè, mais il a dèclarè hautement aux membres de la regence provisoire, le jour même, qu'il trouve bon de la supprimer »*qu'il se proposoit de soulager les paysans*«. Un inspecteur General de l'instruction publique, qui vient d'arriver, nous annonce l'ètablissement d'une Universitè pour tout le pays Illyrien au Centre

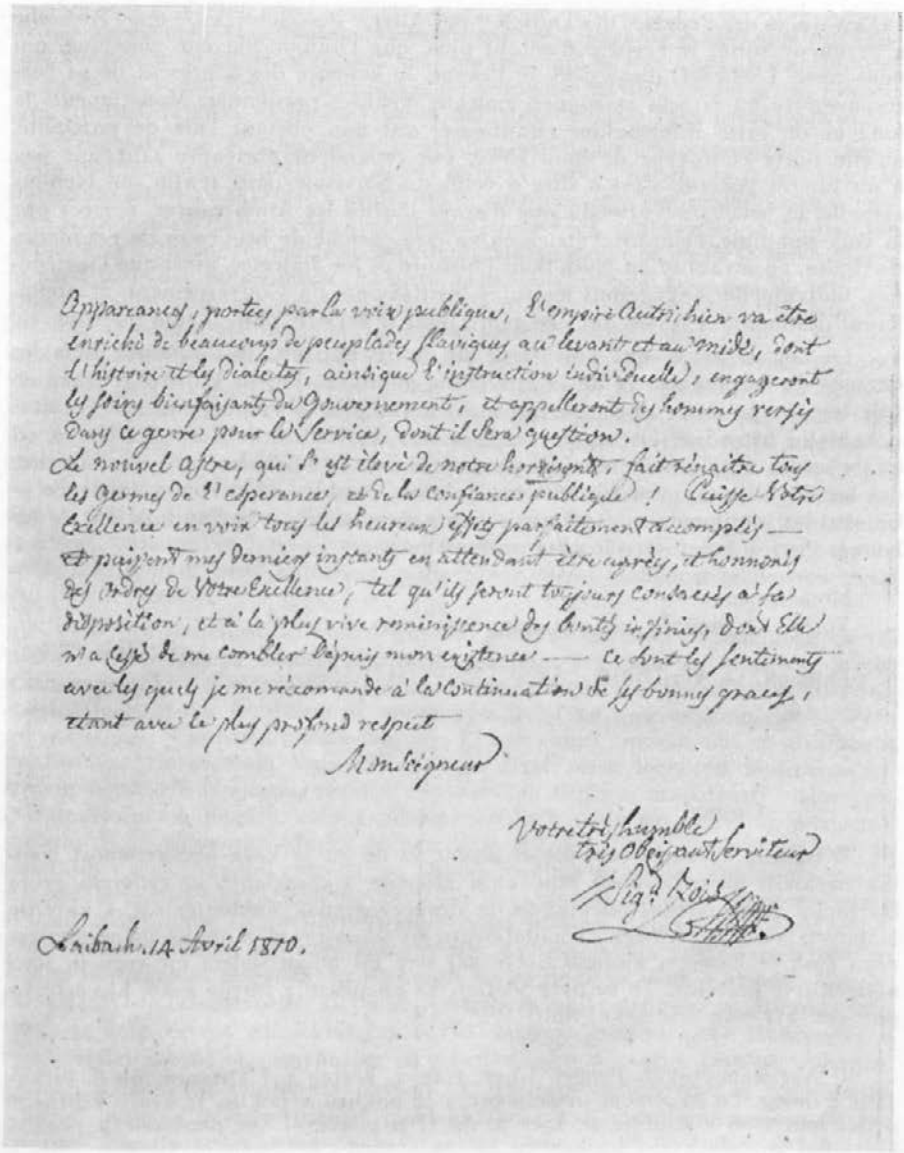


de Laibach. Le Mareshal Marmont, Gouverneur, aime et protege les Sciences; mais je ne crois pas, que l'ancien fond des ètudes de la Carniole puisse suffir à ce vaste dessein, auquel bien d'obstacles s'opposeront d'ailleurs de la part du dèsaccord des languages, et mème des dialectes Slaviques!

Votre Exellence, qui aime et protege également les Sciences, et les Arts, a daignè admettre à Sa presence mon èleve Kopitar, autheur d'une grammaire carniolienne; c'est une grace particulière, qu'Elle a accordè à moimeme, et dont



je desire dèpuis quelques mois de lui faire mes très humbles remerciments; J'ose dans le mème temps implorer la protection toutpuissante de Votre Exellence en faveur de le jeune homme, qui desire d'obtenir la place vaquanto d'un des ècrivains (:Scriptor:) à la bibliotheque imperiale. L'ayant eu sous mes yieux pendant huit anns, je puis garantir de sa parfaite moralitè, et de la constante assiduitè, avec la quelle il s'est appliquè aux belles lettres, aux ètudes philosophiques, mème a l'histoire naturelle, et sur tout à la poliglotique ancienne



Apparances, portées par la voix publique, l'empire Autrichien va être enrichi de beaucoup de peuplades Slaviques au levant et au midi, dont l'histoire et les dialectes, ainsique l'instruction individuelle, engageront les soins bienfaisants du Gouvernement, et appelleront des hommes versés dans ce genre pour le service, dont il sera question.

Le nouvel Astre, qui s'est élevé de notre horizon, fait renaître tous les Germes de l'esperance, et de la confiance publique! Puisse Votre Excellence en voir tous les heureux effets parfaitement accomplis — et paissent mes derniers instants en attendant être regrés, et honorés des ordres de Votre Excellence, tel qu'ils seront toujours consacrés à sa disposition, et à la plus vive reminiscence des bontés infinies, dont Elle m'a cessé de me combler depuis mon existence — ce sont les sentiments avec les quels je me récommande à la continuation de ses bonnes graces, étant avec le plus profond respect

Monseigneur

Votre très humble
très Obéissant serviteur
Sig.r Zois

Laibach, 14 Avril 1810.

et moderne; mes Collections slaviques lui ont fait prendre un goût decidé dans ce genre pour le dialecte de la patrie, et pour ceux qui l'avoisinent; je l'ai fait passer à Vienne pour l'étude du droit, & de l'histoire, et pour lui procurer dans le même temps l'occasion de puiser dans les trèsors des biblioteques de la Capitale pour tout ce qui à rapport à l'histoire des Slaves, et à tous leurs dialectes en General. Je suis persuadè, que l'il aura le bonheur d'obtenir la place tant analogue à ses desseins, qu'à ses talents, il ne tardera pas à se faire appercevoir

sur les traces des Penzel,[18] des Durich,[19] des Alter,[20] des Zlobitzky,[21] que l'Autriche a perdû de suite; je l'espère d'autant plus, que l'unique Slaviste classique, qui nous reste, L'Abbé Dubrowsky[5] de Prague, le honnore dès à present de sa correspondance, et de son assistance amicale. Veuilles pardonner, Monseigneur, la longeur de cette information minutieuse, qui non obstant l'air de partialitè, qu'elle porte en faveur de mon èleve, ose cepandant pretendre tant soit peu à un interet general, c'est à dire a celui du Slavisme dans toutte son ètendus actuelle, et prochaine, attendû que d'après touttes les Appareances, portees par la voix publique, l'empire Autrichien va être enrichè de beaucoup de peuplades slaviques, au levant et au midi, dont l'histoire et les dialectes, ainsi que l'instruction individuelle: engageront les soins bienfaisants du Gouvernement, et appelleront des hommes versès dans ce genre pour le service, dont il sera question.

Le nouvel astre, qui s'est èlevè de notre horizon, fait rènaitre tous les Germes de l'esperance, et de la confiance publique. Puisse Votre Exellence en voir tous les heureux effets parfaitement accomplès — et puissent mes derniers instants en attendant ètre agrèes, et honnoris des Ordres de Votre Exellence, tel qu'ils seront toujours consacrès à sa disposition, et à la plus vive reminiscence des bontés infinies, dont Elle n'a cesse de me combler dèpuis mon existence — Ce sont les sentiments avec les quels je me rèccomande à la Continuation de ses bonnes graces, etant avec le plus profond respect

Monseigneur
Votre très humble très obeissant Serviteur

Sig. Zois m. p.

Laibach. 14. Avril 1810.

— — —

Gospod

Z velikim veseljem sem prejel pismo, ki mi ga je Vaša prevzvišenost izvolila nasloviti ob priložnosti potovanja gospoda komandanta in generala grofa Harracha. Moji izredni občutki za ta dragoceni znak naklonjenosti, s katerim blagovoli Vaša prevzvišenost nadaljevati, so stopnjevani z okoliščinami nesrečnega časa, v katerem moram živeti, saj sem bil bolan sedem mesecev in imel neizrekljive bolečine. To so prve vrstice, ki jih pišem z otrplo roko, ker sem na poti ozdravljenja šele nekaj dni.

[18] Abraham Jakob Penzel, rojen 1749 v Törten pri Dessaui, umrl 1819 v Jeni. Filolog. Po 20-letnem preseljevanju iz poklica v poklic, iz kraja v kraj je prišel leta 1793 v Ljubljano, kjer je do 1798 poučeval vse predmete v poeziji. Obvladal je celo vrsto jezikov in bil naklonjen Slovanom. J. Glonar, SBL I, str. 300—303.

[19] Václav Fortunat Durych, rojen 1738, umrl 1802, češki slavist.

[20] Franc Karl Alter, bivši jezuit, ugleden književnik in skriptor v dunajski dvorni knjižnici. Zanimal se je tudi za slovanske tekste. Leta 1803 je napisal nekrolog o. Marku Pohlinu. Umrl na Dunaju 1804. F. Kidrič, Zgod. slov. slovstva. Ljubljana 1929—1939, glej osebno kazalo.

[21] Josef Val. Zlobický, profesor češčine na dunajski univerzi, cenzor za slovanske tiske in lastnik velike slavistične knjižnice. Umrl leta 1810.

Gospod grof Harrach je odlično začel svoje delovanje pri francoskih oblasteh in uspeh njegovega poslanstva se mi zdi večji, karkoli je bilo moč pričakovati. Po uvodu, ki ga je začel, smo neki moj poznani odvetnik, moj pisar Jerman d'Egg in jaz vedno pripravljeni delati po naročilih, ki jih nam bo pustil gospod grof Harrach in onih, ki jih bo izvolila naknadno poslati Vaša prevzvišenost.

Vaša prevzvišenost bo dobila popolnoma natančno ustno sporočilo o stanju Trsta in Ljubljane, ki je ni moč dobiti na prvi pogled, temveč se dobi najboljše spoznanje šele v primerjavi s prejšnjim. Tranzitna trgovina, mala aktivna trgovina Kranjske za izkoriščanje svobodnega pristanišča, platnarstvo in žebljarstvo je padlo za 2/3; papirni denar so odpravili, bakren denar se vrača iz Italije nazaj in preti podražiti boljše novce, ki bodo na razpolago, cene živil, sukna, usnja so visoke, živine pa ni nič; poglejte sliko moje uboge domovine, skorajšna odprava sistema, ki se mu reče fevdalni, bo zadala smrtni udarec enako gospodi in kmetom. Zelo sem radoveden videti, na kakšen način bodo izenačili nesvobodne preužitkarje in one, ki so si pridobili posest po določbi, ki se imenuje Kaufrecht! Tajnik gospoda glavnega intendanta grofa Dauchya, ki stanuje pri meni, tega še ni dojel, pa je še istega dne izjavil članom začasne vlade, da bi bilo treba odstraniti »tistega, ki je predlagal razbremenjenje kmetov«. Neki glavni nadzornik javne prosvete, ki je prišel, je nam sporočil ustanovitev vseučilišča za vse ilirske dežele v središču Ljubljani. Guverner maršal Marmont ljubi in podpira znanosti, toda ne verjamem, da bi dosedanje kranjske šole zadostovale za ta velikanski podvig, proti kateremu je dosti ovir, zlasti različnost jezikov in zlasti slovanskih narečij!

Vaša prevzvišenost, ki enako ljubi in podpira znanosti in umetnosti, je izvolila sprejeti mojega učenca Kopitarja, pisatelja kranjske slovnice, kar je posebna milost, ki ste jo izvolili narediti, za kar želim že več mesecev izraziti svojo najglobljo zahvalo. Istočasno si upam prositi za najuspešnejšo podporo Vaše prevzvišenosti v korist mladega človeka, ki želi dobiti izpraznjeno mesto pisarja (:skriptorja:) v cesarski knjižnici. Ker je živel osem let pred mojimi očmi, morem zagotoviti o njegovi popolni nravnosti in nenehni marljivosti v slovstvu, pri modroslovnih naukih, celo v prirodopisu in k temu pri starih in modernih jezikih. Moje slovanske zbirke so mu dale določen okus glede domačega in sosednjih narečij. Poslal sem ga na Dunaj študirat pravo in zgodovino, da bi mu istočasno nudil priložnost za črpanje v zakladnicah knjižnic glavnega mesta o vsem, kar zadeva zgodovino Slovanov in na splošno o vseh njihovih narečjih. Prepričan sem, če bo milostno dobil mesto, ki popolnoma odgovarja njegovim željam in njegovim talentom, ne bo mudil, da ga ne bi zapazili po sledeh Penzla, Duricha, Altra, Zlobitzkega, ki jih je Avstrija izgubila drugega za drugim. Zato upam še bolj, ker ga edini klasični slavist, ki nam je ostal, abbé Dubrovsky v Pragi, sedaj časti z dopisovanjem in s prijateljsko pomočjo. Izvolite oprostiti, gospod, dolžini teh podrobnih obvestil, ki pa nimajo niti trohice pristranosti v korist mojemu učencu, temveč za slavistiko v vsej njeni prostranosti in bodočnosti, ker bo predvidoma po vseh pričakovanjih, pač po ljudskem mnenju, avstrijsko cesarstvo obogateno z mnogimi slovanskimi ljudstvi na vzhodu in jugu, katerih zgodovina in narečja, kakor tudi neposredna izobrazba, zaposlila dobre namene vlade in klicala ljudi, ki so kos tej zvrsti dela, o katerem je govor.

Nova zvezda, ki je vstala z našega obzorja, bo prerodila vse kali upanja in javnega zaupanja! Ali more Vaša prevzvišenost — videč vse vesele vtise popolnoma izvršene — sprejeti mojo zadnjo prošnjo, ker sem upošteval odloke Vaše prevzvišenosti, tako kot sem bil doslej vedno na razpolago v živem spominu na

neskončne dobrote, s katerimi me je obsipala vse moje življenje. To so misli, s katerimi se priporočam še za nadaljne milosti, ostajajoč v najglobljem spoštovanju gospod

Vaš najponižnejši najpokornejši služabnik

Sig. Zois l. r.

Ljubljana, 14. aprila 1810.

— — —

Kopitar je moral nato potrpeti še nekaj mesecev, da se mu je izpolnila srčna želja. Dne 7. septembra 1810 je postal cenzor za slovanske in novogrške knjige, 10. decembra 1810 pa je dobil službo kot skriptor v dunajski dvorni knjižnici.[22]

Zois je ostal Zinzendorfu še nadalje zvest dopisnik. Ohranjen imamo izvleček iz pisma, ki ga je pisal 4. marca 1811 Zinzendorfu. Ta ga je prepisal v pismu, naslovljenem na princa Liechtensteinskega ali Schwarzenberga z dne 22. marca 1811, kjer ga predstavi kot zemljiškega posestnika, lastnika železnih rudnikov, fužin in tovarn na Gorenjskem, ki je že dolgo bolan in je izboljšal izkoriščanje rudnikov in izdelovanje platna v svojih tovarnah. Med drugim je izdelal tudi način taljenja jekla, ki je enako angleškemu.

Je suis bien facté, de auvoir ponir de nouvelles favorables a donner a V. E. au sujet dont indemnités dûer aux anciens Commandeurs de l'Ordre teutonique a Laibach et a Möttling en Carniole. Depuis le sejour que fit ici l'année passée M[r] le Compte Louis d'Harrach, ancien Commandeur de Möttling, et depuis le premier raport de son chargé d'affaire, le S[r]. Webers, la negociation un' a point eu de suite V. E. veuille etre assurée que ce n'est pur la faute au Commisaire, et d'aucun des anciens bons serviteurs de l'Ordre, mais uniquement l'effet de la stagnation generale de toutes les affaires de liquid et vivre qualconque. Le gouvernement ne s'est occupé jusqu'apresser que du recouvrement ses arriéres, de la perception des impots courants et de l'introduction de nouvelles charges.

V. E. peut infinement contribuer au soulagement general, en a l'avantage de l'ordre teutonique en particulier, en sollicitant par l'organe de M[r] l'Ambassadeur a Paris des liquidations ses des indemnités qui sont s'un interet reciproque en analogues aux vûes amicales en généreuses, que tous le monde s'attend a voir consolidées pour toujours par l'evenneur heureux, dont vous attendus la nouvelle avec la plus vive impatience.[23] Plusieurs evenement semblent promettre son influence fauorable. L'arreté du sequestre des propriétés Autrichiennes a eté raporté. L'organisation definitive de l'Illyrie est suspendue. L'empereur Napoléon, dit-ont a subordonné le budget de 1811. au Ministére de Paris, le Comte Dauchy est a la tête d'une Commision établie pour la liquidation de 1810. en de l'aniéré. Le Maréchal, Duc de Raguse est parti d'ici pour y assister.[24]

[22] E. Kerne, SBL I, str. 501.

[23] Zois misli na poroko Napoleona z avstrijsko cesarično.

[24] DOZA Ó 278/1 Pismo Zinzendorfa princu Liechtensteinskemu ali Schwarzenbergu. Pismo je naslovljeno samo »Mon Prince«. Oba sta bila princa. Koncept je pisan z izredno drobno Zinzendorfovo pisavo. Prepis Zoisovega pisma je slab, predvsem francoščina glede naglasov. Če primerjamo izvirno Zoisovo pismo in Zinzendorfov izvleček, postane trditev jasna, da je Zinzendorf izmaličil Zoisov tekst.

— — —

Vesel sem, da morem Vaši prevzvišenosti sporočiti ugodne novice glede dolžne odškodnine bivšima komturjema nemškega reda v Ljubljani in Metliki na Kranjskem. Od časa bivanja v preteklem letu gospoda grofa Alojzija Harracha, bivšega metliškega komturja, in od časa prvega sporočila njegovega pooblaščenca gospoda Webersa se zadeva ni premaknila z mrtve točke, kar pa ni samo krivda pooblaščenca ali koga izmed nekdanjih dobrih redovnih uslužbencev, temveč izključno splošni zastoj vsega tekočega in živega. Vlada se bavi samo z izterjevanjem zaostalih dohodkov, z vnovčevanjem tekočih davkov in uvajanjem novih bremen.

Vaša prevzvišenost bi mogla neskončno prispevati k splošnemu olajšanju, posebno glede koristi nemškega reda, če bi sodelovala z organi gospoda veleposlanika v Parizu glede likvidacije medsebojnih odškodnin, kar se vrši prijateljsko in velikodušno, ker so vsi v veselem pričakovanju, da se bo vse za vselej uredilo, kakor vi čakate z vso nestrpnostjo na novice. Več dogodkov napoveduje boljše čase. Objavljena je odprava sekvestra nad avstrijskim premoženjem. Dokončna organizacija Ilirije je začasno ustavljena. Cesar Napoleon je, kot pravijo, podredil proračun za leto 1811 pariškemu ministrstvu. Grof Dauchy načeljuje ustanovljeni komisiji za likvidacijo zaostankov iz leta 1810. Semkaj je prispel maršal, dubrovniški vojvoda, da bi mu pomagal.

— — —

Tako se končajo zapiski barona Žige Zoisa, ki jih je Fr. Kidrič[25] domneval in se nahajajo na Dunaju.

Ludovik Modest Golia

[25] F. Kidrič, ZK 1809—1810, str. 133.

CONTENTS

ARTICLES

Tine Logar, Dialectologic Studies
XII. Speech in the Village Kostanje above the Vrbsko Lake 1
XIII. Vocalism of the Moravško Speech 20
Dušan Pirjevec, The Question Concerning Murn's Lyrical Poetry 28
Jože Toporišič, The Perception of Tonemes in Slovene Language 64
Fran Petrè, The First Slovene Poetics 109
Jakob Rigler, Some Notes to the Survey of the Basic Developmental Stages in Slovene Vocalism 129
Emil Štampar, The Masque of the Legend in Cesarec's Short Stories 153
Marja Boršnik, Tavčar's Bogomila 174
Jakob Rigler, The Accentuation of the Suffix *-ost* 218
Francè Bernik, Levstik's Redaction of Jenko's "Pesmi" ("Poems") 230
Jože Toporišič, Word Order in Slovene Literary Language 251

REVIEWS — NOTES — REPORTS — LITERARY SOURCES 275

SLAVISTIČNA REVIJA

Issued by
Slavistično društvo Slovenije

Editorial Board
FRANCE BERNIK, MARJA BORŠNIK (literary sciences), FRANC JAKOPIN, TINE LOGAR (linguistics), BORIS PATERNU, DUŠAN PIRJEVEC, JOŽE TOPORIŠIČ

All contributions should be addressed to the editor:
TINE LOGAR
Ljubljana, Aškerčeva 12 (Filozofska fakulteta), YUGOSLAVIA

Subscription and distribution: Založba Obzorja, Maribor, Partizanska 5, Yugoslavia

Printed by "ČP Delo", Ljubljana, at their Triglavska tiskarna establishment